

КАРЛ ФЛЕШ

Искусство
скрипичной
игры



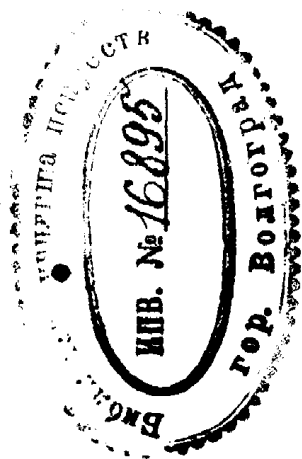
Карл Флеш - Искусство скрипичной игры

К. ФЛЕШ

ИСКУССТВО
СКРИПИЧНОЙ
ИГРЫ

ТОМ I

*Вступительная статья,
редакция перевода,
комментарии и дополнения
К. А. ФОРТУНАТОВА*



ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА • МОСКВА 1964

Перевод с немецкого основной части текста
Р. Ф. ВАЛАСИКА,

Раздел «Основные упражнения» (приложения)
дан в переводе
И. В. САФОНОВА

В комментариях и дополнениях использованы
переводы Ю. И. Янкевича («Das Klagenproblem
im Geigenspiels»), Н. А. Копчевского и
М. И. Эпштейн («Erinnerungen eines
Geigers»).

КАРЛ ФЛЕШ И ЕГО ТРУД «ИСКУССТВО СКРИПИЧНОЙ ИГРЫ»

Среди методических работ по вопросам теории исполнительства «Искусство скрипичной игры» К. Флеша занимает особое место: это один из капитальных трудов, созданных зарубежными музыкантами в первой половине XX века. В нем дается широкое обобщение методических принципов и приемов игры на основе не только личного исполнительского и педагогического опыта автора, известного венгерского скрипача. Тонкий наблюдатель, на протяжении ряда десятилетий изучавший игру многих выдающихся скрипачей, Карл Флеш в своем труде суммирует и подытоживает достижения современного искусства игры на скрипке. Особое внимание уделяет он прогрессивной деятельности «франко-бельгийской» (Массар—Марсийк) и «русской» (Ауэр) скрипичных школ.

«Искусство скрипичной игры» было опубликовано впервые в Германии (I том — 1923, II том — 1928). За годы, прошедшие со времени первого издания, труд Флеша получил всемирное признание. Он неоднократно переиздавался (Германия — 1929; Франция — 1930, Англия — 1939; Польша — 1960 и т. д.). Можно без преувеличения сказать, что ни одно серьезное исследование в области скрипичной методики, опубликованное за последнее тридцатилетие, не проходит мимо тех или иных положений Флеша. Многие элементы его системы прочно вошли в современную, в том числе и в советскую, скрипичную методику.

Разумеется, не все методические установки Флеша могут быть сейчас полностью и безоговорочно приняты. Современные исследования в области физиологии (труды академика И. П. Павлова), акустики (работы о зонной природе слуховых восприятий проф. Н. А. Гарбузова), психологии музыкальных способностей (книга академика Б. М. Теплова), а также ряд методических работ советских (Б. А. Струве, К. Г. Мострас) и зарубежных (В. Тренделенбург, К. Мартинсен)

авторов, значительно продвинувших вперед теорию музыкального исполнительства, заставляют нас критически отнестись к некоторым положениям методической системы Флеша. Тем не менее его труд, основанный на большом практическом опыте, аналитическом и критическом подходе к трактовке многих методических вопросов, несомненно еще в течение долгого времени с большой пользой для себя будет читать каждый интересующийся вопросами теории и практики скрипичного исполнительского искусства.

* * *

Карл (Карой) Флеш (1873—1944) родился в провинциальном венгерском городе Моссоу (Виссельбург) в семье врача. Музыка начал обучаться в возрасте шести лет.

Первыми педагогами Флеша были виссельбургские музыканты-любители: один из них был ремесленником (седельщиком), а другой — капельмейстером местной пожарной команды. Этот последний, желая добиться от своего ученика как можно скорее заметных успехов, обучал маленького Флеша скрипичной игре по преимуществу на материале народных венгерских песен*.

Когда Карою исполнилось десять лет, родители его переехали в Вену, для того чтобы дать мальчику профессиональное музыкальное образование. В течение двух лет, занимаясь под руководством Адольфа Бака**, Флеш готовился

* Любовь к исполнению национальной венгерской музыки Флеш сохранил на всю жизнь. Заключительный раздел второго тома «Искусства скрипичной игры» посвящен исполнению *rubato* в народной венгерской музыке.

** «Занятия с Баком, — пишет Флеш в своей книге «Воспоминания скрипача», — были потерей времени. Он привил мне навык широкого *vibrato*, от которого я потом долго не мог избавиться» (C. Fleisch. *Erinnerungen eines Geigers*, Atlantis Verlag, 1960, стр. 24).

к поступлению в Венскую консерваторию. В 1885 году он был принят в подготовительный класс преподавателя Иосифа Максичака*, а через год перешел к профессору Якобу Грюну.

Прослушивание игры маленького Флеша директором консерватории И. Гельмесбергером (старшим) совпало с репетицией девятилетнего Ф. Крейсlera, который учился тогда в классе И. Гельмесбергера (младшего) и должен был в этот день исполнять в сопровождении симфонического оркестра фантазию «Фауст» П. Сарасате. Игра Крейсlera произвела на Флеша неизгладимое впечатление. Впоследствии он писал, что искусство Крейсlera «всю жизнь было для него указателем пути нового скрипичного исполнительского стиля»**.

За четыре года (1886—1890), проведенные в Венской консерватории, Флеш, много и плодотворно занимаясь, овладел обширным скрипичным репертуаром и приемами игры, характерными для так называемой Венской скрипичной школы***. В эти годы он слушал и изучал игру таких выдающихся концертирующих скрипачей

* Иосиф Максичак — скрипач венского оперного оркестра, ученик И. Гельмесбергера (старшего) и альтист в его квартете. Преподавал в младших классах Венской консерватории. «Как педагог был грубым и раздражительным, — пишет о нем Флеш, — не обращал внимания на технику смычка, но был требовательным в отношении интонации и ритма. Уделял внимание главным образом прохождению большого количества этюдного материала» (C. Flesch. Erinnerungen eines Geigers, стр. 26).

** C. Flesch. Erinnerungen eines Geigers, стр. 25. Вместе с тем, Флеш неоднократно подчеркивал, что исполнительский стиль Ф. Крейсlera является необходимым следствием выражения индивидуальности этого артиста и что простое подражание стилю его игры всегда производит впечатление художественной подделки.

*** Основоположником этого направления в скрипичной педагогике был Иозеф Бём (1795—1876), ученик известного французского скрипача Пьера Роде (1774—1830). Из класса Бёма вышли такие выдающиеся скрипачи—исполнители и педагоги, как Георг Гельмесбергер (1800—1873), Якоб Донт (1815—1888), Иозеф Иоахим (1831—1907), а также учитель Флеша по Венской консерватории Якоб Грюн. Учениками Гельмесбергера были его сын Иосиф Г. «старший» (1828—1893) — директор Венской консерватории, скрипач и дирижер, и внук Иосиф Г. «младший» (1855—1907) — педагог, в классе которого получили воспитание такие скрипачи, как Ф. Крейслер и Дж. Энеску; оба они заканчивали свое образование в Парижской консерватории. Учеником Донта и Иоахима был, как известно, основатель Петербургской скрипичной школы Л. С. Ауэр (1845—1930), о влиянии которого на методические взгляды Флеша будет сказано несколько позже.

«старшего поколения», как П. Сарасате, И. Иоахим, С. Томсон, А. Вильгельми, Ф. Ондржичек.

Несмотря на отличные успехи, занятия в классе Я. Грюна* не могли удовлетворить Флеша, и в 1890 году он покидает Вену и поступает в Парижскую консерваторию. «В те годы, — пишет Флеш, — каждый молодой скрипач мечтал учиться в Париже у Ж. Л. Массара, учителя таких скрипачей, как Венявский, Ондржичек, Лотто, Крейслер и Марсика»**. Однако в это время (1890) Массару было уже почти восемьдесят лет и он собирался уходить из консерватории. Прославленный профессор одобрил игру Флеша, выразив сожаление, что не имеет возможности заниматься с ним. Флеш был зачислен в класс профессора Эжена Созэ (1809—1901) и одновременно начал брать частные уроки у известного бельгийского скрипача Марсика.

Занятия в классе Марсика, который с 1892 года стал профессором Парижской консерватории, сыграли в творческой биографии Флеша решающую роль. Превосходный скрипач и талантливый педагог, Марти Пьер Жозеф Марсик (1848—1924) учился в Брюсселе у Леонара, в Париже у Массара и одно время занимался также под руководством И. Иоахима. Марсик обобщил и критически переработал в своей педагогической практике традиции лучших европейских скрипичных школ. «Он уважал индивидуальное своеобразие своих учеников, — пишет Флеш, — и учил их прежде всего «логически мыслить, не нарушая при этом связи с духом живого музыкального произведения»***.

* Якоб Грюн (1837—1916) — профессор Венской консерватории, ученик И. Бёма и И. Иоахима. По описаниям Флеша, представлял собой олицетворение старонемецкой школы: «добросовестный, корректный и сухой» скрипач, «хорошо исполнявший произведения Шпора, в верной традициях манере». Обладал «солидной техникой левой руки, хорошим пральтриллером и «шпоровским staccato». Однако его игра отличалась напряженным, сухим звукоизвлечением, мелким пальцевым vibrato, при злоупотреблении приемом смычкового portato. «Раскрытие индивидуальности учащегося, как высшая цель педагогики, — пишет Флеш, — лежало далеко за пределами его педагогических горизонтов» (C. Flesch. Erinnerungen eines Geigers, стр. 28).

** C. Flesch. Erinnerungen eines Geigers, стр. 56.

*** Эта характеристика, вероятно, точно отражает особенности Марсика-педагога, если учесть, что из его класса вышли такие различные по стилю игры выдающиеся скрипачи, как Флеш, Энеску и, наконец, Тибо. Флеш писал: «Ему [Марсику] я обязан всем тем, что мне позволило позднее считать профессию педагога благороднейшей частью художественной деятельности» (Erinnerungen eines Geigers, стр. 59).

Прогрессивные педагогические установки Марсиа, его игра, отличавшаяся, по свидетельству Флеша, образцовой техникой звукоизвлечения и штрихов, а также наблюдения за манерой игры и исполнительским стилем выдающихся скрипачей — все это оказало огромное влияние на формирование методических взглядов Флеша и явилось тем материалом, на котором впоследствии было построено «Искусство скрипичной игры». Его методическая система в дальнейшем была основана на чрезвычайно прогрессивном принципиальном положении: новые эстетические требования и эволюция музыкального языка приводят к изменению и специфическим («чисто скрипичным») средств музыкальной выразительности, а следовательно, и к возникновению новых исполнительских приемов. С этих позиций Флеш рассматривал, систематизировал и обобщал все то новое, что появилось в скрипичном исполнительском искусстве конца XIX — начала XX века.

В 1894 году Флеш с отличием окончил Парижскую консерваторию. Его первое же концертное выступление (Вена, 1895) принесло значительный успех. Дальнейшая артистическая деятельность скрипача протекала в разных странах Европы и в Америке. Исполнительское искусство Флеша отличалось филигранной отточенностью техники, ярким, чистым и богатым различными оттенками тембров звучанием, серьезностью трактовки музыкальных произведений. Ведущим в исполнительском стиле Флеша было рациональное начало. Характеризуя свой творческий метод, он писал: «Мои творческие усилия всегда рождались при ярком свете сознания и через него пытались углубиться в тайны эмоций»*.

Однако это не значит, что он сторонником эмоциональной, рассудочной игры: Флеш подчеркивал, что «наибольшее воздействие на слушателей всегда производит вдохновение высшего порядка, весьма индивидуальное и многообразное в своих проявлениях»**.

Флеш был большим знатоком мировой скрипичной литературы. Одним из первых скрипачей он осуществил в 1905 году в Берлине серию исторических концертов, исполнив в них произведения более шестидесяти композиторов разных стран и эпох — от Корелли и Верачини до Регера, затем сыграл весь цикл «Сонат и партит» И. С. Баха.

* С. Flesch. *Erinnerungen eines Geigers*, «Schnabel», стр. 152 и далее.

** С. Flesch. *Die Kunst des Violinspiels*. II Band, Vorwort.

Организованные Флешем камерные ансамбли — сонатный дуэт (со Шнабелем) и трио (со Шнабелем и Жерарди, позднее с Беккером, Пятигорским) пользовались заслуженной популярностью в Европе и отличались глубиной интерпретации музыкальной классики.

Большое значение имела его педагогическая деятельность. Она протекала в Бухарестской (1897—1902) и Амстердамской (1903—1908) консерваториях, в Берлинской высшей музыкальной школе (1908—1914 и 1928—1934), в Филадельфийском институте Кёртис (1924—1928), в Лондоне (1934—1939) и в Люцерне (1943—1944). Расцвет педагогического мастерства Флеша связан с его пребыванием в Германии в 1928—1934 годах, с преподаванием в Берлинской высшей музыкальной школе и с «открытыми уроками» в Баден-Бадене, где он в то время жил. Эти «открытые уроки», а также домашние камерные собрания, часто уникальные по составу (например: квартеты с участием Крейсера, Флеша, Салмонда; или Хейфеца, Флеша, Росталь и Фейермана), привлекали многих музыкантов-исполнителей: скрипачей, виолончелистов, пианистов и дирижеров. В числе его учеников: Иосиф Хасид, Альма Мооди, Макс Росталь, Жинет Невё, Ида Хендель, Генри Темьянка, Рикардо Однопосов, Генрик Шеринг и ряд других значительных скрипачей.

После прихода к власти Гитлера Флеш покинул Германию* и переехал в Лондон. Во время начала войны он находился в Голландии, где его застала немецкая оккупация. Последние два года жизни Флеш провел в Швейцарии.

* * *

Теоретическое наследие Флеша состоит из ряда работ, это: «Основные упражнения» («Urstudien». Riss-Erler, 1911), «Система гамм» («Das Scalen system». В., 1925)**, «Проблема звучания в скрипичной игре» («Das Klagenproblem im Geigenspiel». В., 1931). В этих изданиях, так же как и в двух его неопубликованных монографиях — «Высшая школа скрипичной аппликатуры» («Die Hohe Schule des Fingersatzes») и «Как заниматься» («Wie soll man üben»), Флеш разрабатывает отдельные проблемы теории скрипичной игры и скрипичной техники: в «Ос-

* Последний концерт Флеша в Германии совпал с днем поджога Рейхстага фашистами. Этот симфонический концерт под управлением Фуртвенглера описан в романе Л. Фейхтвангера «Семья Оппенгейм».

** См.: К. Флеш. «Гаммы и арпеджио». Музгиз, 1932, 1962.

новных упражнениях»—систему элементарных движений рук и пальцев скрипача, движений, являющихся, по его мнению, основой скрипичной техники и в своей совокупности составляющих, как он их называет, «основные технические формулы». Эти последние объединены им в систему ежедневных упражнений скрипача в пособии «Система гамм». В монографическом исследовании «Проблема звучания в скрипичной игре» Флеш рассматривает всю совокупность вопросов скрипичного звукоизвлечения в связи с вопросом о месте контакта смычка со струной и зависимости этого фактора от скорости движения смычка и силы его нажима на струну*.

Кроме того, Флешем написаны «Воспоминания скрипача», посмертно изданные в 1958 году на английском языке («The Memoirs of C. Flesch», 1958) и переизданные в 1960 году на немецком («Erinnerungen eines Geigers». Atlantis Verlag, 1960). «Воспоминания скрипача» интересны тем, что автор с присущим ему чувством критического анализа описывает в них игру многих выдающихся скрипачей, в том числе Сарасате, Иоахима, Изай и Крейсера, с именами которых (в особенности трех последних) он связывает основные стилистические направления и тенденции развития современного скрипичного искусства. Большая методическая ценность этих мемуаров состоит именно в том, что описание игры скрипачей различных школ и направлений дано Флешем в связи с анализом соответствующих технических приемов и выразительных средств, как-то: манеры звукоизвлечения, использования *vibrato*, *portamento*, выбора штрихов и аппликатуры и т. п.

Флешу также принадлежит ряд транскрипций и редакций произведений художественной и инструктивной литературы. Среди них: обработки шести арий Г. Генделя (выполненные совместно с венгерским пианистом Бруно Эйснером)**, редакции «Сонат и партит» И. С. Баха, «Каприсов» Н. Паганини, «Сонат» Л. Бетховена (совместно с Артуром Шнабелем), а также методическое «Собрание скрипичных этюдов» в трех частях («*Etüdensammlung für Violine*». Copenhagen, 1921).

* Проблема звучания Флеш посвящает также значительную часть настоящего труда.

** *Händel-Arien. Bearbeitet für Violine und Klavier von C. Flesch, Klavierbegleitung von Bruno Eisner: № 1 Gebet (aus «Te Deum»), № 2 Pastorale (aus «Salomon»), № 3 Lamento (aus «Esther»), № 4 Judal's (aus «Josua»), № 5 Aria (aus «Messias»), № 6 Marsch (aus «Wahl des Herakles»).*

Наиболее значительной работой Флеша, отражающей его взгляды на все проблемы скрипичной методике, явился, конечно, двухтомный труд «Искусство скрипичной игры», отличающийся широтой охвата различных сторон скрипичного исполнительского искусства*.

* * *

Вопросы скрипичного исполнительского искусства Флеш рассматривает в трех основных направлениях:

1. Анализирует общие основы скрипичной техники—по его мнению, чисто «ремесленную» сторону скрипичного искусства (том I, ч. I).

2. Устанавливает закономерности в работе над техникой прикладной, то есть над применением общих основ техники к изучению фактурной стороны музыкального произведения. По мнению Флеша, это область исполнительского мастерства (том I, ч. II).

3. И, наконец, освещает вопросы художественной передачи как следствия применения технического мастерства к задачам исполнения музыкального произведения—скрипичная игра как искусство передачи (см. «Искусство скрипичной игры», том II)**.

Определяя понятие «совершенная техника» как «умение извлекать все звуки чисто, хорошего тембра, с требуемой силой и в правильной временной последовательности», Флеш вместе с тем подчеркивает, что техника есть лишь средство воплощения высших художественных задач и что в широком смысле слова понятие «техника» представляет собой совокупность приемов, фактурных форм (видов техники) и выразительных средств скрипача. Соответственно работа над общими основами техники заключается в изучении различных видов движений и специфически инструментальных (чи-

* В заключении I тома Флеш отмечает, что этой книгой «можно пользоваться и как справочником во всех тех случаях, когда появляются сомнения в выборе правильного пути в процессе преподавания или обучения» (см. стр. 218).

** В приложении ко II тому «Искусства скрипичной игры» автор приводит исполнительские анализы и методические комментарии скрипичных произведений Баха (Чакона), Нардини (Соната ре мажор), Моцарта (Концерт № 4), Виотти (Концерт № 19), Бетховена (Соната № 10), Шпора (Концерт № 8), Мендельсона (Концерт, ч. II), Вьетана (Концерт № 4, ч. I), Шумана (Соната, соч. 121), Брамса (Соната соль мажор) и Шнабеля (Соната для скрипки соло).

сто скрипичных) средств выразительности*, тогда как содержание техники прикладной определяется совокупностью приемов работы над техническими задачами применительно к условиям изучения конкретного музыкального произведения. В широком смысле слова раздел прикладная техника — это методика развития исполнительских навыков, система отбора и совершенствования выразительных средств.

Общие проблемы художественной интерпретации не получили в труде Флеша достаточно широкого освещения. Рассматривая вопросы художественной передачи в первой части второго тома, автор ограничивает круг задач лишь разбором приемов работы над «общемузыкальными» средствами художественной выразительности скрипача, над «элементами музыкальной речи» (метром, ритмом, агогикой, динамикой, артикуляцией, фразировкой и т. п.). Художественный синтез этих элементов (процесс интерпретации в широком смысле слова) Флеш представляет творческой интуиции скрипача, его врожденным музыкальным способностям и приобретенной в результате правильного воспитания музыкальной культуре.

Таким образом, работу над «элементами музыкальной речи» Флеш считает, в конечном счете, одной из сторон технической оснащенности скрипача.

Что же касается природы творческой интуиции, являющейся, по мнению Флеша, основой художественной выразительности исполнения и связываемой им с наличием врожденной одаренности, то она может быть развита в том случае, если в процессе обучения будет ограждаться от всех, как он их называет, «помех механического и психического порядка». Отсюда сама постановка вопроса об условиях, необходимых для безупречного исполнения музыкального произведения, Флеш считает несостоятельной и ставит вопрос так: «какие обстоятельства могут явиться препятствием для безупречного исполнения?»

* * *

Методические взгляды Флеша отличаются следующими особенностями: критическим отношением к традиционным положениям «старой» скрипичной методики (в частности, к установкам «старонемецкой» скрипичной школы), аналитическим подходом к рассматриваемым методическим проблемам и, наконец,

* Такое разграничение средств художественной выразительности на общемузыкальные и чисто скрипичные, разумеется, весьма условно и определяется не столько особенностями методологии автора, сколько системой распределения материала по главам и разделам книги.

известным рационализмом выводов и предлагаемых им практических советов.

Следуя аналитическому методу, Флеш стремится как бы разложить весь процесс скрипичной игры на простейшие, легкие для усвоения составные элементы. Этот принцип последовательно проводится им как в общем построении труда, так и в частных вопросах скрипичной методики. Характерны в этом отношении его советы по расчлененному изучению технических трудностей (стр. 55, 199), организации системы самостоятельных занятий (стр. 131), объяснения сущности процесса упражнений (стр. 129, 198). Такой аналитический метод, правомерный в исследовательских целях и допустимый применительно ко многим частным случаям, проведен им в качестве «универсального методологического принципа», что приводит часто автора к известному схематизму*.

Преобладание рационального начала над эмоциональным, характерное для исполнительского стиля автора, явственно ощущается во многих его общеметодических установках: так, чистоту интонирования он считает результатом акустически точного воспроизведения определенного числа звуковых колебаний (стр. 27), целесообразный выбор аппликатуры и штрихов — следствием соблюдения принципа экономии движений (стр. 141, 152, 185 и далее). Сюда же следует отнести и сформулированный им «принцип равномерного распределения степени выразительности между правой и левой рукой скрипача» (стр. 124—125).

* * *

Особо следует остановиться на критической оценке Флешем различных педагогических систем.

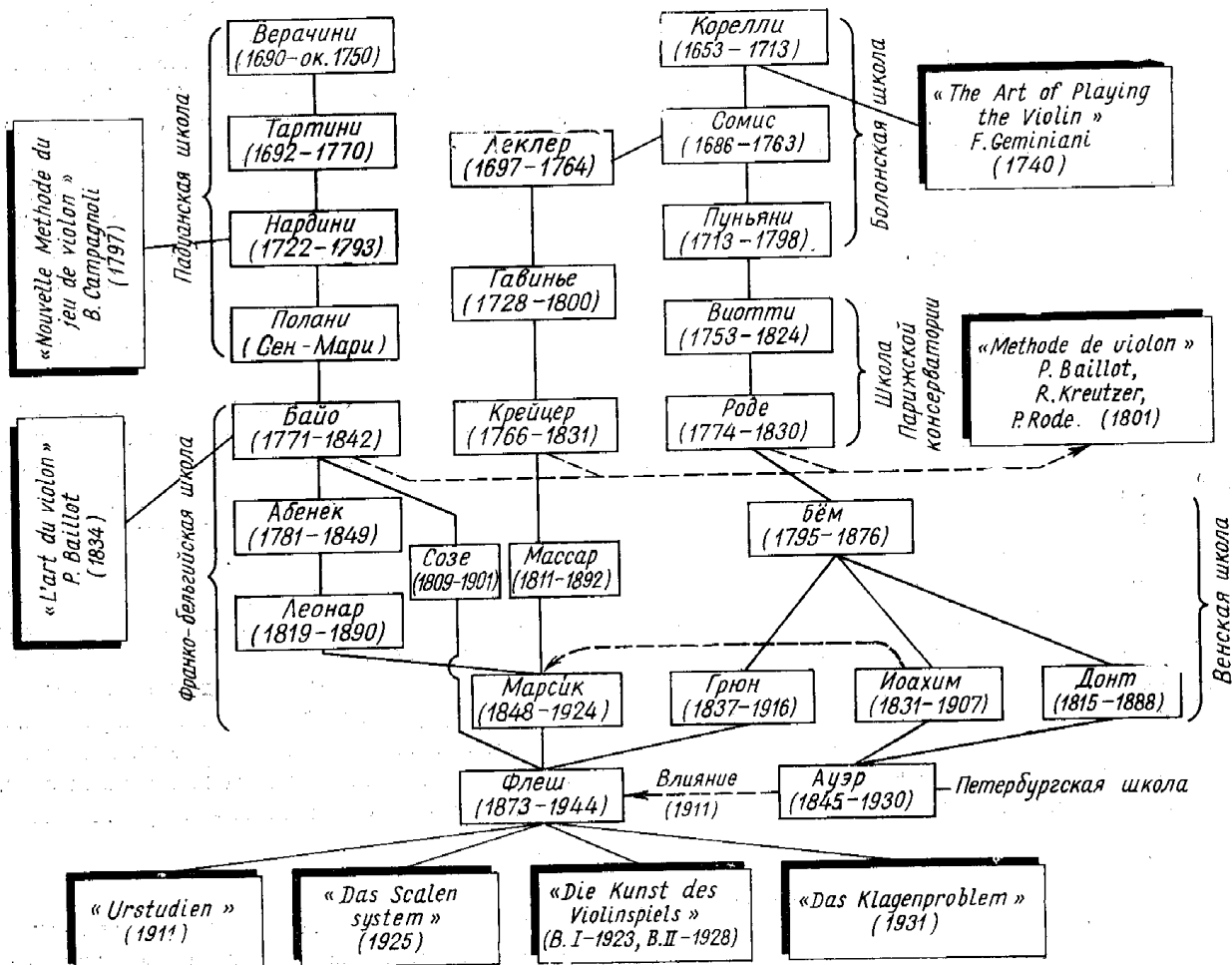
Флеш рассматривает три основные формы постановки правой руки, связывая типы смычковой техники с тремя европейскими школами: «немецкой», «франко-бельгийской» и «русской». Действительно, на рубеже XIX—XX столетий школы Иоахима (в Германии), Массара и Марсика (во Франции) и Ауэра (в России) до некоторой степени определяли основные тенденции в развитии скрипичной педагогики**. В про-

* Следует учитывать, что целостный по своей сущности музыкально-исполнительский процесс не должен пониматься как простая сумма составляющих его навыков и приемов.

** Необходимо также упомянуть Московскую школу Ф. Лауба и И. Гржимали (их ученики — И. Котек, А. Бродский, С. Барцевич), чешских скрипачей (Ф. Ондржичек, О. Шевчик, Я. Кубелик), венгерских (Е. Губай, Ф. Вечей, Ж. Сигети) и упоминавшуюся уже Венскую школу И. Бёма.

цессе обучения в Вене (у Грюна) и в Париже (у Марсика) Флеш имел возможность ознакомиться с особенностями «немецкой» и «франко-бельгийской» школ, что нашло соответствующее от-

ражение в его теоретических трудах. «Генеалогия» школы Флеша может быть проиллюстрирована следующей схемой:



Немецкая и французская школы того времени отличались друг от друга не только своими общеэстетическими позициями, но и методическими взглядами на основные приемы скрипичной техники.

Школа Иоахима, сыгравшая большую роль в формировании нового исполнительского стиля, поставила во главу угла проблемы художественной интерпретации, в техническом же отношении придерживалась установок «старонемецких» педагогических систем. «Франко-бельгийская» школа, ведущая свое начало от классической Парижской школы рубежа XVIII—XIX веков, в техническом отношении придерживалась более прогрессивных взглядов, тогда как ее общеэстетические позиции определялись виртуозно-

романтическими (а иногда и салонно-виртуозными) тенденциями.

Основанные на реалистических принципах, прогрессивные художественные взгляды Иоахима оказали большое воздействие на формирование ауэровской школы, обогащенной впоследствии эстетикой русской музыкальной классики. В педагогической практике школы Ауэра русское скрипичное искусство достигло синтеза технического совершенства и выразительности художественного исполнения. Методические взгляды Флеша сложились под воздействием прогрессивных установок «русской» скрипичной школы. Отмечая у представителей школы Ауэра высокую культуру звукоизвлечения, певучесть, мягкость, «округленность» и «содержательность» тона, Флеш

усматривает причины этого явления в каких-то еле заметных особенностях ведения смычка и в способах его «хватки»*. Эти особенности постановки, в частности более высокое положение локтя и «глубокую хватку» смычка, Флеш рекомендует в настоящем труде как «новейший (или русский) способ держания смычка». Однако следует иметь в виду, что этот способ в том виде, как его описал Флеш, нельзя полностью отождествлять с применявшейся в классе Ауэра постановкой.

Известно, что Ауэр не придерживался неизменных «стабильных» форм держания смычка пальцами правой руки, считая это явление индивидуальным**. В оценке игровых функций частей руки Ауэр подчеркивал роль движений кисти; Флеш, решительно выступая против изолированных кистевых движений, акцентирует вопрос о значении движений более крупных частей руки — предплечья и плечевой ее части***.

И все же, несмотря на все эти различия, сходство постановок Ауэра и Флеша несомненно. Причину этого сходства надо искать не столько в «методической преемственности», сколько в стремлении той и другой школы к певучести, «плотности» тона, интенсивности и экспрессии звучания.

Типовые формы постановки правой руки, описанные Флешем, рассматриваются также в работе немецкого физиолога В. Тренделенбурга и в книге польских методистов З. Фелиньского и Г. Гаэртнера. Анализируя типы постановок с механико-акустической и физиологической точек зрения, авторы этих работ приходят к выводам, во многом сходным с точкой зрения Флеша. Они доказывают, что первый тип (по Флешу — старонемецкий способ) держания смычка фи-

зиологически нецелесообразен. В. Тренделенбург устанавливает, что выбор «хватки» смычка должен решаться в связи с типом общей постановки скрипача, подчеркивая этим зависимость манеры держать смычок от вида постановки левой руки*.

З. Фелиньский и Г. Гаэртнер констатируют, что «русский» и «франко-бельгийский» способы держания смычка более соответствуют физиологическим нормам: «На практике существует бесконечное число вариантов и комбинаций этих трех принципиально отличных способов, но у каждого скрипача можно заметить некоторое преобладание той или иной типовой формы... индивидуальные различия должны определяться анатомическим строением верхнего плечевого пояса»**. Эта проблема влияния типовых особенностей строения плечевого пояса на форму постановки рук наиболее широко и всесторонне разработана в книге советского методиста Б. Струве***.

Формы постановки правой руки рассматриваются Флешем в неразрывной связи со звуковой проблемой. Интересно проследить различный подход к этой проблеме в работах Ф. Штейнгаузена, В. Тренделенбурга и Флеша. Ставя в прямую зависимость степень интенсивности звучания от величины амплитуды колебания струны, Штейнгаузен провозгласил широкий «размаховый» штрих основным звукообразующим принципом. Отсюда его заключение о том, что «для сохранения звуковой окраски необходимо, чтобы смычок двигался всегда по одному и тому же месту струны... приблизительно на расстоянии $\frac{1}{10}$ ее части от подставки****. Принцип «размахового» штриха Штейнгаузена был убедительно опровергнут Тренделенбургом, доказавшим, что интенсивность скрипичного тона зависит не от широты амплитуды колебания звучащей струны, а от степени передачи ее энергии через подставку на резонатор инструмента. Таким образом, Тренделенбург выделяет фактор нажимных усилий в качестве основного.

Как видно, обе эти точки зрения исходили из необходимости сохранения единства тембра при звукообразовании. Выделяя из трех звукообразующих факторов проблему «места кон-

* См. «Erinnerungen eines Geigers», стр. 149, а также стр. 65 настоящего издания.

** «Я нахожу, — писал Ауэр, — что не существует точного и неизменного правила, указывающего, каким способом пальцы должны держать смычок» (Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. «Тритон», 1930, стр. 30). В печатных работах учеников Ауэра (например, И. Лесмана) даются рекомендации, во многом существенно отличающиеся от установок Флеша. В позднейших работах; в книге «Проблема звучания» (1937) и в английском переиздании «Искусства скрипичной игры» (1939), Флеш не настаивает на полной идентичности рекомендованного им способа с постановкой, применявшейся в школе Ауэра.

*** Не вдаваясь в оценку точек зрения Ауэра и Флеша, следует лишь сказать, что Флеш был первым скрипачом-методистом, выступившим в печатном труде против «культы» изолированных (горизонтальных) кистевых движений. Теоретически эта проблема была впервые обоснована в работах Ф. Штейнгаузена (F. A. Steinhausen. Die Physiologie der Bogenführung. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1907) и Ж. Демени (G. Demeny. Physiologie des Professions le Violoniste. A. Maloine, Paris, 1905).

* W. Trendelenburg. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels. Berlin, 1925.

** Z. Feliński, H. Gaertner. Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956, стр. 85—86.

*** Б. Струве. Типовые формы постановки рук у инструменталистов. М., 1932.

**** Ф. Штейнгаузен. Физиология ведения смычка. М., 1930, стр. 38.

такта» в качестве основной, Флеш стремится к расширению колористических средств скрипичного звучания, то есть исходит из возможности использования в скрипичной игре различных тембров и их смещений. По его мнению, звучание как средство выразительности и звукоизвлечение как технический прием неразрывно связаны между собой и в конечном счете определяются характером внутренне-слуховых представлений исполнителя, то есть тем «звуковым идеалом», к которому стремится каждый скрипач*.

Следовательно, систематизируя и обобщая все то новое, что появилось в скрипичном исполнительском искусстве на рубеже XIX—XX веков, Флеш подводит нас к современному пониманию проблем эволюции выразительных средств, игровых приемов и типов постановки скрипача в связи с изменением общестетических норм и развитием музыкального языка**.

В соответствии с этими общеметодическими установками Флеш строит и свою педагогическую систему. Он считает, что путь к техническому мастерству и художественному совершенству (проявляющийся, по его мнению, в абсолютном совпадении музыкальных намерений скрипача с их исполнительским воплощением) следует искать прежде всего в полной осознанности всего скрипичного исполнительского процесса и что за-

* Эта проблема зависимости выразительных средств, игровых приемов и форм постановки от выразительных намерений исполнителя была впервые теоретически обоснована в книге К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника». В советской литературе она получила отражение в статье Г. М. Когана «Техника и стиль в игре на фортепиано. О книге Мартинсена» («Советская музыка», 1933, № 3). См.: С. А. Martienssen «Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens». Breitkopf, Leipzig, 1930.

** Немецкий музыковед Г. Мозер в предисловии к новому изданию Скрипичной школы Леопольда Моцарта высказал предположение, что применение «петербургской школой» более глубокой «хватки смычка» было связано с выразительными особенностями языка русской классической музыки и в том числе с проникновенной лирикой и пафосом произведений П. И. Чайковского. Этот взгляд соответствует мнению Флеша, который неоднократно подчеркивает зависимость новых постановочных форм от содержания и трактовки выразительных возможностей скрипки в произведениях Чайковского, Брамса и других композиторов конца XIX века.

дача хорошего педагога состоит именно в том, чтобы путем развития «навыков самостоятельного мышления» научить ученика находить механические (двигательные), музыкальные и психологические причины неверного исполнения. В этом развитии навыков самостоятельного мышления Флеш видит залог успешного раскрытия индивидуальности учащегося, что он провозглашает высшим принципом всякой педагогики вообще.

Настоящее издание книги К. Флеша выходит с незначительными сокращениями авторского текста, вызванными как некоторыми особенностями материала, так и стилистикой оригинала, но не касающимися основных методических установок.

При подготовке издания редактор стремился возможно точнее передать методический смысл основных теоретических положений автора и сделать язык книги по возможности более доступным широкому кругу читателей. Эти задачи потребовали известной свободы перевода. Так, в случаях различия терминологии, принятой в немецкой и русской методике, в настоящем издании последовательно используется терминология, принятая в советской методической литературе. Кроме того, стремление к простоте изложения материала вызвало необходимость значительного упрощения, сокращения и порой видоизменения структуры фраз.

Учитывая эволюцию взглядов самого Флеша на отдельные проблемы скрипичной методики, редактор счел возможным привести отрывки из других, более поздних его работ, в целях получения более законченного определения некоторых методических установок автора. Эти дополнения приводятся как в сносках, так и в основном тексте книги, что оговорено в комментариях. Редактором прокомментированы также те положения Флеша, которые в настоящее время требуют критического отношения и расходятся с положениями, принятыми современной скрипичной методикой.

В конце настоящего издания, в качестве дополнения, помещены «Основные упражнения» («Urstudien»), поскольку их материал тесно связан с содержанием первого тома труда К. Флеша.

К. Фортунатов

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Предлагаемый труд не является школой скрипичной игры в общепринятом значении этого слова. В нем понятию «педагогика» придается более широкое толкование. Здесь предполагается дать преподавателю не только основанную на современных скрипично-технических достижениях методику целесообразнейшего обучения своих учеников, но и указать на возможность достижения путем развития навыков логического мышления и анализа технических проблем той ступени совершенства, которая впоследствии обеспечит самостоятельную работу. Следовательно, этот труд предназначен не для начинающих или подвинутых учеников, а для мыслящих или желающих стать таковыми скрипачей. Это попытка извлечь искусство скрипичной игры из области грубого эмпиризма и поднять его на более высокую ступень логически осмысленного опыта. В нашей профессии чистая теория только тогда имеет право на существование, когда правильность ее подтверждается опытом и указанием практического пути ее применения. Ведь конечной целью скрипичной игры является публичный показ музыкального произведения. Следовательно, только после выдержанного испытания перед общественностью можно считать правильность теории доказанной. Кто из нас не убеждался в том, что испробованное в классе и казавшееся нам открытием новой эпохи нововведение в концертном зале часто давало полную противоположность ожидаемому результату. Приходится крайне сожалеть, что великие скрипачи прошлых столетий не дали нам возмож-

ность заглянуть в их творческие мастерские и что теория скрипичной игры разрабатывалась главным образом людьми, не бывшими в состоянии проверить ее в концертном зале.

Примерно пятьдесят лет назад обучение скрипача основывалось на одной из многочисленных скрипичных школ*, затем изучались общепринятые этюды Крейцера, Фиорилло, Гавинье. Одновременно для развития соответствующего духу времени искусства фразировки игрались концерты Виотти, Крейцера, Берió, Роде, Вьетана и Шпора. Педагоги и ученики мало задумывались над средствами и целью, к которой стремились. Учитель в большинстве случаев довольствовался тем, чтобы из ученика выработать заурядного скрипача, который был бы на своем месте в театральном и концертном ор-

* Скрипичные школы Байó, Берió, Шпора, Леонара и Иоахима содержат ценный учебный материал и в некоторых случаях прекрасные эстетические указания (Иоахим). Однако изложение чисто технических проблем в них носит общий, обезличенный характер.

Карл Клинглер в своем труде «Основы скрипичной техники» (Лейпциг, 1921) пошел иным путем. «Высшая школа техники смычка» превосходного французского скрипача Люсьена Капé рассматривает эту проблему слишком узко — как приемы распределения смычка. Теоретические сочинения Артура Яна следует причислить к выдающимся работам в области скрипичной методики. Заслуга Штейнгаузена состоит в том, что в своей книге «Физиология ведения смычка» он впервые указал на нелепость горизонтальных, изолированных движений кисти. Среди новейших работ «Естественные основы искусства игры на смычковых инструментах» В. Тренделенбурга (Лейпциг, 1924) нам кажется наиболее значительной.

кестре или в качестве педагога бес- сознательно продолжал передавать приобретенные традиции как неоспори- мое наследие прошлого. Скрипачи, стре- мившиеся к более высокой цели, вынуж- дены были искать свой путь самостоя- тельно. В общем это была кустарная деятельность, в результате которой боль- шинство скрипачей оставалось на низкой ступени технического развития. Те не- многие, которым удалось в своем ис- кусстве стать звездами первой величины, обязаны этим своим исключительным, то есть творческим, способностям.

Появление педагогических трудов Отокара Шевчика сыграло большу- ю роль. При правильном применении этих упражнений техника каждого скри- пача теперь может быть поднята на сту- пень, обеспечивающую решение техни- ческих задач, преодоление которых раньше удавалось не всякому. Но здесь вся суть именно в правильном их применении. Насколько нам из- вестно, ни у Шевчика, ни у других авторов мы не найдем указаний, ка- ким образом возможно определить и устранить появляющиеся помехи. Соблазнительное удобство «готового рецепта» склоняет ученика не утруж- дать себя определением его состав- ных частей. В большинстве случаев он довольствуется тем, что, исключив всякую мысль, выполняет только свое ежедневное задание, но, не имея при по- явившихся затруднениях надежного руко- водителя, он вязнет в болоте. Однако в таком положении может оказаться не только заблуждающийся ученик, и для вполне сложившегося музыканта, воз- можно, настанет время, когда непреодо- лимые физические и психические помехи задержат его развитие. Этот момент может наступить в различные периоды раз- вития скрипача, хотя естественным та- кой упадок может считаться только в глубокой старости. Наша вина, если он наступает раньше. Если бы всем оста- новившимся в своем развитии в моло- дости был дан совет сознательно отно- ситься ко всему тому, что они чисто ме- ханически выполняли, если бы вдумчи- вый руководитель приучил их рассмат- ривать свои недостатки прежде все- го как двигательные ошибки и указал на путь к их устранению, то впоследствии, работая самостоятельно, они нашли бы верную дорогу.

Преподаватели нередко довольству- ются тем, что провозглашают традици- онные принципы как неоспоримые исти- ны. Но «традиция — это неряш- ливость», как метко выразился Гу- став Малер¹. Выдающийся скрипач легко приобретает навыки, коренящиеся в его технических или душевных, во вся- ком случае чисто личных особенностях*. Через одно поколение они уже становят- ся «традицией». А это опасно, так как методика должна основываться на об- щих законах².

Нам хотелось бы помочь скрипачу разобраться во всем том, что применя- лось в силу традиции или инстинктивно, и таким образом устранить помехи, за- держивающие его развитие. Разница между недостаточными успехами преоб- ладающего большинства скрипачей и до- стижениями немногочисленного мень- шинства выдающихся талантов должна быть по возможности сокращена. Зада- чей вдумчивых педагогов является подь- ем художественного уровня исполните- лей средней квалификации³.

Автор вполне отдает себе отчет в том, что польза предлагаемого труда может быть ограниченной, поскольку он не в состоянии существенно помочь развитию тех данных природных качеств, которые мы подразумеваем под общим понятием прирожденных способностей. Но не сле- дует рассматривать слишком многое как дар природы. Качество и сила звука, технические навыки, слуховой конт- роль — все это может быть привито и исправлено, так как деятельность ор- ганов, принимающих участие в игре, может быть контролируема и доступна внешнему влиянию. Характер, чувства и темперамент исполнителя могут быть изменены лишь в том случае, когда в силу различных влияний изменился его внутренний склад. Только тогда педагог может определить тот или иной недоста- ток как «врожденный» и трудноустра- нимый, когда он убедится, что этот

* Пример — Фриц Крейслер: он из- брал такую технику звукоизвлечения, которая совершенно исключительным образом способна выявить его индивидуальность. Играя мелким штрихом с сильным нажимом и постоянным интенсивнейшим *vibrato* (даже в пассажах), он достигает этими своеобразными средствами выс- шей степени выразительности. Но к каким ре- зультатам пришла бы та школа, которая столь индивидуальные средства выразительности узаконила бы как общий педагогический принцип?

недостаток коренится в психике самого индивидуума⁴.

Читатель, вероятно, обратит внимание на то, что, за исключением отдельных соображений общего характера (главным образом во втором томе предлагаемого труда), здесь не уделяется особого внимания первоначальным занятиям, хотя всем ясно их основополагающее значение. Но занятия с начинающими — особый раздел методики, предпосылкой которого является точное знание желаемого конечного результата. Данный труд, возможно, поможет специалистам (на основании изложенных в нем общих положений) создать наиболее целесообразное руководство для первоначальных занятий.

Стараясь придерживаться общепонятного и предельно ясного изложения, мы пользовались иностранными словами только тогда, когда они казались безусловно необходимыми. Источники и литература указаны нами только в исключительных случаях. Не говоря о лишнем загромождении текста, полагаем, что для неисторика не столь важно знать, кто является автором того или иного приема. По тем же причинам принципиально избегается полемика с авторами, придерживающимися других взглядов.

КАРЛ ФЛЕШ

Декабрь 1923 г.

ВВЕДЕНИЕ

Искусство скрипичной игры включает в себя три составные части, три тесно связанных между собой раздела⁵:

1. Общие основы техники. Под основами скрипичной техники мы подразумеваем совершенное развитие механизма движений в целях надежного и безупречного воспроизведения всех возможных на скрипке звуковых сочетаний, то есть мы рассматриваем здесь скрипичную игру в связи с основными видами движений обеих рук (скрипичная игра как ремесло).

2. Практическое применение техники (техника прикладная). Если мы все приобретенные общие навыки используем для преодоления определенных технических трудностей, встречающихся в музыкальном произведении, то мы будем иметь дело с практическим применением техники, то есть будем рассматривать скрипичную игру как процесс изучения технической стороны музыкального произведения (скрипичная игра как мастерство).

3. Искусство передачи. Лишь овладев в совершенстве механизмом движений и осмысленно применяя его практически, мы сможем, подчинив технику задачам выразительного исполнения, свободно раскрыть содержание музыкального произведения и говорить о скрипичной игре как искусстве.

Учение об основах техники и о ее практическом применении составляет содержание первого тома предлагаемого труда; второй том посвящен художественному исполнительству и педагогике в целом.

Прежде чем заняться рассмотрением основ скрипичной игры, не бесполезно поставить вопрос, возможно ли существование в нашем искусстве непоколебимых, неизменных, выдерживающих испытание временем основных правил. В общем, на этот вопрос приходится ответить отрицательно. В нашем искусстве нет чудодейственных формул, но имеются дороги, которыми достичь высокого исполнительского мастерства можно быстрее и легче, чем другими путями. Тем не менее можно считать непреложным фактом следующее основное требование: совершенная техника состоит в том, чтобы извлекать все звуки чисто, хорошего тембра, с требуемой силой и в правильной метро-ритмической последовательности. Всякий технический недочет влечет за собой нарушение этого основного закона или его части. Этот идеал является целью, которую мы стараемся достичь при изучении скрипичной техники.

Часть I

ОБЩИЕ ОСНОВЫ СКРИПИЧНОЙ ТЕХНИКИ

ИНСТРУМЕНТ

Извлечение звука на скрипке является следствием не только нашего умения, но до некоторой степени зависит от особенностей того инструмента, которым мы пользуемся. Поэтому, прежде чем приступить к разбору основных вопросов скрипичного искусства, мы должны кратко изложить некоторые соображения, касающиеся подбора инструмента и обращения с ним⁶.

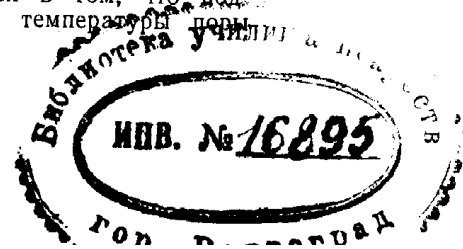
С течением времени понятия «хорошая скрипка» и «итальянская скрипка» стали синонимами. Нельзя отрицать, что хорошие скрипки большей частью итальянского происхождения, тем не менее не все они звучат удовлетворительно. Скрипки других мастеров бывают тоже превосходны. Чтобы определить звуковые качества скрипки, нужен многолетний опыт и некоторое тембровое чутье. Основные отличия хорошего инструмента следующие: быстрое возникновение звука, способность резонировать, равномерная звучность всех струн и приятная тембровая окраска. Эти качества обуславливаются конструкцией, твердостью породы дерева, особенностями лака и сохранностью инструмента.

Главным виновником того, что мы вынуждены до сих пор пользоваться итальянскими инструментами XVII и XVIII

столетий и имеем так мало безупречных концертных скрипок XIX века, является Ж. Б. Вильом, который искусственной сушкой сделал непригодными для сольного (концертного) исполнения около трех тысяч своих инструментов*. Прибавив к этой цифре такое же количество «высушенных» скрипок, сделанных его почитателями и подражателями, мы будем иметь примерно шесть тысяч прекрасно исполненных, по внешнему виду заманчивых экземпляров, которые из-за нелепой идеи Вильома не пригодны для концертных целей. Впрочем, Вильом и в начале и в самом конце своей деятельности изготовлял обычным способом скрипки с прекрасным звуком. Возможно, что через одно столетие изготовленные им в начале 60—70-х годов XVIII столетия скрипки вполне заменят нам настоящие инструменты Страдивари.

В общем следует предпочитать не только для маленьких, но и для рук нормальной величины инструменты меньшего размера. В особенности, приобретая скрипку мастеров брешинской

* Искусственная сушка — искусственная обработка дерева — заключается в том, что подвергнутые влиянию высокой температуры поры дерева умертвляются.



школы (Маджини и др.), необходимо предварительно удостовериться, не велика ли ее мензура для руки. Рекомендуется также обратить внимание на то, что, несмотря на нормальную мензуру, некоторые скрипки из-за более круглого, чем эллипсообразного, изгиба верхнего правого бочка особенно неудобны для игры. Детские скрипки надо подбирать в правильном пропорциональном соотношении к общему росту и величине рук ребенка. Неправильный, не соответствующий возрасту ребенка подбор скрипки (ради ее большего звука) впоследствии безусловно даст себя знать.

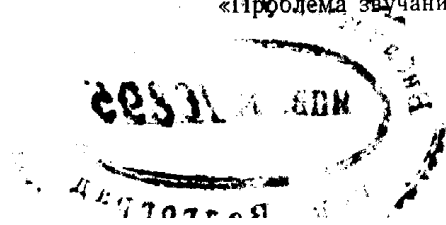
Выбор инструмента имеет важнейшее значение для скрипача *. И если ему редко удается найти соответствующий способностям и звуковым потребностям инструмент, то основная причина этого кроется главным образом в том, что решающую роль при выборе инструмента играют чисто субъективные ощущения, а не объективные данные. На определение качеств инструмента могут повлиять: установившиеся особенности играющего, помещение, погода, личные вкусы и большая или меньшая заинтересованность принимающих участие в обсуждении слушателей, что значительно затрудняет выяснение неизменных, присущих данному инструменту качеств. Скрипачи с ярко выраженной индивидуальной манерой извлечения звука (а это в большинстве случаев выдающиеся артисты) тут совершенно непригодны, так как специфические свойства инструмента вытесняются

* «Качество инструмента не имеет того решающего значения при извлечении звука, как это обычно утверждается. Извлечение звука зависит прежде всего от манеры игры скрипача, инструмент лишь помогает ему. Каждая скрипка имеет одной ей присущий оттенок звука. Изменение этих звуковых особенностей инструмента не находится в пределах наших возможностей. Поэтому в выборе инструмента нужно руководствоваться собственным вкусом. Скрипач, который предпочитает сопрановый тембр, никогда не будет себя хорошо чувствовать на инструменте, у которого тембр альтовый. Кроме того, надо обращать внимание на то, легко ли скрипка дает звук, иначе придется применять излишний нажим смычка, что вызывает чрезмерное напряжение. Важна также ровность звучания струн. У инструментов со слишком тонкими деками обычно высокие ноты звучат слишком светло, а низкие слишком матово. Выравнять это играющий не в состоянии» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

такowymi же свойствами исполнителя. После повторного сравнения двух различных инструментов к этому еще присоединяется притупление слухового восприятия, что приводит иногда к самым нелепым и ложным выводам *. Без объективно беспристрастного, научно обоснованного метода определение звуковых качеств инструмента будет пока весьма шатким. Ведущий к этому путь, по-видимому, следующий: прежде всего надо выяснить, чем отличается с точки зрения физики «красивый» звук от «некрасивого» (количество и виды обертонов, величина амплитуды колебаний, препятствующие колебаниям моменты, комбинационные тоны). Кроме того, следовало бы изобрести графический способ автоматической регистрации всех физических особенностей звука, вызывающих в нас чувства удовлетворенности или неудовлетворенности. Только таким способом возможно было бы научное и объективное определение присущих инструменту звуковых качеств. Желательно, чтобы изобретатели, работающие в этой области, занялись решением этой проблемы и не тратили свои силы на бесплодные опыты, так как их результаты не могут быть объективно контролируемы.

Кроме доброкачественности инструмента, не менее важен уход за ним. Трудно поверить, что существуют скрипачи, которые считают толстый слой канифольной пыли неотъемлемым при-

* Видаль в своем сочинении «Смычковые инструменты» (Париж, 1876) приводит следующий характерный случай: в начале девятнадцатого столетия физик Савар обратился к французской Академии наук с просьбой дать свое заключение по поводу одного его усовершенствования в области скрипичного производства и сравнить полученные звуковые результаты с таковыми же качествами признанных старинных инструментов. Была назначена испытательная комиссия, в которую вошли такие выдающиеся музыканты, как Керубини, Крейцер, Роде и Байб. Этой комиссии предстояло сравнить новые скрипки Савара с хорошо сохранившимися экземплярами Страдивари и Гварнери. Желая исключить некоторые моменты личного воздействия, исполнители и слушатели были размещены в различных помещениях. Комиссия нашла, что скрипки Савара безусловно превосходят инструменты Страдивари и Гварнери. Принимая во внимание компетентность судей, такое решение, едва ли оправданное следующими поколениями, способно было раз навсегда дискредитировать попытки подобного рода.



датком своего инструмента. Скрипка должна быть после игры вычищена. Одновременно с ее чисткой следует протереть мягкой тряпкой и струны, удалив приставшую к ним канифольную пыль, так как в противном случае со временем на них образуется твердая кора, которая затруднит быстрое возникновение звука. Можно посоветовать, соблюдая необходимую предосторожность (лак растворим в спирту!), слегка смачивать спиртом те места обмотанных и стальных струн, по которым проводят смычком. Внутри инструмента также осаждаются в большом количестве пыль и канифоль, поэтому рекомендуется каждый инструмент, которым долго пользовались, очищать от накопившихся внутри мелких посторонних частиц*.

Продолжительная игра, в особенности в концертном зале при высокой температуре, иногда вызывает усталое и вялое звучание скрипки. В таких случаях следует на некоторое время ослабить натяжение струн, опустив их несколько ниже.

Большое влияние на качество звука оказывает также и толщина струн. Нормальное соотношение толщины струн примерно таково: кишечная Ми — 0,43 мм, стальная Ми — 0,26 мм, Ля — 0,62 мм, кишечная Ре — 0,19 мм, алюминиевая Ре — 0,8 мм, Соль — 0,62 мм. При неправильном соотношении толщин струн квинты редко строят, а рассчитанный на правильную толщину струны нажим смычка действует на толстые струны слабо. Хорошая итальянская скрипка требует выбора струн, приоровленного к звуковым свойствам данного инструмента, что может быть установлено в результате продолжительных опытов. Подобранные струны определенной толщины, надо отметить соответствующие деления на струномере. Эта кажущаяся педантичность необходима, иначе вышеуказанные недочеты появятся вновь. Для проверки чистоты струн малые сексты более пригодны, чем чистые квинты, так как всякому скрипачу по опыту известно, как тесно приходится

* Это достигается при помощи пригоршника, всыпанной в скрипку через ее эфы, после чего инструмент основательно встряхивают. Улучшение качества звука после такого совершенно безвредного способа чистки поразительно.

сближать пальцы, для того чтобы получить следующий чистый интервал:



Всякое отклонение сейчас же обнаружит фальшивую струну, в особенности если скрипач возьмет параллельно лежащий интервал на струнах Ре и Ля. Квинта же может быть взята так, что получить ясную картину правильного соотношения струн будет значительно труднее.

В настоящее время кишечные струны почти совершенно вытесняются металлическими. Это началось со стальной струны Ми, в начале века еще не признававшейся. Затем последовала алюминиевая Ре, а в наше время этот процесс завершается введением стальной Ля⁷.

Обмотанная струна Ре обладает преимуществом легкого звукоизвлечения, большей сопротивляемостью и более блестящим тембром. Флажолеты выходят на ней более надежно.

Еще значительнее преимущества стальной струны Ми. Она не подвержена влиянию сырости, верхние звуки на ней извлекаются легче. Но важнее всего то, что устранена опасность обрыва струны. Меняя еженедельно стальную струну, можно с уверенностью рассчитывать на ее сохранность, несмотря на большую рабочую нагрузку.

Но мы не можем не отметить также и недостатков стальной струны. Они заключаются прежде всего в том, что волос смычка скорее изнашивается и чаще рвется. Кроме того, открытая струна иногда отказывается звучать в legato. Встречающаяся в связном чередовании струн открытая Ми часто не может быть приведена в колебание и свистит:



Поэтому необходимо, если возможно, заменять аппликатуру открытой струны Ми четвертым пальцем. Если же композитор специально указал на открытую струну, то риск может быть устранен перенесением точки касания

смычка в непосредственную близость к подставке. Октавные флажолеты от открытой струны часто не выходят. Кроме того, *pizzicato* на стальной струне звучит суше. Аккорды с ненадежным и слишком металлически звучащим верхним звуком Ми следует исполнять арпеджированно:



Настройку инструмента, за исключением регулируемой машинкой стальной струны Ми, следует производить только левой рукой. Помимо неприятного внешнего впечатления, производимого вращением колка правой рукой, этот способ не дает возможности подстраивать инструмент во время коротких пауз.

Прежде всего следует удостовериться, закреплен ли колок настолько надежно, что он не соскользнет обратно, после чего струну наматывают, заправляя особым способом свободный ее конец (см. фото 1)*.

Прижатием струны к щечке, служащей ей точкой опоры, предупреждают ее разматывание (см. фото 2).

Струны Ля и Ми настраивают левой рукой, пользуясь указательным пальцем в качестве рычага и противодействием большого пальца (см. фото 3).

Соль и Ре настраивают указательным и большим, опираясь на безымянный и мизинец (см. фото 4).

Некоторые скрипачи имеют привычку, играя с фортепианным сопровождением, настраивать скрипку слишком высоко. Разница в настройке обоих инструментов заключается в том, что скрипка должна быть настроена чистыми квинтами, в то время как в темперированном строе у фортепиано каждая квинта имеет на несколько колебаний меньше. Если настроить струну Ля точно по фортепиано, то струны Ре и Соль будут звучать немного ниже. В оркестре Ля дается обыкновенно гобоем, но если солист на-

строит Ля точно по гобою, то уже через четверть часа, в особенности при высокой температуре в зале, он разойдется на полутон с первыми скрипками, которые заблаговременно настраиваются чуть выше духовых. Таким образом, дилемма — в начале пьесы играть на открытых струнах несколько выше духовых или в дальнейшем значительно ниже всего оркестра — разрешается в пользу более высокого строя, действующего на слух менее отрицательно. Но следует соблюдать меру. Температура зала, свежесть струн, продолжительность первого *solo* — вот основные факторы, определяющие необходимое отклонение от нормального Ля*.

При настройке не следует понижать струну сильным растягиванием ее или, наоборот, повышать давлением на часть, находящуюся за порожком. Но если для настройки мы имеем считанные секунды, то приходится прибегать и к этим средствам.

При исполнении *pizzicato* левой рукой струны уже с первых тактов расстраиваются, что отражается весьма неблагоприятно на дальнейшем исполнении:



Ввиду этого нужно перед началом пьесы струны Ре и Ля сильно «вытягивать», достигая этим их устойчивости в строе. Всем известно, что «растягивание» новых, еще не обигранных струн является единственным ускоряющим их пригодность средством. Кроме того, «растягивание» кишечной струны Ля перед самым выступлением является обязательным.

Из частей инструмента, не относящихся собственно к самому корпусу скрипки, важнейшее значение имеет подставка. Подставка должна быть на левой стороне настолько высокой,

* Фотоиллюстрации помещены в конце книги, см. стр. 241 (Прим. ред.).

* К сожалению, в последнее время согласованность настройки духовых и смычковых групп оркестра заставляет желать лучшего — главным образом из-за недостаточного контроля дирижера. Солист часто не знает, какой из двух настроек ему следовать. Не гнушался же Ламурэ лично, со скрипкой в руках, диктовать каждому из 120 членов оркестра нормальное Ля!!!

чтобы струна Соль при колебаниях не задевала грифа (струна не должна «дребезжать»). На правой стороне подставка может быть значительно ниже, в связи с чем нажим пальцев на струны Ля и Ми может быть слабее. Закругленность подставки должна быть такой, чтобы средние открытые струны можно было взять, не задевая соседних, даже при более сильном нажиме смычка⁸. Слишком высокая подставка затрудняет легкое извлечение звука. Высота подставки зависит от положения грифа (вернее, шейки) и формы самого инструмента. Плоским декам соответствуют высокие подставки, выпуклым — низкие. Толщина подставки также зависит от особенностей данного инструмента: скрипка с трудно извлекаемым или тусклым звуком требует тонкой подставки, светло звучащая — толстой. Установка подставки находится в зависимости от величины мензуры, формы эфов и положения душки. Если подставка стоит не в надлежащем месте, то мензура становится неправильной; если она слишком удалена от душки, звук становится глухим. При большей близости подставки к душке струна Ми звучит пронзительно. Подставку следует ставить перпендикулярно по отношению к деке, то есть вертикально, это зависит от пригонки ножек подставки. В отношении того, следует ли предпочесть ровно срезанной подставке скошенную назад, взгляды расходятся. Наклонное к грифу положение подставки безусловно неблагоприятно влияет на характер звука инструмента. Но по нашим наблюдениям, чрезмерно наклонное положение подставки в обратную сторону для звука тоже невыгодно. Подставка должна находиться ровно посередине между эфами. Перестановка ее вправо или влево дает ухудшение тембра.

На временное ухудшение звука могут повлиять следующие преходящие внешние обстоятельства: слишком сырой (продолжительные дожди)* или сухой (паровое отопление) воздух, плохое качество струн или волоса и многие другие, менее веские причины.

Если, независимо от качеств исполнителя, возможно определение более или

менее звучного, несущегося, приятно окрашенного тембра скрипки, то качество смычка установить объективно значительно труднее. Выбор смычка зависит в большей мере от школы и индивидуальных особенностей исполнителя. Во всяком случае, трость не должна быть ни слишком тугой, ни слишком мягкой, так как обе крайности влияют неблагоприятно на звукообразование. Степень натяжения волоса зависит также от школы и характера штриховой техники. Вес смычка колеблется между 52—62 г. На наш взгляд, наиболее выгодным является вес в 58 г. Слишком легкий смычок (мнее 54 г) следует, безусловно, отвергнуть, так как он требует чрезмерного расхода силы при игре в конце смычка. Замена металлической обмотки резиновой трубкой, в особенности когда она доходит до края колодки и препятствует непосредственному соприкосновению всех пальцев с тростью, не может быть рекомендована. Бывшее одно время в моде состругивание прямоугольного края колодки безусловно вредно. Именно этот угол дает необычайно надежную опору большому пальцу, который в противном случае при малейшем потовыделении легко может соскользнуть⁹.

Старые смычковые мастера во главе с Туртом старшим часто изготавливали смычки, укороченные на 1—2 см¹⁰. Наши современные мастера совершенно напрасно не следуют их примеру; ведь при короткой руке, в особенности женской, более короткий смычок является прямо-таки необходимостью, так как при желании вести смычок параллельно подставке играющему приходится в конце смычка чрезмерно разгибать руку или, что обыкновенно случается, рука заносится назад, смычок соскальзывает на гриф, и в результате при forte звук изменяется, а в piano теряет свою плотность. Чрезмерное употребление канифоли не рекомендуется, так как даже при правильном ведении смычка звук получается «скрипучим». Вполне достаточно провести смычком по куску канифоли три раза вперед и назад. При ежедневной, примерно трех- или четырехчасовой, игре следует волос менять ежемесячно. Игра с изношенным волосом крайне вредна, так как требует преувеличенного нажима смычка.

* Если Вы сырой осенью недовольны звуком Вашего инструмента, то отложите починку до зимы, — она будет не нужна!

ОБЩАЯ ПОСТАНОВКА

Манера стоять

Прежде всего попытаемся определить наиболее целесообразное положение ног во время игры.

Вопрос этот как будто и не имеет особого значения, но на самом деле он весьма важен. Даже самые простейшие движения рук могут быть естественны только тогда, когда положение ног приноровлено к ним (пилят дрова, выставив левую ногу вперед; колят — расставив их; ручку кофейной мельницы вертят свободно только сидя). Можно, следовательно, предполагать, что при таком сложном процессе, каким является скрипичная игра, только одно какое-нибудь положение будет наиболее целесообразным; на практике же применяются три различных вида постановки¹¹. Рассмотрим их:

1. Прямоугольно сомкнутая постановка ног (см. фото 5). Это, рекомендованное в некоторых прежних скрипичных школах, положение «добросовестного ученика» с физиологической точки зрения неприемлемо, так как не дает туловищу достаточной опоры при широких движениях правой руки. Из-за этого исполнитель в технических трудных местах, чувствуя себя сильно стесненным в своих движениях, инстинктивно переходит в положение второе.

2. Остроугольная постановка ног (см. фото 6). Это, безусловно, более выгодное, по сравнению с предыдущим, положение имеет тот недостаток, что в момент, когда правая или левая нога выставляется приблизительно на 10 см вперед, туловище неизбежно поворачивается на 75 градусов вправо или влево, вследствие чего исполнитель принимает неестественное положение по отношению к находящемуся перед ним пульту или слушателям. Кроме того, туловище тремя четвертями своего веса давит на выставленную левую ногу. Переместив же центр тяжести на правую ногу, скрипач принимает некрасивое, наклоненное положение, которое заранее внушает сомнения в ожидаемом выступлении. И это понятно, так как в скрипичной игре, как и в жизни, желая совершить что-нибудь

дельное, прежде всего необходимо «прочно стоять на обеих ногах».

3. Разомкнутая постановка ног (см. фото 7). Это положение принято в последние десятилетия почти всеми выступающими скрипачами, так как дает необходимую устойчивость и полную свободу движений. Эстетически оно, правда, не безупречно, в особенности если преувеличено, но зато обладает столь многочисленными практическими преимуществами, ради которых следует жертвовать галантно-жеманной, танцевальной позой.

Некоторые педагоги требуют от ученика внешнего спокойствия даже при высшей внутренней возбужденности. Это противоречит прежде всего основному психологическому закону, по которому всякое чувство стремится к превращению в действие. Невыносимейшее часилие — требовать сохранения неподвижности тела при сильном аффекте (необходимые профессиональные движения рук здесь в счет не идут). Напротив, привычное раскачивание, сопровождающее каждый штрих, безусловно вредно, так как потраченная для этой цели энергия продуктивно не используется и ослабляет насыщенность игры. Целесообразно только то бессознательное движение, которое вызвано непреодолимой внутренней потребностью; бесцельное же раскачивание — просто дурная привычка.

По нашему убеждению, следует заранее приучать ученика играть также и сидя, прежде всего потому, что продолжительная игра стоя отрицательно сказывается на общем развитии подростка, кроме того, большинство скрипачей выполняет свою профессиональную работу сидя — в оркестре или камерном ансамбле, поэтому требуется довольно продолжительное время для приобретения привычки к игре сидя, при которой необходимо особое распределение веса тела.

Направление скрипки

Направление инструмента обуславливается необходимостью прямоугольного соотношения между струнами и на-

правлением движений смычка (см. фото 8). Преувеличенное отведение скрипки влево влечет за собой тупой угол, отведение слишком вправо — острый*. В обоих случаях это может явиться причиной нечистых звуковых колебаний струн. Из этого видно, как неблагоприятно может отразиться неудачное направление скрипки на ведении смычка. Умеренное отведение скрипки влево является для звукоизвлечения наиболее целесообразным¹².

Положение скрипки

Скрипку кладут на ключицу и частично на левое плечо, удерживая ее частью нижней челюсти и левой рукой, которой должна быть обеспечена возможная свобода при смене позиций. Следует иметь в виду, что высота бочков скрипки бывает от 2 до 3 см, а расстояние между нижней челюстью и ключицей равняется 4—8 см. Вследствие этого нам приходится или поднимать плечо, или заполнять пустой промежуток небольшой подушкой. Возможность обойтись без подушки дает значительное преимущество, которое состоит прежде всего в том, что нижняя дека входит в непосредственное соприкосновение с плечом. Однако необходимо избегать излишнего подъема плеча, так как образующееся в связи с этим напряжение плечевых мышц неблагоприятно влияет на всю технику левой руки. Поэтому для скрипачей с длинной шеей игра с подушкой является неизбежным злом¹³. Применение подбородника особой, так называемой «пражской» конструкции на наш взгляд нежелательно. Часто применяемые скрипачами пружинные подушки по многим причинам тоже не оправдывают своего назначения¹⁴.

Толщина подушки должна быть соразмерна заполняемому пространству и поэтому всегда зависит от длины шеи

* «Держание влево: смычок идет назад, соскальзывая на гриф, изменяется место контакта. Держание вправо: если оно преувеличено, то против этого возражать не приходится, ибо смычок с легкостью находит себе нужную точку касания. Таким образом, направление скрипки зависит в основном от длины рук. При длинных руках рекомендуется держание влево, при коротких — вправо» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

скрипача. Правильный выбор формы и толщины подушки можно считать решенным, если удастся без помощи левой руки удержать скрипку в течение полминуты. Если подушка слишком толста, то получается положение скрипки с чрезмерным наклоном плоскости дек вправо (см. фото 9), которое хотя и не так утомляет при игре на низких струнах (и поэтому широко распространено среди вторых скрипачей оркестров), но на струне Ми требует слишком тесного прижатия руки к туловищу и является причиной непроизвольного соскальзывания пальцев. Слишком плоское положение скрипки затрудняет игру на нижних струнах, в связи с чрезмерным подъемом локтя правой руки, а также вызывает необходимость неестественного поворота локтя левой руки вправо. Поэтому каждому скрипачу приходится переделывать свою подушку до тех пор, пока не будет найдена такая высота, при которой он сможет удерживать скрипку в правильном положении наиболее устойчиво (см. фото 10).

О том, как высоко держать скрипку, нам известно, что при слишком низком ее положении происходит сползание смычка на гриф, а произведенный на этом месте нажим смычка дает плоский, плохо резонирующий звук. Но и другая крайность — слишком высокое положение скрипки — также неприемлема, хотя и менее вредна, так как в этом случае, даже тогда, когда смычок должен находиться ближе к грифу, он произвольно соскальзывает к подставке, отчего звук, особенно при быстром *détaché*, приобретает царапающий оттенок. «Секрет» безупречного звука в том и заключается, чтобы прикосновение смычка к струнам совершалось на том узко ограниченном пространстве, которое обусловлено силой звука, его высотой, шириной и продолжительностью штриха*. Поэтому смычок должен пользоваться необходимой свободой движения между подставкой и грифом, что возможно на горизонтальной, но не на восходящей или нисходящей плоскости.

* Подробное рассмотрение этого вопроса см. в главе «Место контакта смычка со струной» (стр. 101).

Подбородник — неизбежное зло. Без него дерево деки на месте соприкосновения с подбородком разрушается в сравнительно короткий срок и, кроме того, во время игры затрудняется вибрация деки. Поэтому каждый инструмент звучит с подбородником значительно лучше, чем без него*.

В настоящее время распространены всевозможные модели подбородников. Модель, расположенная равномерно по обеим сторонам подгрифка, не оправдывает себя, так как приходится отодвигать инструмент слишком влево; кроме того, подбородник и вместе с ним нижняя челюсть располагаются слишком высоко, контакт головы с инструментом становится недостаточно тесным, отчего изменяется субъективное восприятие звука. Наиболее целесообразной нам кажется модель, частично закрывающая подгрифок и таким образом препятствующая давлению подбородка на него.

Положение головы

Возможны три различных вида: 1) прямое, 2) наклоненное вправо и 3) наклоненное влево положение головы.

Какое из них следует предпочесть? Здесь важно то, что исполнитель каждый раз получает иное слуховое впечатление. При первом положении звук не воспринимается ухом непосредственно; исполнитель слышит его (как и слушатель) частично отраженным от стен, то есть объективно. Чем ближе ухо скрипача к деке, тем сильнее и субъек-

* В XVIII столетии применение подбородника не было известно, и подбородок клали на правую сторону скрипки. Если мы это теперь испробуем, то заметим, что на высоких струнах играть будет легче, а на низких — труднее, субъективное восприятие звука усилится. Как могли мириться наши предшественники с таким положением? Вероятнее всего потому, что довольствовались значительно менее сильным звуком. Может быть, этим и объясняется господствовавшее до начала XIX века предпочтение небольших, нежно звучащих моделей Амати перед более крупными Страдивари и Гварнери¹⁵.

ективное действие звука: колебания воспринимаются непосредственно ухом. Чем дальше, тем разборчивее мы относимся к звукообразованию, тем яснее слышим его несовершенства и побочные призвуки. Когда мы приближаем ухо к звучащей деке, нас увлекает желание слушать самого себя, произвольное наслаждаться красотой звучания. Этим объясняется тенденция большинства скрипачей в кантилене приближать ухо к скрипке, и наоборот, в трудных, требующих контроля местах — держать ухо на некотором расстоянии от нее. Движения эти почти всегда инстинктивные, произвольны и порождаются внутренним, часто неподдельным, переживанием. Поэтому не следует их регламентировать. Но если скрипач при изучении трудных пассажей по привычке кладет голову на скрипку и в связи с этим не в состоянии объективно разобраться в исполняемом, то это своего рода самообман, неизменно приводящий к неряшливой технике*. То же самое происходит, если исполнитель упорно держит голову в прямом положении и непрерывным техническим контролем насильственно препятствует выявлению своих душевных переживаний. Поэтому мы считаем правильным прямое положение головы при занятиях и отмену всякой регламентации во время художественного исполнения.

Во избежание неблагоприятного влияния на настройку струн, следует остерегаться давления подбородка на подгрифок. Напротив, если подбородок находится слишком далеко от подгрифка, то, с одной стороны, нет тесного контакта между исполнителем и инструментом, а с другой — ухо чрезмерно удалено от скрипки и воспринимает звучание слишком объективно.

* «Наклонное положение головы меньше влияет на извлечение звука, чем на субъективные впечатления играющего. Чем ближе ухо к инструменту, тем больше и проникновеннее нам кажется звук. Наклонное положение головы, вследствие вызываемого в играющем увлечения, влияет в известной мере и на слушателя» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

ЛЕВАЯ РУКА

Постановка левой руки

Разумное развитие скрипичной техники обеих рук должно основываться на врожденных анатомических особенностях. К сожалению, в одной из важнейших функций левой руки мы вынуждены идти против природы. Здесь имеется в виду то неестественное положение левого предплечья, которое образуется при повороте локтевого сустава внутрь примерно на 90—100 градусов от нормального положения руки (когда рука опущена по швам). Насколько удачнее в этом смысле положение рук виолончелистов и в особенности пианистов, у которых предплечья действуют с полной непринужденностью.

Положение частей левой руки: предплечья, кисти, пясти и большого пальца тесно связано и находится в зависимости от общей постановки скрипача*. Нельзя изменить постановку левой руки не изменяя всей постановки в целом¹⁶⁾.

Начнем с большого пальца. Каковы его действия в обычных житейских условиях? Удерживая легко какой-нибудь предмет между большим и указательными пальцами, мы не сгибаем и не разгибаем полностью большой, а держим его слегка согнутым (таким же он остается в состоянии покоя). Такую постановку большого пальца можно считать естественной, то есть соответствующей природе его обычных функций (легкое поддержание шейки скрипки большим пальцем и третьим суставом указательного, а не судорожное ее сжатие). Но место соприкосновения большого пальца с шейкой скрипки зависит главным образом не от большого, а от остальных пальцев, вернее от длины их, и поэтому соотношения между ними в каждом случае будут иными. Для установления естественного положения большого и других пальцев в конкретных (индивидуальных) случаях М. Марси́к рекомендовал следующий прием: держа скрипку нормально, опускают левую руку, сгибают легкими четырьмя пальцами, прикасаясь большим

пальцем к запястному суставу указательного пальца (см. фото 11).

После этого левая рука, медленно поднимаясь, приближается к шейке, которая кладется между указательным и большим пальцами. Указательный палец прикасается к правой стороне шейки скрипки началом пястной фаланги, пальцы опускают на струну Ля, и то положение, которое занимает теперь большой палец (легкий изгиб, его отношение к другим пальцам, место касания им шейки скрипки), соответствует данному строению руки (см. фото 12)¹⁷⁾.

Кроме только что описанного бокового положения, существует другое, рекомендуемое многими известными педагогами, — низкое положение большого пальца (см. фото 13)¹⁸⁾. В этом случае большой палец лишь поддерживает шейку скрипки (которая лежит на нем), основание указательного пальца не прикасается к шейке, предплечье еще сильнее повернуто внутрь, пальцы вынуждены касаться струн под прямым углом. В сущности, при этом способе большой палец продолжительное время занимает то положение, в котором при предыдущем способе он находится только временно (в момент подготовки к переходу на вышележащие позиции). Хотя этим и облегчается техника быстрых переходов, но вместе с тем если позиция не меняется, то положение кисти из-за неестественного поворота предплечья внутрь едва ли можно назвать удобным. Кроме того, при этом способе отпадает противодействие и опора указательного пальца, лишенного теперь возможности касаться шейки. Все это дает такую нагрузку большому пальцу, какую он без вреда для технической уверенности не может выдержать. Но низкое положение большого пальца безусловно необходимо в следующих случаях:

а) при трех- или четырехзвучных (иногда широких) аккордах:



* Karl Klingler. «Die Grundlagen der Geigentechnik» (Leipzig, 1921).

б) как подготовительное движение к переходу на более высокие позиции, начиная с пятой;

в) как точка опоры при переходе из третьей или четвертой позиции в первую или вторую*.

В итоге большой палец выполняет три функции:

1) поддерживает расположенную между ключицей и подбородком скрипку;

2) создает противодействие нажиму остальных четырех («игровых») пальцев;

3) облегчает переход из средних позиций (третьей и четвертой) в более низкие (первую и вторую) и в высокие (начиная с пятой) позиции, производя изображенные на фото 13 и 14 движения (см. фото 13, 14).

В течение последних десятилетий все более и более распространялось убеждение в исключительном значении большого пальца для всей работы левой руки. Особое внимание уделялось отрицательной роли чрезмерного нажима большого пальца или слишком большого его участия в поддержке инструмента. В этом видели главные причины затруднений при смене позиций и игре с вибрацией. Отсюда до недооценки его как точки опоры для инструмента был только один шаг. И действительно, в наше время многие методисты стремятся исключить его из участия в игре. Они рекомендуют обычное изучение технических трудностей проводить без его помощи, опираясь скрипкой о стену. Применение такого «вспомогательного средства», по нашему мнению, допустимо лишь временно и в особых случаях, например при постоянном судорожном напряжении пястных мышц большого пальца (так называемой «веретенообразной» мышцы). Постоянное же использование этого средства уже потому не может быть рекомендовано, что большой палец отвыкает от той доли своего участия в противодействии пальцевым движениям, которая ему дана от природы как противопоставленному другим пальцам (антагонисту) и как хватательному органу руки. Нетрудно доказать всю абсурдность игры без большого пальца, если

попытаться сыграть большую пьесу без его участия!¹⁹

Определить единый способ постановки пальцев на струны невозможно. Имея длинный четвертый палец, придется ставить его согнутым, а короткий — поневоле вытянутым. Во всяком случае, изображенное на фото 15 излишнее сгибание пальцев нецелесообразно (см. фото 15).

Здесь предплечье без всякой необходимости еще более повернуто внутрь, чрезмерное сгибание пальцев увеличивается, ногти касаются струн, вследствие чего звук становится суше. Эти недостатки не компенсируются никакими преимуществами²⁰.

Напротив, преувеличенно плоская постановка пальцев хотя тоже нежелательна, тем не менее имеет то преимущество, что благодаря прикосанию струны к подушечкам пальцев звук становится более певучим*. Такой способ игры можно одобрить только в двух случаях: если пальцы очень коротки или если они (что встречается часто у очень худых девушек) настолько тонки, что плоская постановка искусственно заменяет пальцевую подушечку.

Очень важно, чтобы указательный палец прикасался к шейке не верхней частью своей третьей фаланги, а ее основанию. В противном случае ближайшие к открытым струнам полутоны (ля-бемоль, ми-бемоль, си-бемоль, фа) будут взяты всегда высоко, так как отведение назад указательного пальца с закрепленным нижним суставом является крайне утомительным и неестественным движением, которому исполнитель инстинктивно противится. Вытекающее отсюда техническое затруднение — исключение из игры нижнего (основного) сустава указательного пальца — уже само по себе способно поставить под вопрос естественное развитие всей техники левой руки²¹. Кроме того, неподвижно закрепленный третий сустав указательного пальца исключает свободу движений кисти при игре с вибрацией. Указательный палец должен касаться шейки только боковой, а не

* О вспомогательных движениях большого пальца при переходах в позиции см. стр. 35.

* Ж. Тибо и Дж. Энеску играли одно время таким образом, достигая превосходнейших звуковых результатов.

внутренней поверхностью своего третьего сустава, так как иначе пришлось бы увеличить поворот предплечья внутрь, что вызвало бы еще более неестественное положение всей руки.

Каждый палец должен эластично падать на струну со свойственной его весу силой²². Чрезмерно высокое поднимание пальцев и бросание их на струны является вредной привычкой, которая исключает всякое проявление «беглости»; затрудняет эластично-свободную «артикуляцию» пальцев, необходимую при игре быстрых пассажей. Сильно мешающей игре привычкой является также стук пальцев о гриф и боковое снятие пальцев со струн с сопутствующими ему произвольными *pizzicato* *.

Преувеличенный нажим пальцев на струны безусловно вреден, так как он придает звуку «стеклянный» характер и вызывает раздражение подушечек пальцев. Отец современной скрипичной техники Пабло Сарасате касался струн настолько легко, что никаких следов на концах пальцев не оставалось²³.

Скрипач должен очень тщательно ухаживать за своими руками. Ногти следует обрезать так коротко, чтобы не задевать ими струн. Сухая кожа, при отсутствии жировой подушки, отрицательно влияет на качество звука, а слишком глубокие зарубки на пальцах вызывают часто раздражение нервных окончаний.

Большинство заболеваний рук происходит оттого, что играющий рассматривает появившееся утомление как легко преодолимое препятствие, а не как предостережение природы; если рука устала, нужно дать ей отдохнуть, опустив вниз на полминуты²⁴.

За последнее время во многих более или менее значительных педагогических трудах встречаются постоянные требования «свободного», «ненапряженного» двигательного аппарата²⁵. Эти красиво звучащие слова являются для большинства учащихся довольно туманными понятиями, с которыми они обычно не знают что делать. Такого рода указа-

* Эти недостатки, приводящие к побочным шумам, особенно мешают при механических записях, составляющих довольно значительную часть художественной деятельности концертующих скрипачей.

ния только тогда имеют известную ценность, когда они выражены более конкретно и сопровождаются понятными для всех разъяснениями. Пользуясь определениями «свободное» и «ненапряженное» состояние руки, следовало бы попутно объяснить: в каких частях руки, а также по каким причинам это частичное прекращение мускульного напряжения должно наступить. Ведь даже наиболее яркие приверженцы этих определений должны сознаться в том, что движение без напряжения некоторых мышц невозможно и применение подобной терминологии только тогда не будет звучной фразой, когда одновременно будет указано, где, когда и каким образом это освобождение может иметь место *.

Интонация

Прежде чем приступить к рассмотрению основ техники левой руки, мы должны заняться выяснением проблемы чистоты интонации.

Главная цель, к достижению которой мы стремимся всей деятельностью левой руки, состоит в том, чтобы исполнить необходимое количество звуков в определенной последовательности, с указанной скоростью и со свойственной им по законам акустики числом колебаний, то есть «чисто». Все механические действия нашей левой руки должны служить главным образом этой цели.

Хотя скрипка имеет только четыре струны, тем не менее мы можем извлечь из нее при «полутонной» системе около 53 различных звуков. Считая же звуки, отличающиеся не только своей высотой, но и тембром, мы получим их значительно больше. К этому следует еще прибавить флажолетные звуки, также соединения двух и более звуков, которые мы называем созвучиями или двойными нотами и аккордами. Различные по высоте звуки мы получаем постановкой пальца на струну, укорачивая ее в большей или меньшей степени и отделяя таким образом ее часть, которая колебаться не может. Согласно законам акустики, каждый звук имеет определенное

* См. трель, стр. 58, vibrato, стр. 47 и далее.

число колебаний²⁶. Если они произведены в необходимом количестве, мы воспринимаем звук как «чистый», в противоположном же случае — как «фальшивый». Исследования Гельмгольца показали, что это удивительное явление подсчета колебаний происходит в мельчайшую долю секунды имеющийся в нашем ухе так называемый Кортиев орган. Другие исследователи, напротив, это оспаривают. Для нас безразлично знать, где в точности происходит этот «подсчет» количества колебаний данного звука, важно только, что мы убедились в этом факте. Следовательно, понятие «чистая игра» должно было бы означать, что мы берем звук на том месте струны, где из-за ее укорачивания получается необходимое число колебаний. Возможно ли это? Чтобы получить ответ на этот основной вопрос, рассмотрим два звука на струне Ля:



Разница между этими двумя звуками равна примерно 60 колебаниям. Расстояние на грифе между ля² и си-бемоль² равняется примерно 2 мм; следовательно, 60 колебаний распределяются на 2 мм, то есть на одно колебание приходится $\frac{1}{30}$ мм. Предполагая, что ля взято чисто, и желая сыграть математически чисто си-бемоль, мы должны поставить третий палец на такое место струны, точность которого установлена до $\frac{1}{30}$ мм. При некоторой доле воображения такая возможность допустима, но только в том случае, если для нажима на струну мы пользовались бы предметом, имеющим поверхность шириною в $\frac{1}{30}$ мм, но не пальцем, имеющим толщину примерно в 10 мм. Допуская даже, что нам повезет попасть на правильную точку струны с необходимой точностью, мы должны согласиться, что при такой последовательности нот, как, например, в гамме, это становится невыполнимым. Поэтому мы вынуждены, к сожалению, признать, что чистая игра, в физическом смысле, невозможна²⁷.

Но чем объяснить, что игра многих скрипачей производит впечатление чистой игры? Просто тем, что эти скрипачи, хотя и не точно попадают на нужные звуки, но исправляют погреш-

ность в течение доли секунды либо перемещением пальца, либо склоняющейся в сторону «чистого звука» вибрацией.

При соответствующей ловкости все это происходит настолько быстро, что у слушателя создается впечатление чистого звука с самого его начала, хотя он и стал таковым только после некоторого, правда ничтожного, промежутка времени. Следовательно, так называемая «чистая» игра есть не что иное, как очень быстрое и искусное исправление первоначально неточно взятого звука. Наоборот, при нечистой игре звук остается на всем своем протяжении таким же фальшивым, каким был в момент своего возникновения.

Существует распространенное мнение, что причину нечистой игры следует искать в недостаточной ловкости руки, неправильных движениях и что, следовательно, нечистая игра — это явление механического порядка. На самом же деле настоящая первопричина зла кроется в недостатках слуха.

Для пояснения этого факта мы должны вкратце изложить явления, которые происходят в наших ощущениях, сопровождающих самый процесс исправления.


После того как смычок привел струну в колебания и последние были восприняты нашей барабанной перепонкой, они переходят к определяющему количество колебаний «счетному аппарату» и, наконец, попадают в слуховую область коры большого головного мозга. Наше сознание решает, чист или нечист данный звук? В последнем случае у исполнителей, наделенных острым слухом, появляется крайне неприятное ощущение, вызывающее непроизвольно уточняющие звук движения пальцев. Чем сильнее чувство неудовлетворенности, тем сильнее потребность возможно быстрее достигнуть точной звуковой высоты. Измененное благодаря этому положение пальца дает другое количество колебаний. Из этого видно, что непроизвольное уточнение звука является следствием реакции нашей нервной системы на неприятное ощущение. Вся суть в том, чтобы данное ощущение обладало достаточной напряженностью, чтобы за восприятием после-

довало движение. Равнодушие порождает неподвижность, скука может даже черты лица сделать безжизненными! Только интенсивное чувство приятного или неприятного порождает соответствующие движения. Следовательно, прежде всего необходимо развить наш слух настолько остро, чтобы каждый фальшивый звук действовал на него возможно более неприятно и заставлял производить все исправляющие движения чисто автоматически.

Основываясь на этих соображениях, автор книги на протяжении многих лет применяет практические упражнения для развития слуходвигательной координации. Они состоят в том, что учащийся (например, в одном из капризов П. Родэ), долго выдерживая каждый звук (по возможности проверяя его при помощи соответствующих открытых струн), внимательно вслушивается в свою игру до тех пор, пока он окончательно не убедится в том, что высота звука взята правильно. После нескольких часов таких упражнений возникает явление, вначале пугающее ученика: ему кажется, что он играет не так чисто, как раньше. Что же, в сущности, произошло? Сопоставляя в течение продолжительного времени чистые и фальшивые звуки, слух становится настолько восприимчивым, что учащийся приходит в отчаяние. Когда порыв малодушия с помощью педагога будет окончательно побежден и будут выяснены все обстоятельства дела, то ученик, при постоянстве и упорстве в занятиях, может уже мгновенно определить чистоту звука и исправить его, хотя это исправление и происходит у него еще заметным для слуха образом. Этот первый и важнейший период интонационных упражнений мы считаем пройденным только тогда, когда учащийся даже в кантилене, исполняемой им с естественной выразительностью, а не как упражнения, совершенно инстинктивно исправляет неточность звука. Если он и это преодолел, то следует довести его до осознания, что исправление каждого фальшивого звука должно лечь в основу избранного им искусства и что достигнутое в результате большой работы улучшение его слуха немедленно исчез-

нет, как только, вследствие небрежного отношения к интонации, его слух опять привыкнет к неточной регистрации количества колебаний исполняемых звуков. Необходимо убедить ученика в том, что, кроме многих других преимуществ, медленные упражнения приносят прежде всего ту пользу, что дают возможность слухового контроля и исправления каждого неточного звука. Следует указать ему на то, что неточное попадание пальцев не является предосудительным, если звук исправлен так быстро, что первоначальная неправильная высота не была воспринята слушателем. Если же исполнитель слышит и не исправляет фальшивый звук, то эта небрежность, являющаяся обыкновенно следствием равнодушия, навсегда задерживает всякое движение вперед. Скрипач никогда не должен забывать, что острый слух — это его ценнейшее достояние и важнейшее условие для достижения высшего исполнительского мастерства*.

Известно, что высота одного и того же звука, несмотря на одинаковое письменное обозначение, может быть различной, смотря по его отношению к той или иной гармонии. Мы знаем также, что седьмая ступень в гамме (вводный тон) должна быть взята выше, чем этот же звук в качестве терции тонического аккорда. Поэтому мы

будем играть ноту фа-диез 

с обычной для большой терции интона-


* Во время уточнения высоты звука желательно сохранять тот же штрих:

М. Брук. Концерт соль мин., I ч.

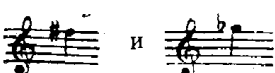


Здесь следует расчленить каждый аккорд на два интервала и до определения их чистоты не менять направление штриха. Однако часто это место учат так:





цией, тогда как в примере 

мы должны взять ее на несколько колебаний выше, так как она тяготеет к первой ступени — к соль. В последнем случае интервал фа-диез — соль есть не что иное, как уменьшенный на несколько колебаний полутон. Можно различить две основные группы «чисто» играющих скрипачей. В одной группе находятся те немногие, которые берут в некоторых случаях так называемые «четвертьтоны», большинство же скрипачей вполне удовлетворены, если они играют в темперированном строе фортепи-



ано, следовательно 

в их исполнении звучат совершенно одинаково, хотя между этими звуками существует значительная разница. В при-

мере  соль-бемоль на 12 колебаний ниже, чем фа-диез в примере

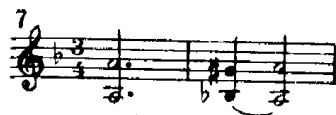
, поэтому в обоих случа-

ях мы вынуждены брать полутоны очень тесно, причем надо заметить, что фа² и соль² сохраняют свою физическую высоту, тогда как соль-бемоль² и фа-диез² понижаются или повышаются. Или возьмем, например:

I  II 

В первом случае высота звука до-диез нормальна, так как определяется образующейся с ля большой терцией. Во втором — до-диез не что иное, как повышенный вводный тон, разрешающийся в ре.

Каждому скрипачу известна проблема чистого интонирования следующего отрывка из скрипичного концерта И. Брамса:

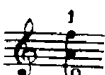


Эта проблема практически может быть разрешена только тем, что си-бемоль надо взять значительно ни-

же, а соль-диез, как вводный тон, выше. Своеобразен следующий случай:



Если разобрать начало примера (на струне Ми), то увидим, что ми² является вводным тоном, требующим повышения, фа² — тоническим звуком. Но так как мы не можем повысить ми, то получить единственно удовлетворяющую наш слух тесную последовательность возможно только при условии значительного понижения звука фа. Ес-

ли теперь удержать фа и сыграть 

то можно заметить, что в малой сексте фа звучит безусловно низко и должно быть взято выше. Замена повышенной седьмой ступени пониженной первой не может явиться удовлетворительным выходом из создавшегося затруднения и является причиной, вследствие которой скрипачи вышеуказанный интервал обычно играют в третьей позиции, где возможно седьмую ступень повысить, а первую взять нормально:



Мы видим, следовательно, что если в теории возможно установить точное количество колебаний каждого звука, то на практике мы в каждом отдельном случае приспосабливаемся к интонации, а по существу полагаемся только на наш слух — еще один лишний довод для того, чтобы непрерывно совершенствовать это важнейшее орудие нашего искусства.

Открытым Дж. Тартини так называемым «комбинационным тонам»*, о которых он упоминает в своем педагогическом трактате и письмах к синьорине М. Ломбардини, не следует придавать большого практического значения. Их присутствие может, конечно, служить контролем точности интервала, но эту точность нужно уметь определять и без помощи комбинацион-

* Третий, более низкий звук, получаемый от одновременного звучания двух звуков различной высоты.

ных тонов*. Эти звуки являются не прямым, а только косвенным средством для достижения чистых интервалов — до некоторой степени они заменяют личную ответственность механическим способом.

Было уже указано на то, что для исправления взятого звука необходима некоторая доля времени, продолжительность которой зависит от индивидуальных слуховых способностей и от механической ловкости пальцев в процессе самого исправления. Чем короче данный звук, тем больше выступает на первый план это условие ловкости. У скрипача нет достаточного времени для выполнения описанного сложного процесса, и он должен стремиться к приобретению такой ловкости, с помощью которой каждый звук сразу воспроизводится приблизительно чисто. Требуя от учащегося в самый ответственный период его скрипично-технического развития решения такой невыполнимой для него задачи, как непосредственно чистой игры, мы насаждаем ростки полусознательного самообмана, приводящего в дальнейшем к игнорированию всех других технических и звуковых недостатков. Правда, наши требования абсолютно чистой игры понижаются по мере того, как возрастает скорость звукоряда. Хорошим примером нам может служить разница между медленным и быстрым исполнением гамм и трезвучий. Если в первом случае наш слух мучительно воспринимает неточность каждого звука и нам поэтому бесконечно трудно играть ряд звуков в медленном темпе с абсолютной чистотой, то насколько легче сыграть быструю гамму к полному удовлетворению нетребовательных слушателей.

В заключение этой главы обращаемся с серьезным напоминанием ко всем преподавателям о необходимости разъяснения начинающим ученикам невозможности «чистой игры» и неизбежности исправлений, не допуская развития ложных взглядов на этот счет.

Если в примере



чет-

вертый палец окажется в непосредствен-

* Рекомендуем для этой цели, как превосходный учебный материал, «Гармонические этюды» Эж. Созэ (E. Souza. «Etudes harmoniques»).

ной близости к ре-диезу, то достаточно применить небольшое (соответственно повышающее или понижающее) уточняющее движение пальца. Если же вместо нужного звука будет взят другой, с разницей на полутон или даже на целый тон, то самая искусная попытка не сможет помочь: «фальшивый» звук уже запечатлелся в сознании слушателя. Следовательно, под «уверенностью левой руки» мы понимаем умение попадать на определенные места грифа с наименьшим уклоном от точного звука.

Основные виды движений левой руки

Под «основными видами движений» мы подразумеваем движения не только всей левой руки в целом, но и отдельных ее частей; производимые же этими движениями виды звуковых сочетаний мы объединяем в понятие «основные формы техники левой руки». Количество необходимых для скрипичной игры основных видов движений левой руки ограничено, получаемые технические типы многочисленны, а их комбинации бесконечны. Основные движения (*Urbewegungen*) обстоятельно разобраны в нашем труде «Основные упражнения» («*Urstudien*»)*. В этих написанных по случаю упражнениях мы преследовали цель возможного сокращения, необходимого для технических занятий времени, считая достижение звуковых результатов второстепенным, но выдвигая производящие их механические факторы на первое место. Сокращение самой работы и экономия времени, которые могут быть использованы для достижения чисто художественных целей, — эти два момента главным образом и объясняют ту популярность, которой пользуется эта небольшая по объему тетрадь, в особенности у скрипачей, не располагающих достаточным временем для занятий. В учебной практике этими упражнениями можно пользоваться как диагностическим

* C. Flesch. «Urstudien». Ries und Erler, 1910. (Русское издание: Карл Флеш. «Основные упражнения», перевод И. В. Сафонова (Музгиз, 1933). Приводится в конце книги в качестве «Приложения», см. стр. 226).

вспомогательным средством для безошибочного определения имеющих недостатки в основных движениях рук. Идея, проводимая и в «Основных упражнениях» и в настоящем труде, заключается в том, что всякий недостаток следует искоренять не только одним устранением его последствий, но прежде всего нужно избегать его чисто механических причин.

Всю технику левой руки можно свести к пяти основным видам движений*:

1. Падающие движения пальцев:



2. Боковые движения (скольжения) пальцев, применяемые в хроматических гаммах и при растяжениях:



3. Движение растягивания и сгибания, применяемое в аккордах (перебрасывание пальцев):



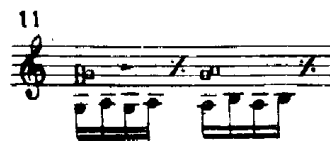
* В практических занятиях эти упражнения следует выполнять без смычка. На звуках, обозначенных квадратными нотами, пальцы должны лежать неподвижно в течение всего такта. Излишне (а для небольших рук прямо-таки опасно) точно выполнять все данные здесь растяжения пальцев. Достаточно, если остающиеся неподвижными пальцы займут такое положение, которое даст возможность скользящему пальцу свободно двигаться. (Примеры более легких растяжений пальцев см. Приложение, стр. 229).

4. Движение большого пальца вдоль шейки скрипки (переход большого пальца из третьей позиции в первую и обратно*).

5. Комбинированное движение кисти и предплечья, возникающее при переходе всеми пальцами на четырех струнах из первой позиции на высшую и обратно (основной принцип смены позиций).

Эти основные движения и образуемые ими звуковые сочетания составляют основы техники левой руки и служат предметом последующего разбора. Рассмотрим пока более детально некоторые из перечисленных упражнений.

Упражнения для выработки «падающих» движений. Пальцы должны падать на струны только с естественной для них упругостью и соответствующей их весу силой**. Если придерживать свободные от игры пальцы на струнах, то упражнение может быть несколько усложнено:



Упражнения для растяжений²⁸. Чистота интонации в одной и той же позиции основана главным образом на том, что четвертый палец отстоит от первого только на кварту. Систематические упражнения в чрезмерных растяжениях вредны хотя бы потому, что они угрожают изменением естественного квартового охвата позиции на квинтовый. Рекомендуются здесь упражнения, а также изучение техники «аппликатурных октав» следует применять лишь только в небольших дозах, и растяжение не должно превышать квинты. Техника «аппликатурных октав» дает настолько значительные звуковые преимущества,

* См. главу «Игра в позициях и их смена», стр. 35.

** См. стр. 27.

что недостатки временно расширенной пальцевой позиции почти не имеют значения. Децимы из-за чрезмерного растяжения (соответствующего секстовому охвату позиции) следует изучать с особой осторожностью.

Возведение упражнений для растяжения в единственный способ развития пальцевой техники, выражаясь мягко, — бессмыслица. Давно пора покончить с бесплодным исканием «философского камня» и осознать, что скрипичная техника является итогом большого количества определяющих факторов; выдергивание же одного из них равносильно рекламированию универсальных пиллюль от всевозможных болезней. То и другое шарлатанство! В усиленных упражнениях для растягивания пальцев кроется еще и опасность переутомления связок, а следовательно — временная неспособность.

По тем же причинам не рекомендуются и гимнастические аппараты для пальцев, рекламировавшиеся когда-то²⁹.

Вообще, к «немой игре» следует прибегать только в исключительных случаях. Мы не можем умолчать о двух основных пороках «немых» занятий: это невозможность проверять чистоту интонации и качество звукоизвлечения. Эти упражнения могут быть использованы лишь в том случае, если налицо помехи чистоты механического порядка и интонация не представляет особых затруднений, как, например, при игре в одной позиции.

Такова же цель и «Основных упражнений», она заключается в том, чтобы предотвратить снижение технических навыков у скрипачей, не имеющих достаточно свободного времени для занятий. При начальном обучении применение «немых» упражнений в изучении основных движений левой руки совершенно исключено. Главная задача первоначальных уроков прежде всего должна состоять именно в том, чтобы в возможно короткий срок развить слух начинающего ученика, в результате чего он, повинаясь внутренней потребности, будет самостоятельно исправлять каждый неточный звук³⁰.

Смена струн (подготовка и оставление пальцев левой руки)

Плавная смена струн часто не удаётся по двум причинам: во-первых, из-за склонности правой руки к резким угловатым или размашистым движениям* и, во-вторых, из-за необходимости точного по времени совпадения смены струн левой рукой с движениями правой руки. Рассмотрим обстоятельно, что происходит в данном случае:

М. Брух. Концерт соль мин., III ч.



При исполнении перехода с ноты си² на соль² правая рука должна покинуть струну Ми и перейти на струну Ля, а левая — взять четвертым пальцем соль². Эти два движения должны быть сделаны одновременно, в противном случае получается неуклюжая смена струн. Какая же сторона в данном случае будет виновной? Вне всякого сомнения — это четвертый палец левой руки, который не смог сделать свое движение одновременно и с такой же быстротой, как правая рука, поэтому на кратчайший промежуток времени была слышна задетая смычком открытая струна:



Чтобы избежать этого недостатка, следует при занятиях (но не во время выступления) заранее положить переходящий с одной струны на другую палец, как это обозначено в примерах квадратной нотой:



* Об участии правой руки при переходах с одной струны на другую см. стр. 75 и далее.

Эта подготовка пальцев (своего рода «спасительное преувеличение») частично сохранится и при выступлениях, предупреждая запаздывание пальца, и будет содействовать точному совпадению движений обеих рук и плавному переходу с одной струны на другую. Применение этого приема при исполнении гамм будет выглядеть так:



В арпеджио трезвучий и септаккордов таким образом:



В этюдах:



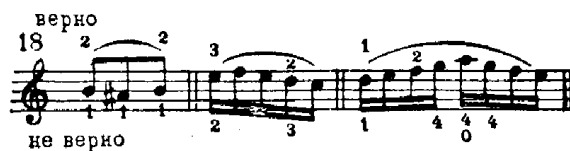
Игра в позициях и смена позиций

Игра на высоких позициях отличается от игры в первой позиции механически тем, что предплечье принимает более отвесное положение, а кисть, начиная с четвертой-пятой позиции, переходит в более горизонтальное; большой палец опускается под шейку скрипки, предплечье значительно поворачивается внутрь, одновременно с этим соответственно уменьшается расстояние между пальцами. Кроме того, чем больше струна укорачивается левой рукой, тем больше смычок вынужден приблизиться к подставке*.

* «Взаимозависимость высоты позиции и точки касания смычка к струне имеет огромное значение. Точка касания тем ближе должна находиться к подставке, чем выше рука идет в позициях, т. е. чем струна делается короче. В восходящем четырехоктавном арпеджио место контакта от середины струны должно постепенно приближаться к подставке. Плохое звучание высоких нот пассажа обычно является следствием неправильной точки касания» (К. Флеш. «Проблема звучания»). См. также главу «Место контакта смычка и струны», стр. 101.

Для начинающего главная трудность овладения игрой в позициях заключается прежде всего в том, что отдельные звуки каждой новой позиции берутся другими пальцами и отчасти на других струнах,—затруднение, которое может быть преодолено целесообразными упражнениями.

Существующие методы начального обучения игре в позициях не сходятся в том, что следует после первой позиции приступать к изучению второй или же третьей. Не придавая особенно большого значения этому вопросу, мы второй позиции предпочли бы третью (как более легкую). Более важным нам представляется вопрос о равноправии четных позиций (второй, четвертой и, в особенности, полупозиции, этого пасынка в семье позиций) с нечетными. Следовало бы покончить со старой рутинной подобной рода:



Обычно преподаватели не придают должного значения укреплению у учеников позиционного чувства, занимаются игрой в позициях слишком мало; часто ученик приступает к сменам позиций, находясь еще на той ступени своего развития, когда он вынужден обрабатывать, какую аппликатуру в данном случае следует применять (особенно начиная с четвертой позиции)*.

Значительно более трудной технической задачей являются переходы из одной позиции в другую, или так называемая смена позиций. Вообще это один из труднейших отделов техники левой руки. Смена позиций представляет собой перемещение левой руки вдоль грифа на определенное, точно установленное расстояние. В нижних позициях (до четвертой включительно) основную, ведущую роль выполняет предплечье; в бо-

* В качестве материала для изучения позиций (особенно четных) следует порекомендовать упражнения соч. 8. О. Шевчика, а также его «Школу скрипичной техники», соч. 1, тетрадь II и последующие³¹.

лее высоких позициях активно действуют также плечо, кисть и большой палец. Остальные пальцы в переходах принимают пассивное участие. Их размещение на грифе зависит от большого пальца и других частей руки, хотя это и не мешает считать их основными виновниками неудач при смене позиций. Однако это мнение не отражает существа вопроса, так как главные причины неудач заключаются в недостаточном или слишком большом сгибании руки в локтевом суставе, неправильном положении большого пальца, слишком выпрямленной или согнутой кисти. Роль предплечья и кисти заключается именно в том, чтобы определить и пройти требуемое расстояние, причем пальцы ограничиваются только тем, что прижимают струну в тех местах грифа, в которых должны быть взяты соответствующие звуки. Только в том случае, если расстояние определено неточно, пальцы должны «самостоятельно» менять свое положение*. Для большей ясности изложения в последующем мы будем придерживаться все же старого, традиционного взгляда на роль пальцев в процессе смены позиций.

Нисходящая смена позиций даже для подвинутого скрипача значительно труднее восходящей. Механическая причина этого кроется в следующем: для сохранения равновесия данного тела при производимом на него давлении требуется противодействие. Давление пальцев на струну и гриф вызывает противодействие большого пальца. При переходе из третьей позиции в первую происходит одновременное скольжение большого пальца и пальца, выполняющего переход. Горизонтальное движение этих пальцев (скольжение) затрудняется вертикальным давлением. В данном случае осуществление функции противодействия полностью переходит к плечу. Но так как последнее не противопоставлено нажимающему на гриф пальцу, то все действие равно нулю**.

* Их задача совершать поправочные движения, а не участвовать активно в самом процессе перехода в новую позицию.

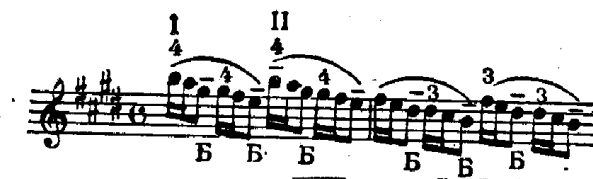
** Этим и объясняется склонность не получивших специального образования скрипачей при переходе из третьей позиции в первую прижимать предплечье к скрипке и создавать таким примитивным способом то противодействие, которое, в конце концов, безусловно необходимо.

Вместе с тем исполнитель испытывает неприятное ощущение, так как ему кажется, что обратное движение руки стремится «вырвать» скрипку из точки опоры, образованной ключицей, подбородком и плечом. Все это и создает в данном случае чувство неуверенности. Мы вынуждены, следовательно, расчленить движение, переведя большой палец в нижележащую позицию заранее, причем играющий палец остается еще в третьей позиции, а кисть, по мере надобности, пользуется скрипкой как точкой опоры. В момент следующего за этим скольжения пальца находящийся уже на своем месте большой палец создает без труда необходимое противодействие³².

Чтобы избежать возможной неудачи при исполнении переходов из третьей позиции в вышележащую, необходимо также использовать предварительное движение большого пальца, который заранее занимает соответствующее более высокой позиции место, несколько опускаясь под шейку скрипки. В момент перехода скрипка опирается на уже подготовленный к игре в новых условиях большой палец, но эта опора ни в коем случае не должна быть применена одновременно с движениями играющих пальцев. Подготавливающее движение большого пальца открывает другим пальцам свободный путь, необходимый для движения вверх. Но предварительное скольжение большого пальца при переходе из первой позиции в третью мы считаем совершенно излишним*.

* Четвертая позиция иногда именуется «промежуточной», так как здесь может быть применено не только обычное для низких позиций боковое положение большого пальца, но и характерная для верхних позиций опора большого пальца под шейкой. В данном случае все зависит от того, куда должен совершиться переход — вверх или вниз (К. Клинглер. «Основы скрипичной техники»).

«Подготовительные движения большого пальца могут быть наглядно проиллюстрированы следующей схемой»:



(К. Флеш. «Собрание скрипичных этюдов», ч. 1).

Едва ли мы имеем право требовать от нашего мускульного чувства абсолютно точного попадания в новую позицию сразу, с разбегу. Мы довольствуемся тем, что, внимательно вслушиваясь, уславливаем окончательную высоту звука и сейчас же, по возможности незаметно, уточняем звук. Было уже упомянуто, что наша ловкость заключается в точном попадании пальца как можно ближе к математически верному месту струны, откуда уже происходит настолько быстрое и незаметное уточнение (достигаемое передвижением пальца вверх или вниз или выравнивающим *vibrato*), что оно не производит неприятного впечатления на слушателя.

Желая установить правильный способ выполнения данной смены позиций, мы прежде всего должны решить два вопроса:



как велико в данном примере расстояние, которое палец должен пройти, и каким пальцем это расстояние должно быть пройдено? Ответ: проходимое расстояние находится между si^1 и re^2 и должно быть пройдено первым пальцем.

Если первый палец и с ним вся рука находятся в требуемой (в данном случае третьей) позиции, то четвертому пальцу остается только взять соль². Следовательно, при смене позиции этот четвертый палец пассивен. Первый же палец, наоборот, активен. Мы назовем находящийся между si и соль звук re промежуточным звуком. Как важнейшее вспомогательное средство для безошибочного определения проходимого расстояния этот промежуточный звук имеет решающее значение при систематическом изучении смены позиций.

Чтобы в корне пресечь возможные недоразумения, мы заранее должны усановить, что применение промежуточных звуков следует рассматривать как технически-учебное и вспомогательное средство для развития мышечного чувства, которому этим дана точно ограниченная и ясно выраженная задача. Средство это,

применяемое при исполнении музыкальных произведений, принадлежит к числу недопустимых, дурных привычек, совершенно не позволяющих считать такое исполнение «художественным».

Реальное звучание этой смены позиций:



вернее было бы письменно обозначить так:



а следующим образом³³:



Если же в данном труде, вопреки этим обозначениям, последовательно прозодится та мысль, что место нахождения промежуточного звука зависит от положения пясти в новой позиции, то сделано это ради большей понятности, предполагая, что учащиеся будут основательно усвоены все вышеупомянутые соображения. Приведем еще несколько примеров с промежуточными звуками на струне Соль (промежуточные звуки заключены в скобки):



При более обстоятельном разборе выясняется основное правило, по которому переход из одной позиции в другую совершается в сущности всегда тем пальцем, который берет последнюю ноту в исходной позиции. Границы проходимого пространства определяются одним из берущихся звуков и промежуточным звуком. Последний, как было уже сказано, в художественной практике не должен быть слышимым, но при изучении смен позиций он имеет очень большое значение.

Скольжение пальца принято называть *glissando* или *portamento*; обоим выражениям придают обыкновенно одинаковое значение. Но существуют два совершенно различных вида скольжения:

24 Л. Бетховен. Концерт, II ч.

Example 24 shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur covers the notes from G4 to C5, with a '3' above and below the slur, indicating a glissando of the third finger. The notes from B4 to G4 are played with the first finger.

25 Л. Бетховен. Концерт, I ч.

Example 25 shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur covers the notes from G4 to C5, with a '1' above and below the slur, indicating a glissando of the first finger. The notes from B4 to G4 are played with the second finger.

В примере 24 скольжение третьего пальца применено для усиления выразительности (переход сделан преднамеренно). В примере 25 оно, наоборот, вынужденно, так как переход в более низкие позиции другим путем невозможен. Скольжение первого вида может быть исполнено по личному вкусу и чувству — медленнее или скорее; чем незаметнее же проходит скольжение второго вида, тем оно лучше. Таким образом, между выразительным и техническим скольжением есть существенное различие, на которое, к сожалению, не обращают должного внимания и которое следовало бы также сохранить при словесном обозначении. Поэтому в настоящем руководстве первое предлагается называть *portamento*, а второе *glissando*.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что важнейшим условием безупречной смены позиций с применением *glissando* является точнейшее определение исход-

ной точки, а также промежуточного звука. В следующих примерах все промежуточные звуки (исходные точки и окончания скольжения) отмечены мелкими нотами в скобках:

26

Example 26 consists of three staves. The first staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff shows a similar sequence with intermediate notes in brackets: G4, (A4), (B4), (C5), (B4), (A4), G4. The third staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with intermediate notes in brackets: G4, (A4), (B4), (C5), (B4), (A4), G4. A 'G' is written above the first staff.

В некоторых сборниках упражнений для изучения смены позиций иногда предлагаются следующие промежуточные звуки:

28^a не верно I

Example 28^a shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur covers the notes from G4 to C5, with a '1' above and below the slur, indicating a glissando of the first finger. The notes from B4 to G4 are played with the second finger. The label 'не верно I' is written above the staff.

28^b верно I

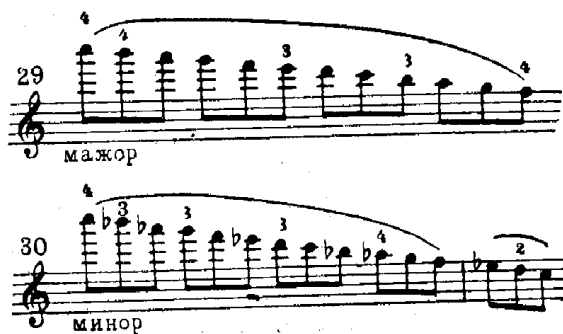
Example 28^b shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur covers the notes from G4 to C5, with a '1' above and below the slur, indicating a glissando of the first finger. The notes from B4 to G4 are played with the second finger. The label 'верно I' is written above the staff.

Простейшее сравнение приведенных примеров уже с чисто акустической стороны убеждает нас в ошибочности применения верхнего вспомогательного звука; если в примере 28a вспомогательный звук совпадает с одним из звуков, принимающих непосредственное участие в переходе, то в примере 28, напротив, вводится совершенно новый, иногда гармонически чуждый звук. Слышимость нижнего вспомогательного звука, встречаемая также у посредственных певцов, хотя и ошибочна, но все же

извинительна как точка опоры при технической неуверенности, в то время как звучание верхнего вспомогательного гона было бы просто бессмысленным.

Следует ли смену позиций выполнять быстро или медленно? Ответ был уже дан выше. Во время занятий смена позиций выполняется медленно скользящим (но не прыгающим!) пальцем; при исполнении же музыкальных произведений — по возможности быстрее и незаметнее. (Здесь имеется в виду только техническое *glissando*, а не свободное, выразительное и насыщенное личным переживанием *portamento*). При упражнениях медленно исполненное *glissando* имеет то преимущество, что действующий с помощью мышечного чувства палец, так сказать, лучше «запоминает» правильное расстояние; опасность появления ложных акцентов, получаемых вследствие толчкообразного движения, уменьшается. Вместе с тем медленное *glissando* дает превосходную подготовку для изучения выразительного *portamento*. Выражаясь кратко: наиболее целесообразное изучение переходов на новую позицию должно заключаться в применении медленного скольжения, но при исполнении музыкальных произведений *glissando* должно быть по возможности незаметным*.

Выполняя смену позиций, мы будем стремиться к прохождению рукой возможно кратчайших расстояний, преимущественно полутонов. Ссылаясь на страницу 158, даем пока несколько примеров:



* При переходах следует значительно ослабить нажим скользящего пальца на струну. В противном случае можно опасаться раздражения пальцевых нервов. Кроме того, усиленный нажим пальца вызывает такой же нажим смычка, в результате чего получается ошибочный оттенок *portamento* <> (см. стр. 43).

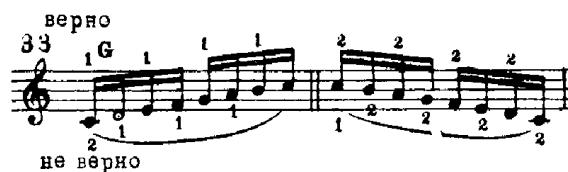
По той же причине, особенно в быстрых пассажах, следует исполнять *glissando* аппликатурой, по возможности обеспечивающей кратчайшее расстояние перехода, например:



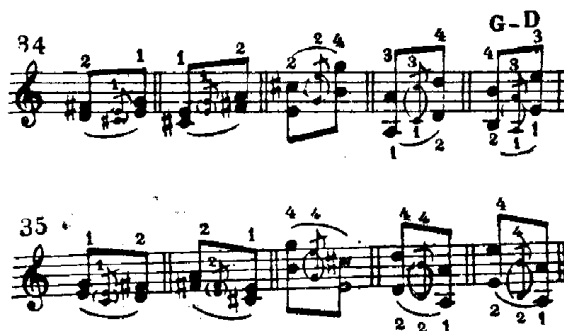
В некоторых случаях предпочитают один переход на больший интервал двум малым переходам:



Во избежание ложных акцентов, желательно смену позиций выполнять на сильной доле такта:



Правила, касающиеся промежуточных звуков, остаются в силе и при смене позиций двойными нотами:



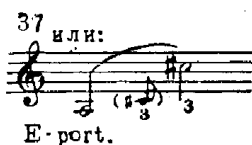
С рассмотрением *portamento* как выразительного средства, употребляемого для связывания между собой различных по высоте звуков, мы вступаем в самую спорную область всей

скрипичной педагогики. Перед нами целый ряд традиционных предрассудков, хотя и игнорируемых выдающимися исполнителями, но благодаря своему почтенному возрасту окруженных ложным сиянием догмы, в непогрешимости которой как будто бы нельзя усомниться, не разрушив освященного веками здания искусства скрипичной игры.

Прежде всего следует установить, какому из двух пальцев поручать скольжение:



A-port.



Здесь и в дальнейшем, удобства ради, мы примем следующее условное обозначение для двух разновидностей portamento. Исполняемое от начального звука (пример 36) мы будем сокращенно обозначать A-portamento (от слова Anfangs — начальный); portamento, исполняемое заключающим ход пальцем (пример 37), — E-portamento (соответственно от слова End — окончание, заключение).

После ознакомления с известнейшими скрипичными школами и руководствами, появившимися до начала XX века, мы убедимся в том, что все их авторы считают только A-portamento единственно имеющим право на существование и категорически отвергают E-portamento, как проявление дурного вкуса. Но, поскольку в этой области существует тесная связь между личным вкусом и техническим выполнением, последнее является логическим следствием первого, находясь в полной зависимости от него.

Мало еще исследованная, вероятно из-за отсутствия источников, история эстетики скрипичного исполнительства учит нас, что меняющийся с течением времени вкус играет и здесь такую же роль, как и в других видах искусства. За последние десятилетия произошли громадные изменения в характере искусств, так что вполне естественно, что и музыкальное исполнительство находится под

влиянием этих изменений и к ним принаравливается. Мы все чувствуем потребность в более тонких средствах выражения, чем те, которыми пользовались наши предки. И если мы вправе считать некоторые чисто технические основы неизменными (каждое движение должно соответствовать естественным функциям данных органов тела, каждый звук должен обладать чистым тембром, должен быть требуемой звуковой высоты и продолжительности), то в области художественного исполнения дальновидный педагог обязан или отказаться от установки неизменных эстетических законов или покрыть их скромным плащом своего личного мнения.

Но, помимо этого, в вопросе о portamento между теорией и практикой существует непримиримое противоречие. Действительно, между крупными скрипачами нашего времени нет ни одного, который не применял бы более или менее часто E-portamento. И отрицание его приводит к осуждению всей современной скрипичной игры и ее выдающихся представителей с Э. Изаи во главе, а зайти так далеко едва ли пожелает самый ярый консерватор.

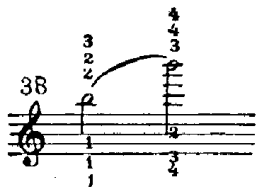
Выразительное и певучее связывание двух звуков является следствием потребности к проявлению личного чувства; наши лучшие скрипачи обеспечивают себе полную независимость в применении различных видов portamento. Но свобода не равнозначна произволу; в данном случае это значит, что portamento не следует применять без разбора и, наоборот, его применение находится в полной зависимости от музыкального содержания исполняемого произведения. Каждый настоящий скрипач должен в достаточной мере обладать чувством самоотречения, отказываясь от прекрасно звучащего — и столь соблазнительного — portamento, если оно не соответствует характеру музыкального произведения. Здесь должно сказаться направляющее влияние педагога. По тому, как ученик исполняет portamento, обычно можно судить о культурном уровне и вкусе его учителя. Педагог обязан разъяснить ученику строение и характер произведения, выяснить, действительно ли ученик почув-

ствовав потребность в усилении выразительности данного места, не поддался ли он звуковому соблазну и не применил ли он portamento ради удобного перехода в другую позицию (из-за технического несовершенства). При всяком музыкально необоснованном и только «красиво» звучащем переходе учитель должен беспощадно вскрыть замаскированную «погоню за эффектами». Когда таким образом будет развит в ученика, ему может быть предоставлена полная свобода в применении portamento и учителю останется только порадоваться, если будущий скрипач будет выполнять соединение звуков не по шаблону, а по личному вкусу.

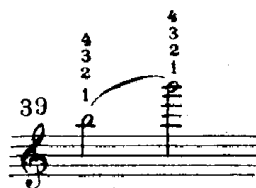
Оригинальность в выборе средств — свидетельство самостоятельности учащегося, а сохранение и развитие этой самостоятельности является в конечном счете целью всякой нормальной педагогики.

Если пока оставить в стороне вопрос о применении двух разных видов portamento, то выбор аппликатуры при связывании двух звуков, находящихся в разных позициях, определяется тремя следующими возможностями:

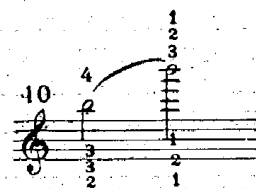
I. От нижележащего пальца к вышележащему:



II. Одним и тем же пальцем:



III. От вышележащего пальца к нижележащему:



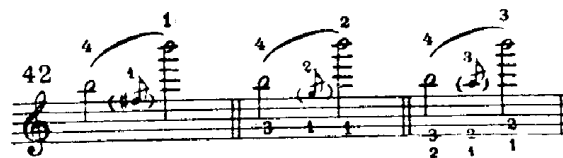
Отсюда можно установить три основных вида переходов³⁴.

Первый вид: это обычно применяемая аппликатура. В зависимости от расстояния, проходимого связующим пальцем, возможны различные случаи его применения; это видно из письменного обозначения промежуточного звука:



При втором виде промежуточные звуки совершенно отсутствуют.

Совершенно иное в третьем виде переходов:



Чтобы уяснить себе проблему применяемых здесь аппликатур, мы должны иметь в виду, что она может быть рассматриваема с различных точек зрения, а именно: с технико-пальцевой, звуковой и музыкально-выразительной. Сущность чисто технического, быстро исполненного glissando значительно менее сложна, чем portamento. Исполнение glissando определяется законом, по которому необходимое расстояние должно быть пройдено по возможности быстрее и незаметнее. В portamento, напротив, отпадает необходимость быстрее его исполнения, здесь у нас достаточно времени, чтобы взять любым пальцем верхнее фа:



После основательного изучения позиций мы считаем достижение шестой, седьмой и восьмой позиции вместо пятой, по крайней мере в медленном темпе, пройденным этапом. Хотя нельзя

отрицать, что перемена позиций с первой на девятую:



технически труднее, чем переход с третьей на седьмую:



Тем не менее мы не вправе в тех случаях, когда необходимо применить протяжное portamento, предпочесть ему более короткое только потому, что последнее технически легче выполнимо. Технические навыки всегда оказывают значительное влияние на выразительные средства исполнения. Средства выражения никогда не могут достичь полного развития без совершенной механики. Следовательно, полное овладение сменой позиций (наряду с чистотой интонирования и безупречным звукоизвлечением) является необходимым условием для высшего художественного совершенства. Только тогда скрипач сможет оторваться от наполненной заботами технической «кухни» и подняться в высшую область художественного исполнения, когда он приобретет полную свободу движений левой руки вдоль грифа. Достигается это основательным изучением приема glissando, основанного на применении промежуточного звука. Но вид, характер и способы исполнения portamento (как выразительного средства) определяются отнюдь не техническими, а прежде всего музыкальными условиями. Корректное исполнение основывается на том, что portamento, подражающее человеческому голосу, приобретает тем большее сходство с ним, чем слабее слышны промежуточные звуки.

Все это дает надежное руководство, с которым можно подойти вплотную к проблеме А- и Е-portamento.

Если при исполнении этого примера:



А-portamento звучит несравненно лучше, чем Е-portamento, то это происходит потому, что во втором случае промежуточный звук ре гармонически чужд и поэтому слишком навязчив.

Если же верхнее ля взять вторым пальцем:



то это будет безусловно лучше, чем А-portamento:

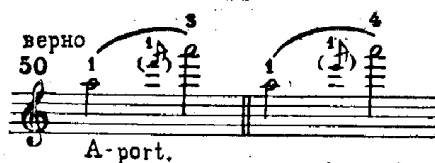


конечно, при неперменном условии, что промежуточный звук си-бемоль в Е-portamento не будет заметен для слуха.

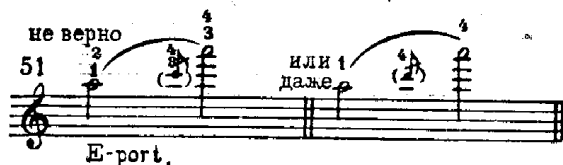
Вообще можно сказать, что Е-portamento только тогда уместно, когда оно связывает звуки, исполняемые двумя соседними пальцами, например:



Если же между пальцами, исполняющими переход, имеется не занятый в игре палец:

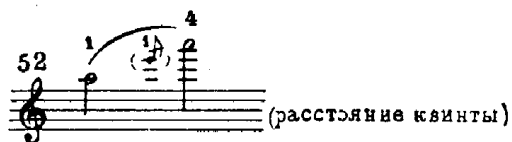


то гораздо более уместно применение A-portamento, так как E-portamento действовало бы на слух неприятно:

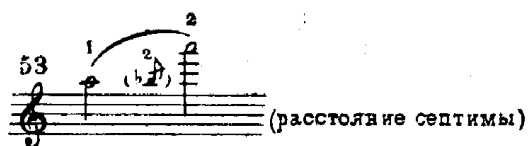


Вследствие большей интенсивности E-portamento нужно применять с осторожностью и ни в коем случае не постоянно. Каково бы ни было наше отношение к этому вопросу но с чисто технической точки зрения овладеть E-portamento необходимо каждому современному скрипачу. Приятные, ласкающие слух звучания portamento применимы лишь в том случае, если они отвечают характеру музыкального произведения.

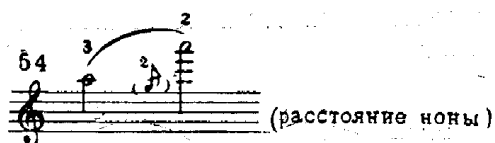
Разбираясь подробно в перечисленных на стр. 40—41 трех видах переходов с точки зрения их тембровых особенностей и разнообразия оттенков, мы сможем сделать тот вывод, что степень выразительности portamento находится в прямом отношении к длине расстояния, проходимого пальцем, выполняющим скольжение:



Здесь расстояние квинты звучит более индифферентно, чем расстояние септимы:



Впечатление усиливается при исполнении portamento на расстоянии ноны:



В примере 54 расстояние, так же как и звуковая интенсивность, вдвое больше, чем в примере 52. Следовательно, во-

прос о подходящей аппликатуре исполнения portamento определяется прежде всего тем, требует ли музыкальное содержание большей или меньшей степени выразительности при заполнении данного интервала. Не желая предвосхищать разбора этого вопроса в специальной главе об аппликатуре*, приводим для подтверждения только что сказанного пока лишь два примера:



Четвертый палец (A-portamento) в данном случае лучше, чем второй палец (E-portamento), так как слишком большая интенсивность последнего не соответствует требуемой сдержанной, интимной выразительности этого отрывка:



Присущий этой теме чувственный пафос требует пламенного E-portamento.

Таким образом, выбор способа исполнения portamento решается в конечном счете зависимостью его от того, какие чувства и настроения оно должно выразить.

В приведенных примерах пока разбирались в большинстве случаев portamento и glissando только в восходящем движении. Само собою понятно, что те же законы действительны и при нисходящих сменах позиций. На практике восходящее portamento применяется чаще хотя бы потому, что усиление выразительности в большинстве случаев идет одновременно с повышением высоты звука³⁵. Это следует понимать в том смысле, что если в большинстве случаев при восходящем движении возможно применение обоих видов portamento, то нисходящее E-portamento мы должны безусловно признать некрасивым:

* См. стр. 178—181.

П. Чайковский. Меланхолическая серенада.
57 правильно не правильно



правильно не правильно



Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.



Встречающийся иногда неправильный вид portamento, в звуковом отношении весьма безотрадный, заключается в очень заметном, произвольно подчеркнутом добавлении паразитического звука:

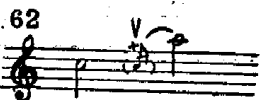
60 не верно



Все вышеприведенные примеры касались двух звуков, связанных одним штрихом. Если же они должны быть исполнены отдельными штрихами, то возникает прежде всего вопрос, каким штрихом следует исполнять glissando? Например:



Большинство скрипачей совершает в этом отношении с музыкальной точки зрения ошибку, которую можно было бы изобразить наглядно таким образом:



Этот форшлаг — не что иное, как введение чуждого музыкаль-

ному тексту звука — безусловно недопустим. Правильное исполнение зависит прежде всего от того, будем ли мы в данном случае применять A- или E-portamento:



В первом случае промежуточный звук приходился бы на движение смычка вниз (▭), тогда как во втором — вверх (▽). Но промежуточные звуки при этом должны быть еще менее слышны, чем при штрихе legato, поэтому следует вышеуказанное обозначение рассматривать только как примерное разграничение проходимого пространства.

Сущность вопроса заставляет нас здесь уклониться в область техники смычка, так как не только левая рука, но смычок часто повинен в плохих соединениях звуков.

Производимые смычком оттенки могут быть четырех видов:



Но существует еще оттенок, иногда применяемый скрипачами с плохой подготовкой; его можно было бы изобразить письменно примерно таким образом:



Не говоря уже об особо неприятном звуковом результате, при таком способе переходов в высшей степени немusically выделяются не самые звуки, а их соединения. С каким ужасом думаешь о том впечатлении, которое должно было бы производить применение этого способа певцом. Надеяться на исправление этой дурной привычки можно только тогда, когда исполнитель полностью осознает все ее безобразия.

Кроме приведенных выше трех основных видов переходов и двух способов их исполнения (А- и Е-*portamento*) существуют еще несколько свободных видов скольжений (так называемых «*rhapsodie-portamento*»), применяемых некоторыми выдающимися скрипачами для выражения исключительно им присущих индивидуальных черт. Прежде всего укажем на характерное для Ж. Тибо *portamento*, которое можно было бы изобразить с помощью промежуточного звука следующим образом (причем промежуточный звук фа-диез должен быть взят возможно ближе к соль):



Этот прием обладает неподражаемой прелестью, но не лишен легкого налета дурного вкуса; примененный в некоторых пьесах современных французских авторов и своеобразно одаренным артистом, он действует с исключительной убедительностью. Но в общем следует его остерегаться, так как частое его употребление неуместно и звучит при малейшей неловкости так, что кажется, будто соль было взято вначале слишком низко и не было достаточно быстро исправлено*.

* В третьей сонате Джордже Энеску этот вид *portamento* впервые обозначается особыми знаками:

66а Дж. Энеску, Соч. 25 Соната №3



∩-*portamento* снизу вверх;
 †-intonировать на 1/4 тона выше.

Но важнейшим свободным видом «*rhapsodie-portamento*» и вместе с тем единственным допускающим его широкое практическое применение является соединение А- и Е-*portamento*. Оно имеет то преимущество, что промежуточные звуки совершенно не слышны, что в других случаях возможно только при исполнении перехода одним и тем же пальцем. Его письменное обозначение с помощью двух промежуточных тонов очень затруднительно, так как подобное изображение не может показать характерную его особенность — полнейшую слитность промежуточных звуков. С этой оговоркой мы условно обозначим его так:



Исполненное корректно, оно может быть рекомендовано, поскольку, с одной стороны, оно занимает середину между как бы бесстрастным А-*portamento* и чувственным Е-*portamento*, а с другой — изменчивость его в ту или другую сторону почти безгранична. Иногда оно уместно даже в интервалах секунды, в особенности в том случае, когда переход, исполненный одним и тем же пальцем, будет казаться либо слишком «откровенным», либо чересчур обычным.

Менее приемлемо *portamento* к открытой струне:



Если его применять часто, то оно производит весьма вульгарное впечатление.

Некоторые скрипачи исполняют всякое *portamento* быстро и со скачкообразной сменой позиции. Этим они не только лишают себя важнейшего средства выразительности, но очень часто это приводит к динамическим ошибкам — ложным акцентам, в особенности в медленном темпе, совершенно недопустимым. Если же усиление звука обозначено в тексте, то резкая смена позиций, значительно усиливающая акцент смычка, необходима:

69 Л. Шпор. Вокальная сцена.



Несомненно, что технически правильно исполненное и примененное на подходящем месте умеренное portamento обогащает палитру исполнительского искусства новыми, удивительно причудливыми красками. Но слишком частое его применение производит впечатление ложного пафоса и действует на слушателя утомительно. Чем реже применяется portamento, тем оно убедительнее. Два portamento, следующие одно за другим, всегда звучат некрасиво. Portamento должно по возможности подготавливать кульминацию музыкальной фразы.

В целях большей систематичности изложения мы до сих пор относили промежуточный звук в А- и Е-portamento всегда к той позиции, которая соответствовала положению заключительного звука на грифе. Но при изучении переходов в позиции и тем более практическом применении этого приема мы вынуждены будем сделать значительные отступления от этого правила. Рассматривая, например, «схему» следующего перехода:



мы определим, что положение промежуточного тона здесь теоретически должно соответствовать звуку си³:



Но, в действительности, если после исполнения ноты ми⁴ мы положим первый палец на струну, то, в зависимости от индивидуального строения пясти, его расположение будет соответствовать звукам соль³ или соль-диезу³:



Поэтому практически промежуточный тон не может быть всегда точно отнесен к последующей позиции; его определяет естественное расположение пясти на грифе.

Portamento как технический прием менее всего доступно объективной оценке самих исполнителей. Слух скрипача при частом применении плохо выполненных portamento так же притупляется, как и орган обоняния при одном и том же постоянном запахе. Большое значение имеет здесь критика слушателя, педагога, товарища по профессии и, конечно, механическая запись*.

В заключение следует еще раз напомнить, что самое совершенное владение техникой смены позиций бесполезно, если в критических местах скрипка не удерживается давлением подбородка, ключицы и плеча. Неудачи в трудных пассажах, в которых главную роль играет смена позиций, в большинстве случаев являются следствием игнорирования этого основного правила.

Вибрация

Если правая рука решает точно определимые, доступные контролю нашего сознания задачи, образуя свободные колебания струны, выявляя ритмическую структуру и оттеняя динамику звуковой ткани, то обязанность левой руки заключается, кроме возможно более точного нахождения высоты звуков, еще в том, чтобы тесно связать наши личные переживания со звуковыми явлениями. Это достигается применением приема вибрации (vibrato), то есть колебательных движений левой руки, которые не могут быть письменно выражены ясно и точно и, в зависимости от их характера, скорости и интенсивности, предоставлены воле исполнителя³⁶.

Никто не сможет отрицать того, что именно в vibrato ярче всего выявляются индивидуальные звуковые качества исполнителя, и это утверждение только на первый взгляд может показаться странным. Если заставить двух скрипачей, звуковые особенности которых крайне различны, играть за занавеской на одном и том же инструменте один и тот же музыкальный отрывок с присущим каждому из них способом исполнения vibrato, то можно легко

* Вопросы выбора аппликатуры при исполнении portamento более подробно освещены в главе «Аппликатура как средство выразительности» (стр. 178—181).

и безошибочно угадать исполнителя. Но если проделать это без участия левой руки, то есть на открытых струнах (или на натуральных флажолетах), то угадать исполнителя можно только случайно. Тот же результат получится, если сыгранную естественно кантилену они затем повторят без применения вибрации. Мы получим безжизненное звучание и предельное сходство обоих исполнений. Целесообразное использование приема *vibrato* является важнейшей задачей скрипичной техники, а его художественное применение — одной из труднейших проблем скрипичного исполнительства. На этой почве будут всегда существовать сильнейшие разногласия — так как в сущности ни один выдающийся скрипач не признает вибрации другого. Но было бы чрезвычайно скучно, если бы все скрипачи вибрировали одинаково. «Есть кое-что более приятное, чем красота, это — разнообразие» — гласит французская пословица.

Нет сомнения в том, что для музыкальных инструментов человеческий голос является недостижимым прообразом и что подражание ему на основе присущих каждому виду инструментов особенностей звукоизвлечения — это тот идеал, к которому стремится каждый исполнитель. Речь человека, находящегося в возбужденном состоянии радости, горя, приобретает изменчивый, колеблющийся, дрожащий характер в результате того обстоятельства, что под влиянием сильных эмоций наши голосовые связки уже не вполне нам подчинены. В пении голос должен литься ясно и спокойно, но, кроме того, он должен быть способным к художественной вибрации не только для выражения сильных аффектов, но и более нежных душевных переживаний. В этом отношении ближе всего к голосу подходят смычковые инструменты, преимущество звукоизвлечения которых состоит в большой подвижности и разнообразии оттенков. Но скрипка уступает голосу в проникновенности. Связь между нашими чувствами и гортанью гораздо непосредственнее, чем между инструментом, как предметом посторонним, и нашими художественными намерениями. Последние могут быть выявлены только через движения рук, из которых одна, кроме того, еще пользуется смычком как посредником между рукой и

струнами. Тем не менее скрипку следует признать в основном инструментом певческим; и, обладая достаточной техникой звукоизвлечения, мы в состоянии воспроизводить на ней звуки, приближающиеся по своей выразительности к человеческому голосу.

Сходное с вибрацией человеческого голоса скрипичное *vibrato* воспроизводится колебательным движением пальца, берущего данный звук. С точки зрения акустики, *vibrato* — это повторяемое отклонение от истинной звуковой высоты на одинаковом расстоянии вверх и вниз. Зрительно это ряд широких и медленных или мелких и быстрых колебаний руки. Естественно, что широкие колебания соответствуют более значительным и медленным отклонениям звука от основной его высоты, чем мелкие и частые колебания, так что понятия широко колеблющийся, широко звучащий, медленный, так же как и быстро колеблющийся, узко звучащий и быстрый, — равнозначны. Сокращенно мы будем эти два основных вида вибрации именовать медленным и быстрым.

В вибрировании принимают участие главным образом три части руки (реже «раздельно», чаще «вместе»): пальцы, кисть и предплечье, причем предплечье может действовать двояким образом: по направлению от головки к подставке (как при смене позиций) или с легким вращательным движением в локтевом суставе³⁷. Колебание одного пальца, без содействия кисти, даст только чрезвычайно мелкое *vibrato*, в то время как колеблющаяся кисть способна исполнить значительно более широкие движения. Колебания предплечья в локтевом суставе могут опять-таки быть исполнены быстрее или медленнее. Быстрое *vibrato* исполняется главным образом пальцами или предплечьем, медленное же в большинстве случаев — движениями кисти. Если конечной целью наших художественных устремлений является совершенная передача комплекса переживаний, вызванного содержанием музыкального произведения, и если мы рассматриваем *vibrato* как важнейший проводник этих чувств, то полное овладе-

ние механическими средствами для достижения хорошей вибрации следует считать важнейшим вопросом в жизни исполнителя. Плохое vibrato будет всегда непреодолимым препятствием для достижения исполнительских целей.

Между тем педагоги до сих пор считают вибрацию «естественным», чисто индивидуальным явлением, не поддающимся изучению, смешивая эстетическое значение последнего с механическими условиями его образования. Как приступает начинающий скрипач к изучению этого приема? Заметив, что вибрация пальцев облагораживает звук, он через некоторое время сам, ободряемый педагогом (или в силу личной внутренней потребности), пробует ее воспроизвести. Поэтому каждый ученик первоначально обладает видом вибрации того преподавателя, под руководством которого он проделал первые опыты в этом отношении. Надо надеяться, что непрерывный прогресс преподавания скрипичной игры даст нам со временем более образованных педагогов, и тогда не будет больше учеников с плохой вибрацией. Но пока мы должны изыскивать средства и пути для устранения механических ошибок при изучении этого приема и помочь начинающим скрипачам найти тот вид вибрации, который наиболее отвечает их индивидуальности. Соответственно этой цели можно различать три вида плохой вибрации:

1. Слишком мелкое (пальцевое) vibrato. Образуется чрезмерно быстрыми и мелкими колебаниями пальцев или предплечья при полнейшей неподвижности, как бы «одеревенении» кистевого сустава. Чрезмерно быстрые колебания придают пальцевому vibrato «блеющий» оттенок.

2. Слишком крупное, широкое (кистевое) vibrato. Образуется чрезмерно широкими и медленными колебаниями кисти без участия движений локтя и предплечья. Вследствие больших уклонений от основного звука получается, особенно в верхних позициях, знакомое всем тремолирование; оно действует неприятно и мешает ясно различить настоящую звуковую высоту.

3. Напряженное (исполняемое предплечьем) vibrato. В звуковом отношении иногда очень хорошее, но вредное тем, что образующееся при нем перенапряжение кистевого сустава создает излишнюю тяжеловесность левой руки, которая мешает приобретению естественной беглости и техники смены позиций. Притом этот вид вибрации не может быть исполнен разнообразно. Таким образом, если первые два вида неправильной вибрации создают недочеты в звучании, то напряженная вибрация предплечьем неблагоприятно влияет на всю технику левой руки. Кроме того, приходится иногда наблюдать, что напряжение кистевого сустава левой руки создает общую судорожность всего игрового аппарата (включая и правую руку), которая исчезает сейчас же, как только начинает действовать кистевое vibrato.

1. Исправление пальцевого vibrato. Процесс упражнений сводится к тому, чтобы заставить действовать кисть и этим увеличить размах движений.

Подготовительное упражнение — механическое освобождение кисти с помощью гимнастических упражнений без инструмента. Кисть равномерно сгибается и разгибается на одинаковое расстояние от нормального положения. При наступающем утомлении следует сейчас же прекращать упражнения, опустив руку вниз. Английский скрипач-педагог Ахилл Ривард рекомендует следующее упражнение для выработки отдельных движений, составляющих vibrato. Прижав предплечье (у лучезапястного сустава) к корпусу скрипки, тем самым лишив его возможности двигаться, поставить палец очень плоско на струну (в 3-й или 4-й позициях), кистью делать движение вперед с уклоном влево, причем палец со струны не снимать (см. фото 16 и 17).

Этим способом достигается соединение пальцевого и кистевого движения с легким вращением предплечья в локтевом суставе, что создает благоприятные условия для более широкого кистевого движения.

Упражняться — без смычка, первое время на каждом пальце поочередно по десять раз (позднее — соответственно реже). Движения могут быть медленными или быстрыми. Продол-

жительность упражнения — пять минут. Если после известного срока будет чувствоваться значительное освобождение запястья, то можно приступить к кистевому vibrato на длинных и протяжных звуках, исполняемых arco, но все еще прижимая предплечье к корпусу скрипки.

2. Исправление изолированного кистевого vibrato. Достигается уменьшением преувеличенных движений кисти и улучшением координации движения пальцев и вращения предплечья. Вместо исключительно горизонтальных движения должны быть более вертикальными, как бы «вдвинутыми» в гриф, отчего они станут мельче и быстрее. Для развития большей интенсивности пальцевых движений рекомендуется упражнение, чрезвычайно оправдавшее себя в педагогической практике. Это упражнение может быть изображено письменно следующим образом:



Движения производятся изолированными пальцевыми движениями и только в вертикальном направлении. Легкое наложение пальца, как при исполнении натурального флажолета, чередуется со свободным нажимом на струну. Эти движения, исполненные быстро, дают расчлененное пальцевое vibrato. Метод дает прямо-таки поразительные результаты, в особенности при слишком широком, чисто кистевом vibrato, когда необходимо ослабить кистевое движение и укрепить пальцевое*.

Если же требуется усиление вращательного движения предплечья, то применимо упомянутое выше упражнение Риварда, но без опоры предплечья о скрипку, так как преувеличенно вогнутое положение запястья мешает свободным колебаниям кисти, а пальцы, прикасающиеся к струнам слишком плоско, предрасполагают к повышению интонации. В некоторых случаях возможно косвенное влияние характера звукоизвлечения на скорость vibrato. Так, энергичный штрих martelé в конце смыч-

* В дальнейшем будет рассмотрен вопрос о возможности применения этих упражнений при исправлении чересчур высокого подъема пальцев и при трелях (см. стр. 58).

ка здесь особенно уместен. Непродолжительность звука, не допускающая слишком медленной вибрации, заставляет учащегося невольно приноровить скорость колебательных движений к отрывистому и стремительному характеру штриха. Замечено также, что хорошо исполненное на одном звуке portato³⁸ как будто побуждает левую руку к усиленной вибрации*.

Если очень медленное кистевое vibrato не поддается никаким исправлениям и не может быть ускорено, его следует заменить локтевым, как «меньшим злом», если, конечно, имеется возможность более быстрого его исполнения. Здесь чрезмерная напряженность кисти будет исключена уже потому, что прежняя ошибка именно и заключалась в преувеличенных кистевых движениях. Теперь же произойдет более или менее удачное объединение двух видов движений.

3. Исправление vibrato, исполняемого исключительно предплечьем. При слишком мелком vibrato исправление приема достигается применением упражнения Риварда, при слишком широком — рекомендованным в примере 72 упражнением. Через некоторое время следует попытаться применить кистевое vibrato сначала в третьей позиции, а затем в первой. Если цель, а именно соучастие кисти в движении, будет достигнута, но вибрация станет слишком медленной, то следует применить упражнение на вертикальное движение пальцев.

Причина скованности вибрационных движений кисти часто кроется в судорожном зажиме большим пальцем и основанием указательного шейки скрипки. Здесь благоприятно влияют упражнения без участия большого пальца, с упором скрипки о стену. Иногда встречается даже полная физическая неспособность к вибрации — получается холодный, лишенный всякого тембрового качества звук, который, кроме того, фильшив — из-за отсутствия корректирующих интонацию вибрационных движений.

Исправление этого недостатка достигается путем упражнений для освобождения кисти (по Риварду) и применением упражнений на вертикальное движение пальцев (по примеру 72).

* См. стр. 89.

Причина этого недостатка может корениться также в чрезмерном увлечении медленными и в пренебрежении быстрыми пальцевыми упражнениями. Вялые пальцы — вялое *vibrato*! Здесь уместны упражнения для беглости с предельной скоростью.

При полном отсутствии вращательного движения предплечья успешные результаты дает следующее упражнение: инструмент упирается в стену, рука находится в первой позиции, но пальцы не прикасаются к струнам, а висают свободно около шейки скрипки, большой палец прикасается к шейке в обычном месте. В течение очень короткого промежутка времени ($1/2$ — 1 минуты) производятся быстрые вибрационные движения. Первое время это упражнение выполняется возможно чаще с промежутками примерно в 15 минут, пока не наступит заметное улучшение. Это упражнение имеет целью развить вращательные движения предплечья при полном освобождении кисти и пальцев.

Иногда при первоначальном изучении приема *vibrato* можно встретить следующий недостаток: у учащегося имеется способность правильно вибрировать, однако, по-видимому, нет потребности усилить выразительность игры при помощи колебательных движений левой руки. Он, так сказать, «чувствует» только правой рукой, что приводит к преувеличенному нажиму смычка и к сдавленному, безжизненному звуку. В таких случаях все сводится к тому, чтобы укрепить волю к *vibrato*, сосредоточивая ее исключительно на исполняемом приеме. Проще всего это достигается зрительным контролем над левой рукой при исполнении кантилены. Если внутреннего желания ученика недостаточно, чтобы вызвать вибрационные движения, то внешним образом, то есть через зрение, происходит воздействие волевого импульса, заставляющего левую руку действовать более активно. Ученик должен продолжительное время играть исключительно кантилену, контролируя непрерывно зрением деятельность левой руки³⁹.

Следующий пример подтверждает, насколько необходимы при исправлении *vibrato* не только индивидуальный подход в каждом отдельном случае,

но и точнейший анализ всех его составных частей. Попытки исправления чисто пальцевого *vibrato* не дают должных результатов, пока, к своему стыду, педагог не обнаруживает, что была упущена совершенно ясная причина, а именно: напряженность руки во время исполнения вибрации в связи с зажимом шейки скрипки основанием указательного пальца. Следует помнить, что первейшим условием игры с вибрацией является именно свободно свисающая рука.

Можно встретить немало скрипачей, способность которых к вибрации тесно связана с их общим психо-физиологическим состоянием, так что их вибрация может до некоторой степени служить как бы барометром их настроений. Холодные пальцы могут существенно препятствовать исполнению этого приема, так же как и временная или постоянная холодность чувств. Некоторые скрипачи имеют привычку приступать к вибрированию данного звука только после того, как он уже немного прозвучал. Этот прием запаздывающего *vibrato* можно считать уместным лишь тогда, когда он обоснован мелодическим содержанием фразы. Например, если с этого же звука начинается повышение выразительности.

Как и у певцов, у скрипачей встречается иногда такой вид вибрации, который технически хотя и безупречен, тем не менее вызывает у слушателя чувство чего-то неприятного, что мешает наслаждаться хорошим, даже превосходным исполнением. При внимательном разборе можно заметить, что вибрационное движение развивается так, что палец отклоняется от основной высоты звука больше вверх или больше вниз⁴⁰. Хотя подобное *vibrato* и более терпимо, чем неравномерное (по числу колебаний в единицу времени), но его применения вполне достаточно, чтобы в значительной мере снизить художественный уровень исполнения. Можно в сравнительно короткий срок освободиться от этого в высшей степени мешающего недостатка, ограничившись интонационными упражнениями без *vibrato*.

Своего рода косвенное (скрытое) *vibrato* можно получить, если протяжный звук открытой струны «обла-

городить», применив *vibrato* на одном из обертонов, например на октавном или унисонном звуке:



Совершенное *vibrato* получается от соединения движений пальцев, кисти и предплечья. Степень соучастия каждой из этих частей руки индивидуальна, но все они должны быть свободны и всегда готовы к действию. Такое *vibrato* почти незаметно, оно сливается со звуком в одно нераздельное целое, находясь в таком же отношении к этому звуку, как запах к цветку; оно обратно воздействует на наше чувство, из которого само родилось. В противоположность этому, существует *vibrato*, которое как бы приклеено к звуку и производит впечатление, что одно не подходит к другому. Звук спрессовывается в какую-то патокообразную кашу; из-за однообразного и непрерывного «дрожания» он лишен всякого разнообразия и выразительности и очень скоро становится невыносимым. Это обычно слишком медленное и широкое *vibrato*. В целом следует предпочесть быстрее *vibrato* медленному уже хотя бы потому, что отклонение от основного тона здесь менее значительно и самый звук приобретает большую интонационную точность. Кое-как терпимое на низких позициях широкое *vibrato* в более высоких становится прямо-таки катастрофичным, так как слух совершенно не воспринимает точку опоры — основной звук. В этом случае из-за полутоновых качаний вверх и вниз звук уподобляется кораблю в сильную бурю. В неподдающихся исправлению подобных случаях можно посоветовать на высоких позициях радикально заменить кистевую вибрацию более узкими движениями предплечья.

В вопросе, следует ли применять вибрацию постоянно или эпизодически, существуют самые противоположные мнения.

Теоретически *vibrato* как средство повышения выразительности должно применяться только в тех случа-

ях, где эта «выразительность» музыкально оправдана. Но, слушая игру известных современных скрипачей, мы вынуждены констатировать, что они почти все применяют непрерывное *vibrato* *.

Чистый скрипичный звук, конечно, возможен и без вибрации, хотя на слушателя он не производит впечатления (за исключением тех мест произведения, где исполнение требует бесстрастной, «белой» звучности). Вибрация влияет на звукоизвлечение в следующих отношениях: слишком сильное *vibrato* ослабляет значение правой руки, тогда как при недостаточном вибрировании значение правой руки чрезмерно увеличивается (что приводит к форсированию). Более подробно об этом будет сказано в главе «Звук как средство выразительности».

Задача педагогов должна состоять прежде всего в том, чтобы познакомить учащегося с теми условиями механического порядка, которые способствуют выработке правильного *vibrato*. Освоив их, учащийся инстинктивно предпочтет тот вид вибрации, который более всего соответствует увлекающей или созерцательной, стремительной или сдержанной природе его темперамента. Мы должны убедить учащегося в том, что никогда не следует вибрировать только «по привычке»; *vibrato*, как средство художественной выразительности, должно быть следствием музыкального

* Не является ли склонность к непрерывному интенсивному *vibrato* отражением духа нашего времени? Старшие поколения скрипачей (за исключением Венской школы Гельмесбергера) предпочитали узкое и мелкое *vibrato*, которое, очевидно, уже не отвечает вкусу современных представителей скрипичного искусства. Применяемая теперь скорость отдельных колебаний стала значительно медленнее, а размах значительно шире, чем сорок лет тому назад.

«Введенная главным образом Крейслером вибрация в пассажах представляет собой одно из важнейших достижений современного скрипичного искусства. Можно быть различного мнения об этой манере. Несомненно во всяком случае то, что она соответствует современным вкусам и рассматривается теперь как необходимая составная часть скрипичного искусства. Исходя из точки зрения чисто звуковой, нужно признать, что она прежде всего устраняет в *détaché* сухую этидность» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

содержания исполняемого произведения. С художественной точки зрения идеальным следует считать такое vibrato, которое чрезвычайно разнообразно и, основываясь на совершенной механике движений, способно отразить градацию чувств от малейшей, еле слышимой, до «страстно-потрясающей» вибрации.

Основные формы техники левой руки

В музыкальном искусстве применяется бесконечное число всевозможных звуковых комбинаций. Однако если из этого множества выявить самые существенные, основные виды скрипичной фактуры, тот технический материал, из которого творческое воображение художника строит музыкальную ткань произведения, то можно установить следующие тринадцать основных видов техники левой руки скрипача.

1. Простые диатонические гаммы.
2. Арпеджио трезвучий и септаккордов.
3. Ломаные терции. 4. Хроматические гаммы.
5. Хроматические гаммы glissando.
6. Терции. 7. Аппликатурные октавы.
8. Сексты. 9. Одинарные октавы (исполняемые первым и четвертым пальцами).
10. Децимы. 11. Трели. 12. Флажолеты.
13. Pizzicato.

Рассмотрим вкратце каждую из этих технических формул:

1. Простые диатонические гаммы.

а) В объеме одной октавы в первой позиции:



Рекомендуемая аппликатура для восходящего движения — четвертый палец, для нисходящего — открытая струна. обстоятельно рассмотренный ранее прием подготовки пальцев, обеспечивающий плавные переходы на смежные струны, может быть здесь применен следующим образом:



[Квадратные ноты подготавливаются заранее, без звука].

б) В том же объеме, но на одной струне:



Фактическое расстояние перехода определяется промежуточным звуком*. В нисходящем движении смену позиций рекомендуется выполнять исключительно на полутонах, чем и объясняется разница в аппликатуре мажорных и минорных гамм**.

в) В объеме двух октав на всех четырех струнах:



г) В объеме двух октав на одной струне:



В этом примере нисходящая часть гаммы особенно трудна для исполнения. Этим объясняется манера импровизирующих скрипачей играть двухоктавные гаммы на одной струне только в восходящем, но не в нисходящем движении. Рекомендуемая аппликатура с применением трех переходов на полутонах в равной степени должна относиться и к исполнению гамм на других струнах.

* См. стр. 36.

** См. стр. 158.

д) В объеме трех октав:

Отличие аппликатуры мажорных и минорных гамм является следствием различной последовательности тонов и полутонов в мажоре и миноре.

е) В объеме четырех октав:

Если между двумя высокими звуками на струне Ми взять открытую струну, то будет звучать не основной тон, а его октава. Это обстоятельство может быть использовано при очень быстрых нисходящих гаммах следующим образом:

Здесь знак + обозначает открытую струну.

2. Арпеджио трезвучий и септаккордов. Безусловно лучшей последовательностью аккордов для изучения техники арпеджио является схема, предложенная О. Шевчиком в его «Школе скрипичной техники», соч. 1, тетр. 3⁴¹.

а) В объеме одной октавы в первой позиции:

б) Однооктавные арпеджио на одной струне:

Чтобы преодолеть трудность смены позиций, во время упражнений следует немного задерживаться на каждом первом звуке новой позиции, проверяя и уточняя интонацию:

в) В объеме двух октав на всех четырех струнах:

г) Двухоктавные арпеджио на одной струне:

Практически применяются очень редко

д) В объеме трех октав:



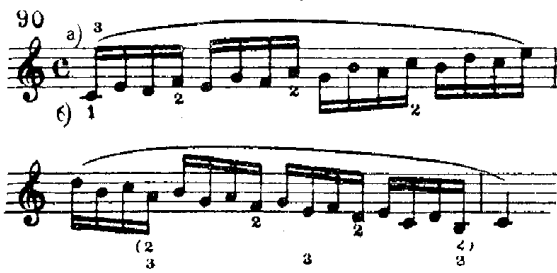
е) В объеме четырех октав:



(О применении промежуточных звуков и смене смежных струн см. раздел о диатонических гаммах).

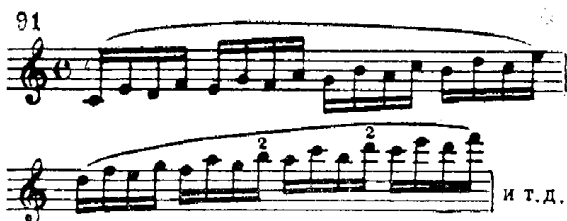
3. Ломаные терции. а) В объеме одной октавы в первой позиции (см. верхнюю аппликатуру).

б) То же на одной струне (см. нижнюю аппликатуру):



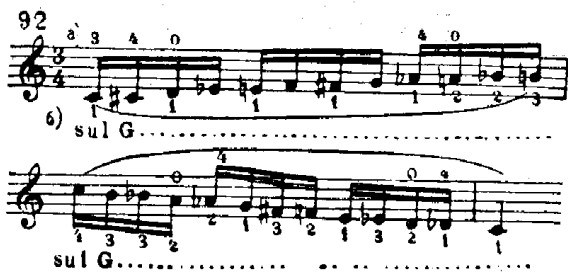
в) В объеме двух октав на всех четырех струнах.

г) То же в объеме трех октав:



4. Хроматические гаммы. а) В объеме одной октавы в первой позиции.

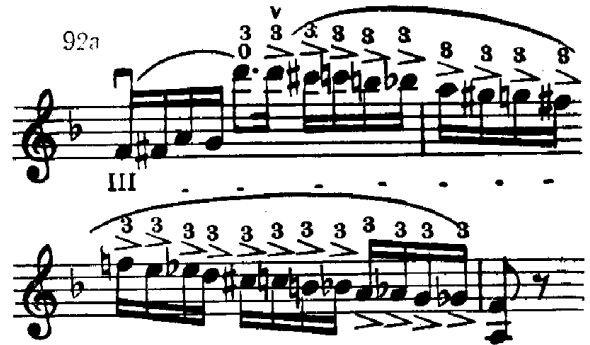
б) То же на одной струне:



в) В объеме двух октав на всех четырех струнах.

г) В объеме трех октав.

5. Хроматические гаммы — *glissando*. Этот обособленный вид скрипичной техники представляет собой прерываемое по полутонам скольжение, исполняемое (наподобие штриха *staccato*) комбинацией двух движений — «горизонтального» и «вертикального» * 42:

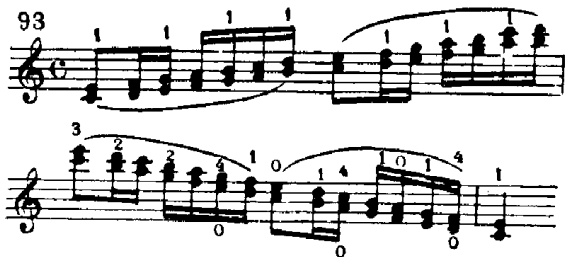


Вертикальные движения выполняются кистью с закрепленным лучезапястным суставом, горизонтальные — предплечьем (точнее, движениями, исходящими от локтевого сустава). В целом это соединение *glissando* с толчкообразным *vibrato* предплечьем. Эта двойная механика движений должна действовать согласованно и равномерно. Ни одно из этих движений не должно преобладать над другим. Если доминирует *glissando*, то значит «вертикальное» движение развито слабо; и наоборот, преобладание полутоновых перерывов свидетельствует о недостатках движений предплечья. Причины плохого выполнения этого приема следует искать прежде всего в дефектах движений предплечья или кисти. Слабо развитое движение следует усилить, преувеличенное — ослабить. В обоих случаях с успехом применяется следующее упражнение: прежде всего данную хроматическую гамму надо неоднократно играть в виде непрерывного и метрически точного *glissando*. Добившись таким образом равномерного *glissando* предплечьем, к этому «горизонтальному» движению прибавляют равномерное «вертикальное» движение по полутонам, представляющее собою колебание кисти наподобие *vibrato*. Согласованное выполнение этих движений создает вначале

* См. стр. 86.

неравномерное, а после продолжительных упражнений точное хроматическое glissando. Если же эти упражнения не помогут, то следует применить судорожные движения левой руки при полном закреплении кистевого сустава. Так или иначе, основное внимание должно быть сосредоточено на ведущем движении предплечья, так как его неудовлетворительная работа, наряду со слишком педантично и вяло выполняемыми полутоновыми движениями, в большинстве случаев и является основной причиной неправильного исполнения приема. Для хроматических гамм glissando двойными нотами действительны те же указания.

6. Терции. а) Гаммы в объеме двух октав:



б) Хроматические гаммы:

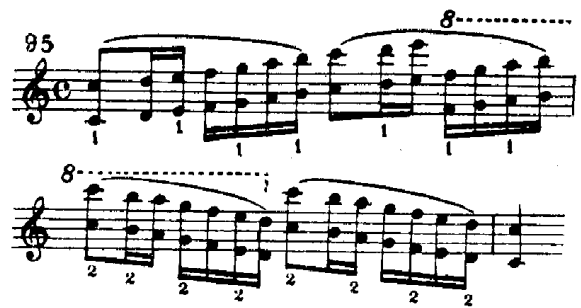


Смены позиций следует выполнять по возможности на сильных долях такта (следовательно, на первом и третьем, но не на втором и четвертом звуках). Кроме того, в аппликатуре желательно также использовать и открытые струны*.

* См. раздел «Аппликатура как техническое средство», стр. 165—167 и далее.

7. Аппликатурные октавы (или октавы с чередующимися пальцами)⁴³.

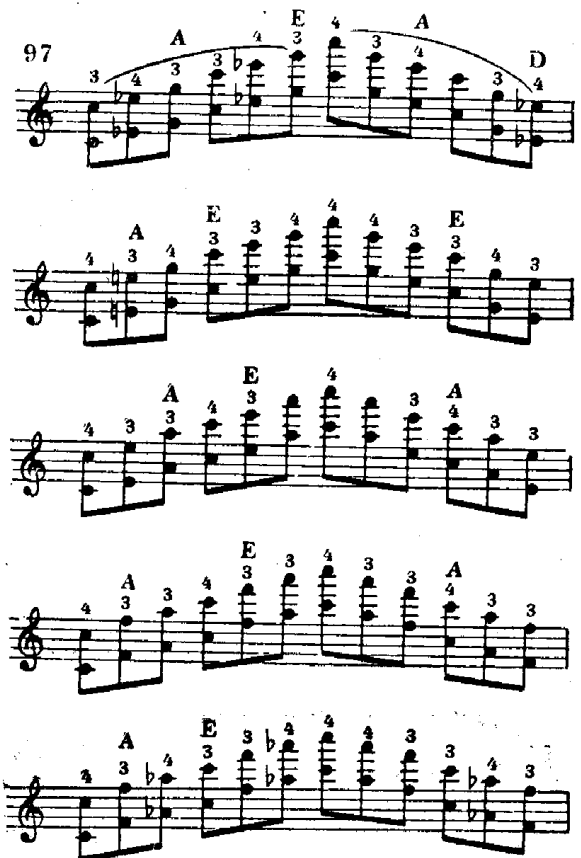
а) Гаммы в объеме двух октав:



б) Хроматические гаммы (практически чаще исполняемые первым и четвертым пальцами):



в) Арпеджио трезвучий и септаккордов*:



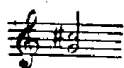
* Относительно аппликатуры гамм и арпеджио см.: «Аппликатура как техническое средство» (стр. 172).

Только после этих упражнений подготовительного характера следует приступать к изучению гамм в терциях и аппликатурных октавах по образцам, данным в «Системе гамм»*.

Определить чистоту октавы сравнительно легко, так как даже слабо развитый слух сейчас же воспримет нечистое звучание. Напротив, к неточному соотношению колебаний двух звуков терции посредственный слух значительно менее требователен. Поэтому в виртуозной технике почти нет такого отдела, в котором грешили бы так часто, как в терциях, и в особенности в сочетаниях, включающих две большие терции подряд:



Пальцы, исполняющие нижний звук первой терции и верхний звук второй, обычно ставятся недостаточно близко друг к другу. В интервале:



концы пальцев должны быть тесно прижаты один к другому; только тогда последовательность двух больших терций будет звучать удовлетворительно. Четвертый палец в полутонах обычно берет нижний звук слишком высоко, отчего верхний звук кажется слишком низким:



Помочь здесь может только отпускание третьего пальца, это даст возможность четвертому пальцу взять полутоны по возможности уже. В первоначальных упражнениях целесообразно приучить себя контролировать последовательности терций посредством интервала кварты таким образом⁴⁵:



* См. стр. 220.

8. Сексты. а) Гаммы в объеме двух октав. В высоких позициях применение аппликатуры скольжением одной пары пальцев предпочтительнее, чем чередование смежных пальцев:



б) Хроматические гаммы:



Исполняются они обычно без смены смежных струн, за исключением тех случаев, когда смена струн совпадает с переменной направления штриха. Наиболее удобная аппликатура та, в которой сохраняются пальцы первого интервала:

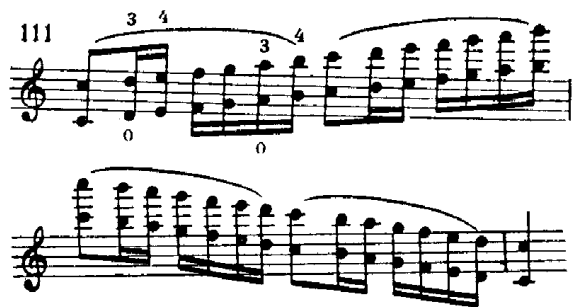


В очень быстром темпе они исполняются характерным для всех хроматических glissando движением «дрожания»*.

* См. стр. 53 (glissando), 58 (трель), 85 (staccato), а также комментарии №№ 36, 42. (Прим. ред.)

9. «Одинарные» октавы (исполняемые 1-м и 4-м пальцами) ⁴⁶.

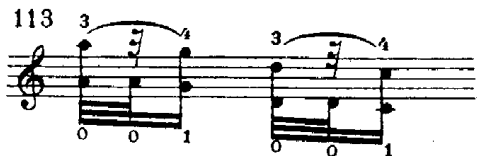
а) Гаммы в объеме двух октав:



Промежуточные звуки, вверх:



В обратном, нисходящем движении промежуточный звук отпадает, так как благодаря появляющейся открытой струне пальцы могут свободно взять следующие звуки:



Чем выше позиция, в которой исполняются октавы, тем теснее должно быть расстояние между первым и четвертым пальцами, причем следует помнить, что четвертый палец проходит меньшее расстояние, чем первый. Мускульное чутье играющего принаравливается к этому изменению скорее всего в том случае, если вначале будет исполняться (смычком) только верхний или нижний голос, хотя интервал и будет взят левой рукой одновременно:



Таким образом легче установить, который из двух пальцев является виновником нечистой интонации. Очень важна

здесь и роль промежуточных пальцев, то есть второго и третьего, которые не должны быть вытянуты вверх, отведены в сторону или судорожно прижаты к струне. Они должны совершенно свободно и пассивно свисать между действующими пальцами в таком положении, чтобы до некоторой степени являться мериллом, которым определяется расстояние между исполняющими октаву пальцами. Второй и третий пальцы могут быть подняты только при переходах в высокие позиции, когда этого настоятельно требуют все более суживающиеся расстояния*.

б) Хроматические гаммы:



в) Арпеджио трезвучий и септаккордов. То же упражнение, как и для аппликатурных октав в примере 97. В legato это превосходное упражнение особенно трудно из-за одновременной смены позиций и смежных струн.

10. Децимы. Трудности, которые предстоит преодолеть, особенно для небольших рук, заключаются в чрезмерном растяжении, постепенном сокращении (при движении вверх) расстояний между первым и четвертым пальцами и, наконец, в различии поступательных движений для обоих пальцев, в зависимости от требуемой большой или малой децимы (полутоны или целые тоны). Редко можно встретить чисто исполненные гаммы в децимах, так как неизбежное при этом неестественное положение кисти и пальцев является препятствием для систематических упражнений. К этому присоединяется еще бессознательный страх скрипача перед возможным растяжением сухожилий как следствием чрезмерного напряжения. Неестественное положение кисти исключает применение уточняющего интонацию vibrato. Все это препятствует чистому интонированию децим. Но встречаемое в некоторых выдающихся музыкальных произведениях (например, в I части скрипичного кон-

* О возможной при исполнении октав замене четвертого пальца третьим см. стр. 172, 173.

цера И. Брамса) применение децим обязывает нас овладеть и этим видом скрипичной техники. Практическое изучение гамм в децимах в качестве ежедневных упражнений можно вести по нашей «Системе гамм».

11. Трель. Трель представляет собой превращение первоначально медленно повторяемых и допускающих контроль сознания отдельных движений в возможно более скорое, единое колебательное движение, составные части которого уже не поддаются контролю. Таким образом, трель можно охарактеризовать как хорошо отработанное «дрожание», движение, которое лежит в основе исполнения штрихов *staccato* и *tremolo* (правой рукой), а также *vibrato* и хроматических *glissando*⁴⁷. Чисто теоретически — всякий скрипач, обладающий уверенной и быстрой пальцевой техникой, должен также иметь и хорошую трель. Однако в действительности непроизвольное судорожное напряжение некоторых мышц руки часто препятствует развитию трели. Устранение этого недостатка тормозится предрассудками некоторых преподавателей, считающих способность к исполнению трели «врожденной», то есть такой, которую нельзя улучшить систематической работой. Но если верно то, что многие скрипачи обладают хорошей природной трелью, то из этого еще не следует, что она вообще не поддается изучению или улучшению. Наиболее целесообразный способ выработки хорошей трели состоит в следующих трех подготовительных упражнениях:

116 Р. Крейцер. Этюд



117



118



В примере 116 исполняющий трель палец должен подниматься по возможности выше и падать обратно на струну

насколько возможно эластичнее. В примере 117 палец поднимается минимально. В упражнении 118 трель вначале исполняется равномерно, медленными ударами пальца, а затем как быстрое трелевое упражнение, то есть по оригиналу. Предлагаемая последовательность упражнений приводит в большинстве случаев к цели.

Иначе обстоит дело, если развитию трели мешают непроизвольные судорожные напряжения некоторых мышц руки.

Могут встретиться различные двигательные помехи, а именно:

1. Зажатие пястного сустава большого пальца.
2. Напряжение кистевого сустава.
3. Напряжение не принимающих участия в исполнении трели вышележащих пальцев.
4. Судорожный нажим неподвижно лежащего пальца.
5. Слишком высокое поднимание исполняющего трель пальца и вытекающее отсюда замедленное его движение (из-за потери времени, как следствие непродуктивных движений).
6. Недостаточно эластичное поднимание или опускание пальца.

Для устранения этих препятствий необходимо прежде всего установить, что мешает движению. Но если не трудно выявить известные внешние признаки торможений, как, например, напряженный высокий подъем соседнего с исполняющим трель пальца, слишком высокое или, наоборот, недостаточное движение пальца, играющего трель, то судить о внутреннем состоянии мышц можно, главным образом, только предположительно. Поэтому наиболее надежным должен оказаться обратный опытный путь: следует определить причины торможений посредством наиболее действенных «лечебных» средств. Приводимые ниже советы могут помочь педагогу подобрать упражнения, способствующие устранению затруднений. Эти способы работы над трелью следует применять поочередно; если через неделю после применения одного из них будет заметно улучшение трели, то этим безошибочно обнаружится физиологическая причина недостатка и будет дана возможность подбора целесообразных упражнений.

1. Упражнения в трели без применения большого пальца. Цель — устранение судорожного напряжения пястного сустава большого пальца (большой палец при упражнениях следует держать свободно, опираясь скрипкой в стену).

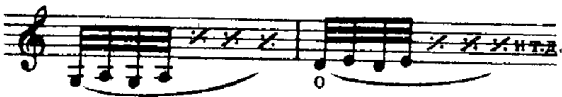
2. Исполнение трели с искусственным освобождением кистевого сустава путем очень медленных вибрационных движений. Цель — устранение напряжения кистевого сустава. Многие превосходные скрипачи вынуждены применять это движение даже в своих публичных выступлениях, предупреждая таким образом судорожное напряжение запястья.

3. Напряженное состояние не принимающих участие в исполнении трели вышележащих пальцев устраняется следующими упражнениями:

а) одновременно с исполнением трели вторым пальцем двигаются третий и четвертый, причем они не должны быть подняты и раздвинуты, а должны свободно и непринужденно свисать;

б) одновременно с исполнением трели первым пальцем двигаются все остальные:

119

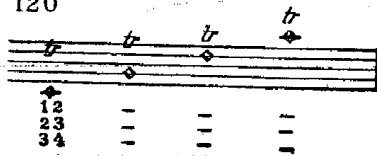


4. Предупреждение судорожного нажима удерживающего нижний звук пальца достигается следующими упражнениями:

а) подражением пианистическому способу исполнения трели, поднятием нижнего пальца в момент прикосновения к струне верхнего*;

б) упражнения в трелях на натуральных флажолетах:

120



* Применение этого способа к более сложным задачам, как, например, к терциям или к аппликатурным октавам, также чрезвычайно полезно.

5. Упражнение для предупреждения слишком высокого поднимания пальцев (см. пример 117).

6. Недостаточная эластичность движений пальцев и отсутствие необходимой активности при снятии пальца со струны устраняется упражнением 116.

Эти упражнения следует применять последовательно, по порядку. На каждое из них примерный срок упражнений — одна неделя. Упражнение, давшее наилучший результат, надо играть ежедневно, дополняя однородными заданиями, пока не будет достигнуто надежное улучшение трели.

На вопрос, почему начатая с предельной скоростью трель вызывает у слушателя неприятное чувство, трудно дать удовлетворяющее объяснение. Мы можем только установить, что медленно начатая и постепенно ускоряемая трель более соответствует эстетическим запросам слушателей. Медленные сами по себе трели кажутся более скорыми, если они начаты в умеренном движении, в то время как трель, начатая, так сказать, «на полном ходу», будет дальше восприниматься как бы постепенно замедляемой.

Размещение многих трелевых ударов на коротком промежутке времени дает так называемый пральтриллер*.

Все сказанное выше о трудностях, препятствиях и методах их устранения при работе над трелью может в одинаковой степени быть отнесено и к изучению пральтриллеров. Однако здесь важна, кроме того, очень сильная акцентировка смычком начала звука. Это опять-таки эмпирически установленный факт, что скорость трелевых движений почти вдвое увеличивается от активного смычкового акцента. Многие скрипачи, исполняющие с большим трудом более продолжительную трель, способны добиться с помощью *sforzando* превосходного пральтриллера.

Ряд соединенных между собою трелей называют трелевой цепью. Они могут исполняться как с заключением (нахшлагом), так и без него. Хотя исполнение трелевых цепей трудно тем, что быстро утомляет руку, но в то

* Пральтриллер (Praltriller) — короткая и очень скорая трель, обычно акцентированная в начале. (Прим. ред.)

же время этюды, построенные на их применении, являются хорошим и безусловно необходимым учебным материалом*.

При толстых пальцах исполнение полутоновых трелей в очень высоких позициях представляет значительные неудобства. Здесь возможно применение следующего приема: следует «закрепить» палец, исполняющий основной звук, кисть и предплечье; палец, исполняющий трель, установить на струне, в непосредственной близости с пальцем, берущим основной звук. Предплечьем (из локтевого сустава) производят судорожное вибрационное движение, которое заставляет приготовленный для трели палец при каждом колебании касаться струны. Этот прием при соответствующей равномерности дает быструю, чистую и благозвучную трель (Bockstriller — «козлиная трель»).

Характерная разновидность трели образуется при соединении трели с хроматическими glissando. Одновременно со скольжением вдоль грифа исполняющего нижний звук пальца другой непрерывно выполняет трелевые движения на полутонах или целых тонах (примеры из литературы: П. Сарасате — «Хабанера», К. Шимановский — «Миф» и др.).

Изучение тремоло (пальцевого) основано на тех же принципах, что и изучение обыкновенной трели.

Из трелей двойными нотами необходимо иметь в виду трели в терциях, аппликатурных октавах и секстах. Последние могут отстоять одна от другой на расстоянии секунды, терции, кварты или квинты:



12. Флажолеты. Звуки, получаемые на смычковых инструментах от частичных колебаний всей струны, принято называть натуральными флажолетами. Если заменить порожек скрипки крепко прижатым пальцем, что даст нам возможность произвольно переместить

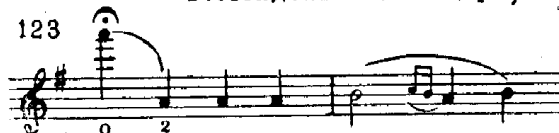
* Относящийся к художественному исполнению вопрос о трелевых нахлестах будет рассмотрен в главе «Орнаментика» второго тома настоящего труда.

частичные колебания, то такой способ звукоизвлечения называется искусственными флажолетами. Натуральные флажолеты часто применяются скрипачами, но иногда ими злоупотребляют. В старину, наряду со второй позицией, скрипачи избегали больше всего четвертую. Ее обходили, оставляя руку в третьей и оттягивая только мизинец до четвертой позиции, где без всякого труда и опаски можно было взять натуральный флажолет:

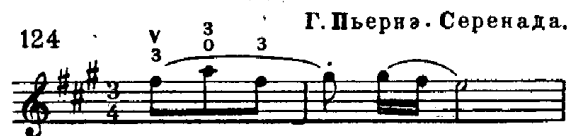


При этом совершенно не обращали никакого внимания на то, можно ли при помощи флажолета достигнуть той выразительности звучания, которую требовал данный звук. Ведь тембр флажолета характерен той застывшей индифферентностью, которую французы называют в вокальном искусстве «Voix blanche»*; он пуст, бесцветен и безжизнен. Известно, что А. Никкиш запрещал в оркестровой игре применение натуральных флажолетов в местах, требующих выразительного звучания. Применение флажолетов допустимо принципиально только в трех случаях. Во-первых, там, где музыкальное содержание требует некоторой сдержанности тембра:

Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.



или в виде украшений грациозного характера:



Во-вторых, когда в медленном темпе данный звук слишком удален по tessiture или велика опасность интона-

* Voix blanche — белый звук. (Прим. ред.)

ционной неточности вследствие непопадания. Вот пример такого неподготовленного вступления:



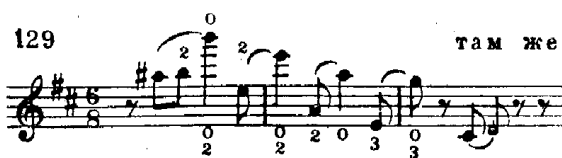
И, наконец, в тех случаях, когда требуется только уверенность и блеск:



Но если заключительное ми этого примера необходимо выдержать, как продолжительный звук, то его следует взять не флажолетом:



Можно предполагать, что благодаря более широкой площади пальца, прикасающейся к струне, натуральные флажолеты на высоких позициях сравнительно редко не удаются. Однако опыт убеждает нас в обратном. Вследствие волнения исполнителя на эстраде скользящий палец, как правило, не доходит до конца проходимого пространства и, застревая на полпути, попадает на фальшивую ноту:



Чтобы избежать этого недостатка, во время занятий следует немного задерживаться на флажолетах,

что до некоторой степени гарантирует спокойное и уверенное доведение до конца движения glissando. Иногда имеет значение также и правильный выбор А или Е-portamento. Следующее glissando из концерта Г. Венявского, столь часто не получающееся на эстраде и потому внушающее такой страх скрипачам:



удаётся значительно чаще с применением А-portamento:



и значительно реже с Е-portamento:



Свойство струны звучать после того, как взявший натуральный флажолет палец уже опущен, можно использовать следующим образом:



Здесь продолжающий звучать флажолет на ля² допускает применение острого, почти неслышимого portamento к звуку ре.

Искусственные флажолеты приобрели права гражданства только со времен Паганини, хотя они были известны и изредка применялись некоторыми его предшественниками*. По-видимому, Г. Берлиоз впервые использовал

* Одним из первых композиторов-скрипачей, применявших искусственные флажолеты, был скрипач XVIII века Антонио Лолли.

их в оркестре* Л. Шпор в своей «Скрипичной школе» еще резко осуждает их применение. Можно быть различного мнения об их эстетической ценности, но без сомнения они являются необычайно привлекательной составной частью скрипичной техники и должны быть усвоены каждым стремящимся к совершенствованию скрипачом. Лучше всего приступать к их изучению как можно раньше, прежде чем придется решать более серьезные художественные задачи. В зрелом возрасте нет уже того необходимого терпения для этой все же мало-содержательной работы. Для удачного исполнения искусственного флажолета необходима чрезвычайно точная установка пальцев, уверенный нажим нижнего и легкое прикосновение верхнего. Ни в одной области техники не приходится так бороться с коварством объекта, как здесь. Для исправления фальшиво взятого или «неудающегося» флажолета можно прибегать иногда к помощи корректирующего vibrato.

Двойные флажолеты следует причислить к самым ненадежным видам техники грифа. Горе тому, кто, не преодолев их упорнейшей работой, решится вынести их на концертную эстраду! Он воспроизведет только пеструю кучу какофоний, произвольную комичность которых можно сравнить только с потугами начинающего фаготиста. Безупречно чистые звуки простых или двойных флажолетов могут быть извлечены только в результате точного нажима пальцев в соответствующих местах струны**. Главные условия при этом: больше смычка и слабый нажим его; кроме того, достаточно наканифоленный и хорошего качества волос⁴⁸.



* См.: Г. Берлиоз. «Ромео и Джульетта», ч. II, «Фея Маб».

** Относительно аппликатуры искусственных флажолетов см. стр. 177.

Здесь возможно применение очень короткого, воздушного штриха staccato у колодки, производящего характерный свистообразный эффект.



В умеренном темпе эта гамма исполняется одинаковым с предыдущим примером штрихом, в скором же темпе она исполняется прыгающим штрихом в середине смычка при одновременном glissando левой руки. Détaché в конце или в середине смычка в подобных случаях неуместно уже потому, что отсутствие пауз между штрихами отразилось бы неблагоприятно на передвижении левой руки.

Более основательно ознакомиться с этим видом скрипичной техники можно по пособию Г. Геллера «Учение о флажолетах»*, где исчерпывающе изложены возможные в этой области комбинации; для повседневной работы можно ограничиться имеющимися в нашем сборнике «Система гамм» упражнениями⁴⁹.

13. Pizzicato.** Оркестровые скрипачи обладают обычно более хорошим pizzicato, чем солисты. И это понятно, так как в сольной литературе этот вид техники встречается сравнительно редко. Хотя в творчестве таких композиторов, как И. Брамс (Трио до минор, часть II), Р. Шуман (Соната ре минор, часть III), К. Дебюсси (Скерцо из струнного квартета), этому выразительному средству уделено сравнительно больше внимания, тем не менее при обучении игре на скрипке этой проблемой в общем пренебрегают.

* Н. Heller. «Lehre der Flageolettöne». Simrock.

** Хотя pizzicato обычно исполняется пальцами правой руки и поэтому, по существу, должно быть отнесено к следующему отделу, тем не менее автор счел возможным поместить его в числе «особых форм» в настоящей главе.

В выполнении приема *pizzicato* участвуют помимо указательного, среднего и большого пальца правой руки, а также движения предплечья. В быстрых пассажах большой палец упирается в угол грифа, чтобы дать движениям указательного пальца необходимую точку опоры. При исполнении отдельных звуков и в медленных темпах большой палец опирается о гриф только перед самым извлечением звука, после чего рука делает размашистое, сходное с игрою на арфе движение.

В аккордах обычно не прибегают к опоре большого пальца, производя всей рукой широкое движение, которое, начинаясь на известном расстоянии от струн, захватывает в дальнейшем самый аккорд. Такое движение не только влияет положительно на звучность, но производит также весьма благоприятное внешнее впечатление. Общее условие для исполнения приема *pizzicato* состоит в том, чтобы производить движения слева направо, а не снизу вверх, так как иначе струна ударится о гриф и ее колебания сейчас же прекратятся.

Плечо принимает участие в смене смежных струн, находясь всегда на уровне соответствующей струны. С неподвижным плечом исполнение подобного отрыва будет весьма затруднительным.

136



Наиболее подходящее место для извлечения звука щипком отстоит от подставки примерно на 12 см. Ближе к подставке звук делается жестким, дальше (к порожку) слабым.

Если аккорды могут быть взяты и указательным и средним пальцем, то для отдельных звуков более подходит лишь указательный. Однако в некоторых случаях более уместно попеременное исполнение *pizzicato* указательным и средним пальцами:

137



Pizzicato, исполняемое левой рукой, имеет весьма ограниченное применение в художественной практике. Прежде всего оно в звуковом отношении небезупречно, так как кроме нужных звуков часто «защипываются» посторонние. Кроме того, оно звучит жидко и отрывисто, так как размах движения действующего пальца ограничен. В низких регистрах струна, задевая гриф, не может звучать продолжительно, в верхних — за исключением струны Ми, *pizzicato* левой рукой вообще невыполнимо. Изучение этого приема допустимо только в том юношеском возрасте, когда довольствуются чисто игровой стороной художественного исполнения. В четвертой тетради «Школы скрипичной техники» О. Шевчика имеется достаточно учебного материала для того, чтобы в соединении с одновременно исполняемыми смычком звуками учащийся мог свихнуть и свои пальцы, и свой разум. В первое время, пока еще не затвердела кожа на концах пальцев, подобные упражнения весьма болезненны. Звуки, соответствующие четвертому пальцу, исполняются обычно *arco*, реже — *pizzicato* правой рукой. Причем здесь чрезвычайно важно, чтобы короткие удары смычка у самого конца его, при полном отсутствии поступательного штриха, хорошо имитировали тембр звука щипковых инструментов. Такое исполнение создает эффект непрерывного *pizzicato*.

«Щипковые» движения во время упражнений должны быть очень сильными, иначе при публичных выступлениях исполнитель, потев, нервничая и теряя необходимую для этого пальцевую цепкость, производит только весьма слабые, невнятные шумы. Следовательно, скрипач должен вырабатывать избыток пальцевой силы, даже часть которой была бы достаточной для воспроизведения вполне ясных и отчетливых *pizzicato*.

ПРАВАЯ РУКА

Общие замечания

Если назначение левой руки, ее пальцев, кисти, предплечья и плеча состоит главным образом в том, чтобы воспроизвести точно высоту звуков и вдохнуть в них жизнь, то правая рука прежде всего приводит струну в непрерывное звуковое колебание, а также определяет динамические и агогические качества звуков, то есть их силу и продолжительность. Следовательно, воспроизведение звука является результатом искусства ведения смычка и образует с ним одно неразрывное целое*. Тем не менее по формальным причинам мы вынуждены рассмотреть обе эти стороны предмета отдельно. В настоящей главе мы займемся в основном разбором чисто механических условий, при которых совершаются движения смычка, и так называемыми штрихами. В дальнейшем мы сосредоточим наше внимание на звуковых результатах ведения смычка — звукоизвлечении, с учетом также участия и левой руки. Резкое разграничение этих проблем, конечно, невозможно.

Терминология, применяемая нами в этом отделе, не столь научна, как общепринята. Если мы говорим о «вертикальном» или «горизонтальном» движении кисти, то подобное обозначение с анатомической точки зрения не совсем точно, поскольку, во-первых, сустав действует не изолированно и, во-вторых, в этом движении принимают участие многочисленные мускулы и связки не только кисти, но и предплечья, плеча, груди и лопатки. Тем не менее термин «движение кисти» — то есть движение кисти сверху вниз и сле-

* Следует, однако, учитывать, что техника смычка и звукоизвлечение хотя и тесно связаны между собой, но зависимость их одного от другого лишь частичная. Правильное обращение со смычком — лишь средство для достижения соответствующего нашим художественным представлениям звучания. Однако это вовсе не значит, что правильная механика ведения смычка приводит всегда к идеальным результатам. И наоборот: часто, несмотря на неправильные физиологические принципы (Иоахим, Сигети, Томсон), может быть достигнуто поразительное, граничащее с совершенством звучание» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

ва направо (при неподвижном предплечье) — более подходит для того, чтобы дать читателю ясное и вполне понятное представление о существе совершающихся движений⁵⁰. Общепринятый методический язык имеет, кроме того, еще и то преимущество, что читателю не приходится тратить свое время на уяснение и запоминание неизвестных ему до этого терминов, а сосредоточив все свое внимание на самом существенном, глубже вникнуть в содержание, разобраться в доказательствах теоретических обоснований и в их практическом применении.

Механика ведения смычка сложнее механики левой руки, пальцы которой непосредственно соприкасаются со струнами, тогда как правая рука может достигнуть контакта со струной только посредством смычка.

Основная задача ведения смычка заключается в том, чтобы привести струну в равномерное, непрерывное колебание. Для этой цели правой руке необходимо вести смычок перпендикулярно к струне⁵¹. В этом движении принимают участие все части правой руки: плечо, предплечье, кисть и пальцы⁵². Положение пальцев на смычке чрезвычайно важно, так как они, прикасаясь к смычку, передают трости движения остальных частей руки.

Способы держания смычка

Рассмотрим три различных способа держания смычка⁵³.

1. Старый («немецкий») способ. Указательный палец касается трости своей нижней поверхностью, приблизительно против сгиба между ногтевой фалангой и средней, чем и определяется положение остальных пальцев; большой палец находится против среднего; пальцы тесно сомкнуты; волос смычка натянут умеренно (см. фото 18, 19)⁵⁴.

2. Новый («франко-бельгийский») способ. Указательный палец осуществляет давление на трость под углом,

концом своей средней фаланги, в связи с чем он значительно выдвинут вперед; между указательным и средним пальцами свободный промежуток; большой палец находится против среднего; сильно натянутый смычок; наклонное положение трости (см. фото 20, 21) ⁵⁵.

3. Новейший способ (Русская школа—Ауэр)*. Указательный палец нажимает на трость сбоку сгибом между средней фалангой и пястной; глубоко охватывая серединой ногтевой фаланги трость и образуя с ней острый угол, он как бы направляет ведение смычка; между средним пальцем и указательным небольшой промежуток; мизинец касается трости лишь при игре в нижней половине смычка. Слабо натянутый волос; прямое (не наклонное) положение трости (см. фото 22, 23) ⁵⁶.

Из этих трех видов последний способ держания смычка следует признать наиболее целесообразным. Хотя эта манера пока еще не пользуется всеобщим признанием, автор должен безоговорочно заявить, что этим способом возможно достигнуть наилучших звуковых результатов при наименьшей затрате энергии. Однако прежде чем разбираться в звуковых результатах, получаемых от каждого вида постановки, мы должны выяснить: какое влияние оказывают различные положения пальцев на деятельность остальных частей руки и в особенности на предплечье? ⁵⁷

Рассмотрим возможные положения, принимаемые предплечьем при трех основных видах «хватки смычка»**.

П. 1. Положение предплечья без поворота внутрь, как при игре на фортепиано (см. фото 24).

П. 2. Легкий поворот предплечья внутрь в локтевом суставе, примерно на 25° (см. фото 25).

П. 3. Сильный поворот предплечья внутрь, почти на 45° (см. фото 26).

Какое влияние имеют эти различные положения предплечья на механическую сторону ведения смычка?

П. 1. Не пользуясь смычком, прижмем большой палец достаточно сильно к нижней плоскости указательного пальца между ногтевой фалангой и средней (фото 24).

П. 2. То же, но сбоку, к концу средней фаланги (фото 25).

П. 3. Сбоку, к началу основной, пястной, фаланги (фото 26).

Мы заметим, что наибольшая затрата энергии происходит в первом случае, наименьшая — в третьем. Общеизвестно, что, желая произвести сильное давление на какой-либо предмет, мы всегда стремимся повернуть предплечье в локтевом суставе по возможности сильнее внутрь. Благодаря этому повороту нажим указательного пальца на трость с анатомической точки зрения является более естественным, так как требует наименьшей затраты энергии.

Если педагогический опыт убеждает нас в том, что «новейший» вид хватки смычка дает наиболее простой, легкий способ извлечения звука, то этот результат необходимо приписать не столько положению самого указательного пальца, сколько производному от него сильному повороту предплечья.

Кроме того, этот вид хватки способствует большей устойчивости смычка, так как указательный палец, охватывая трость ногтевой и средней фалангой, а не свисая в виде бездействующего придатка, дает возможность овладеть тростью, управлять ею, заставить ее подчиниться воле исполнителя.

Наше утверждение о превосходстве «новейшего» способа держания смычка несколько не умаляется ссылкой на многочисленность выдающихся скрипачей, придерживающихся других методов. Здесь решающим аргументом следует считать лишь успехи большого числа разнообразно одаренных учеников. Педагогика постоянно совершает ошибку, возводя индивидуальные особенности игры крупных исполнителей в универ-

* Насколько известно, первым педагогом, применявшим эту манеру держания смычка, был Леопольд Ауэр. Установить, придерживались ли и другие русские педагоги этого способа, не удалось, хотя имеются сведения, что уже Г. Венявский держал смычок подобным образом.

** Здесь принято следующее сокращенное обозначение трех основных видов смычковой хватки:

П. 1—положение первое: старая («немецкая») школа;

П. 2—положение второе: новая («французская») школа;

П. 3—положение третье: новейшая («русская») школа.

салный принцип. Простое подражание технической манере выдающегося скрипача (которая, будучи оторванной от художественной индивидуальности в целом, далеко не всегда может служить достойным примером) сходно с подражанием мимике и речевым особенностям актера; то и другое всегда приводит только к механическому копированию.

Мы твердо убеждены в том, что, так же как после многих столетий «порабощения плеча», теперь все уверены в необходимости неограниченной свободы его движений, так через некоторое время рекомендуемый нами «русский» способ держания смычка, в силу присущих ему одному особенностей, станет единственным в педагогической практике*.

Относительно практического освоения «русского» способа держания смычка мы должны иметь в виду различие в методах работы с начинающими, не знакомыми еще ни с какой хваткой смычка, и более или менее подвинутыми скрипачами, желающими «переучиться», то есть изменить свой прежний вид постановки. Из опыта педагогов известно, что начинающий воспринимает «русскую» хватку как совершенно естественный вид постановки, к которому он быстро привыкает. Характерно, что уже с самого начала он увлекается сравнительно полноценной, то есть лишенной призвуков и «царапаний», звуком. Дальнейшее развитие штриховой техники протекает так же естественно, звукоизвлечение постепенно и неуклонно совершенствуется.

«Переучивание» происходит не так гладко. Испытанный в педагогической практике путь следующий.

Способ держания смычка исправляется в соответствии с изложенными теоретическими положениями таким образом, что указательный палец теперь касается трости второй своей фалангой, на границе среднего суставного сгиба, и охватывает трость ногтевой фалангой.

* Напомним, что таким же путем шло развитие фортепианной техники, от исключительно пальцевой игры, через игру кистью и предплечьем до всеми признанной теперь игры всей рукой.

Большой палец — против указательного и среднего или (что не имеет существенного значения) против среднего пальца. Смычок натянут слабо, трость держится прямо над волосом (не наклонно). После того как ученик усвоит новое положение пальцев, нужно заставить его водить полным смычком, а также играть какую-нибудь знакомую ему кантилену. В процессе этих занятий следует обращать внимание учащегося на изменившиеся и совершенно ему неизвестные соотношения веса, наклона и нажима смычка.

При этом могут иметь место следующие затруднения: место контакта смычка со струной в штрихе *détaché* верхней половиной смычка произвольно нарушается. Смычок «дрожит» и «вихляется», при игре у колодки кисть скована, исполнитель испытывает неудобства во всех движениях.

Устранение этих затруднений:

1. Причина «дрожания» при игре *détaché* у конца смычка всегда кроется в том, что указательный палец слишком выдвинут вперед и касается трости первой пястной (основной) фалангой (а не средним суставным сгибом), либо мизинец и безымянный пальцы зажимают трость. Необходимы постоянный контроль за местом нажима указательным пальцем на трость и ежедневные упражнения *détaché* от середины смычка до конца, причем смычок удерживается только указательным пальцем и большим (при свободно свисающих остальных пальцах). Этим упражнением достигается значительный поворот предплечья внутрь и прививается ощущение ведущей роли указательного пальца при игре в верхней половине смычка. Упражняться следует до тех пор, пока, после более или менее продолжительной работы, этот недостаток не будет устранен. Если и это не поможет, то рекомендуются «беззвучные упражнения для нажима» (см. стр. 106).

2. С игрой у колодки осваиваются довольно быстро, хотя скрипач, привыкший к «горизонтальным» движениям кисти, будет первое время при сменах штрихов чувствовать себя как будто стесненным. Чтобы устранить скованность кисти при игре у колодки, нужно:

а) играть упражнения на быстрое чередование штрихов *détaché* у колодки:



б) для укрепления мизинца играть у колодки этюд Крейцера № 13 различными штриховыми вариантами:

139 Р. Крейцер. Этюд №12 [штриховые варианты]

М * Играть в различных частях смычка (у колодки, в конце смычка и серединой).

При переключении на «русский» способ ведения смычка самая большая опасность состоит в преувеличенно глубоко охвате трости указательным пальцем, в связи с чем не только теряются присущие «русскому» способу преимущества, но и возникает опасность существенных звуковых недостатков (прежде всего жесткого, форсированного звука и невозможности применения легких штрихов). Педагог должен предостеречь ученика от этой «опасности», настаивая на соблюдении меры в новом расположении пальцев на трости.

Относительно затруднений, возникающих из-за слабо натянутого волоса при исполнении прыгающих штрихов, необходимо иметь в виду следующее: смычок должен быть натянут настолько, чтобы трость в центре смычка можно было без особого усилия прижать к волосу, но вместе с тем трость должна обладать достаточной упругостью (то есть способностью к собственным упругим колебаниям). Главным условием для исполнения прыгающих штрихов является высо-

кое положение трости, так как возможность собственных упругих ее колебаний проявляется тем слабее, чем сильнее наклон трости в сторону грифа. «Русский» способ держания смычка и сильно натянутый, по образцу «франко-бельгийской» школы, волос — это несовместимые вещи. Но не может быть никаких возражений, если в случае, не требующем нажима, смычок, несмотря на слабо натянутый волос, будет поставлен наклонно, так как благодаря использованию только некоторой части волоса рiано будет звучать значительно чище. Следовательно, «русский» способ держания смычка требует высокого положения трости в forte, и наклонного — в рiано (см. стр. 72). Иногда ученик чувствует предубеждение против слабо натянутого волоса и необходимого при этом высокого положения трости. В таких случаях следует разрешить более сильное натяжение волоса, но при обязательном условии наклонного положения смычка. Итак, слабо натянутый волос — высокое положение трости; сильно натянутый волос — наклонное, в сторону грифа, положение трости.

Особое внимание должно быть уделено большому пальцу. Прикасаясь концом пястной фаланги частично к ребру колодки, частично к трости, большой палец как будто находится против среднего; но это только кажущееся положение, так как если поднять ногтевые фаланги указательного и среднего пальцев, то мы увидим, что на самом деле он находится между этими двумя пальцами⁵⁸. Задача большого пальца заключается в противодействии давлению, производимому остальными пальцами на трость. Силе верхнего нажима остальных пальцев соответствует сила нижнего противодействия большого. При правильном положении смычка в конце его большой палец произвольно слегка выпрямляется; при игре же у колодки он немного сгибается, переходя во время движения смычка непринужденно из одного положения в другое. Сильное сгибание большого пальца совершенно исключает возможность наклонного положения смычка у колодки, и оно же заставляет при игре в верхней половине смычка приме-

нять наклонное, в сторону грифа, положение трости. Скованное, постоянно выпрямленное положение большого пальца влечет за собою общую скованность всего игрового аппарата правой руки. Неправильное положение большого пальца часто не легко определить, так как наблюдательный пункт должен находиться под правой рукой. Педагог может следить за положением большого пальца, если он заставит ученика играть на струне Соль и будет следить за работой правой руки сидя с левой стороны играющего, то есть от конца смычка. Удаленный на известное расстояние от колодки или помещенный в ее углублении, большой палец неблагоприятно влияет на технику штрихов. В первом случае у большого пальца нет опоры, звук недостаточно насыщен; во втором — неуклюжее ведение смычка и грубый звук.

Вес самой трости распределяется по-разному при игре у колодки, в середине и у конца смычка. Математические и механические расчеты в данном случае для практики не имеют никакого значения. Сведения, полученные из обобщения педагогического опыта, скорее могут привести нас к цели. Если мы, исключая всякое давление правой руки на смычок, будем вести его по струне, легко придерживая пальцами, то заметим, что звукоизвлечение у колодки будет слишком тяжеловесным и, следовательно, мешающим образованию свободных колебаний струны, в конце же — слишком легким — неспособным привести струну в нормальное колебание. Только в середине — своей собственной тяжестью — смычок может извлекать удовлетворяющий нас звук. Таким образом, в конце смычка требуется дополнительный нажим на трость; у колодки — небольшое поддерживание его веса. Нажим в конце смычка производится указательным пальцем; поддерживание веса смычка при игре у колодки — мизинцем. Первое (нажим в конце смычка) происходит совместно с пронацией предплечья, второе — с его супинацией, но не в такой степени, как это утверждает Штейнгаузен⁵⁹. Во время пальцевого нажима на трость мы совершенно не отдаем себе отчета о враща-

тельном (пронирующем) движении предплечья. Учение Штейнгаузена о необходимости сознательной супинации у колодки совершенно не выдерживает критики и может быть объяснено только отсутствием практического опыта.

Следовательно, роль указательного пальца главным образом звукообразующая, мизинца же — звукорегулирующая*.

В зависимости от способа держания смычка нажим указательного пальца на трость осуществляется разными точками его нижней плоскости**. Привычку многих скрипачей выпрямлять при игре у колодки указательный палец следует признать чрезвычайно вредной, так как в данном случае этот палец преднамеренно устраняется от исполнения своей ведущей роли (предоставляя ее другим пальцам), из-за этого страдает равномерность звучания, и вблизи колодки тон становится менее выразительным. У колодки нажим указательного пальца как бы нейтрализуется давлением мизинца.

Важнейшим условием целесообразной работы мизинца является его округленное положение и касание трости лишь самым концом (см. фото 27).

Если мизинец положен на трость плоско, то заранее исключена его подвижность (см. фото 28), пальцевой штрих*** невозможен.

Старая «немецкая» школа не снимала мизинца с трости на протяжении всего штриха; «франко-бельгийская» снимает его при подходе к концу смычка; «русская» школа, в связи с сильным поворотом предплечья внутрь, допускает касание мизинцем трости только при игре в нижней половине****.

Если активность мизинца у колодки безусловно необходима, то она является совершенно лишней во время игры у конца смычка, так как это ослабляет давление указательного пальца. Однако соучастие мизинца при игре верхней по-

* В оригинале tonhemmend (звукопрепятствующая), то есть предупреждающая от излишнего давления при звукоизвлечении. (Прим. ред.)

** См. стр. 65.

*** См. стр. 73 и далее.

**** Постоянное применение мизинца «старой» школой объяснялось ее способом держания смычка. Но большинство современных скрипачей уже отказалось от этой устаревшей манеры, которая в недалеком будущем будет представлять только исторический интерес.

ловиной смычка обязательно для исполнения бросковых штрихов и некоторых фигураций, характерных для сопровождающих голосов, часто встречаемых в камерной музыке.

Безымянный палец играет второстепенную роль, он более пассивен, чем активен. Нажим производится указательным пальцем, поддержание — мизинцем, которому в этом отношении помогает безымянный палец, как своему соседу*.

Такую же роль по отношению к указательному пальцу выполняет, по нашему мнению**, и средний палец.

Необходимость совместных действий всех пальцев основана на том, что все источники находятся не в самих пальцах, а в вышележащих частях руки: предплечье, плечо и в спинных мускулах. Передача силы происходит наиболее естественно в том случае, если предплечье и локоть находятся скорее над, а не под уровнем пальцев. Самостоятельное, напряженное давление пальцев совершенно недопустимо.

Ведение смычка

В ведении смычка принимают участие следующие виды движений правой руки и ее частей:

1. Подъем плеча в плечевом суставе.
2. «Горизонтальное» движение плеча в плечевом суставе.
3. Вращательное движение предплечья в локтевом суставе.
4. «Горизонтальное» движение предплечья в локтевом суставе.
5. Движения кисти.
6. Пальцевой штрих (Fingerstrich)⁶¹.

Из теоретиков Ф. Штейнгаузен первый установил, что силовые источники помещаются в плече и предплечье, признав за кистью, роль которой до это-

* Изаи играл у колодки с приподнятым мизинцем, превращая безымянный палец в необходимый для поддержания веса смычка рычаг, — способ, насколько нам известно, применявшийся только этим великим виртуозом.

** В противоположность мнению Л. Капé, согласно которому средний палец и находящийся против него большой палец составляют так называемое «держашее кольцо» — своего рода ось, на которой держится смычок и вокруг которой развивается пронация и супинация⁶⁰.

го чрезмерно преувеличивалась, и пальцами только значение промежуточной передачи. В дальнейшем его взгляд был убедительно подтвержден практическими результатами. Перейдем к характеристике основных движений правой руки.

1. Подъем плечевой части руки (выполняемый вращением плечевого сустава) используется главным образом при переходах со струны на струну в верхней половине смычка:

140 концом смычка



Обычно локоть должен находиться на уровне той струны, к которой в данный момент прикасается смычок. «Старая школа» проповедовала низко опущенный, даже прижатый к туловищу локоть (см. фото 29, 30).

Эти два снимка не требуют пояснений. Можно только добавить, что изолированный подъем предплечья, который неизбежен при игре с низким локтем на струнах Соль и Ре, нецелесообразен, так как при низко опущенном плече использование веса кисти для нажима на струну фактически невозможно, каким бы приемом мы ни пользовались⁶². Человек, у которого вошло в привычку делать движение предплечья с прижатым к туловищу плечом, производит всегда неуклюжее впечатление. Только при очень быстрой смене смежных струн в конце смычка будет необходима замена слишком тяжеловесного движения плеча кистевым (см. стр. 71—72, 76).

Другим, противоположным этому недостатком является слишком высоко поднятое плечо и локоть (см. фото 31).

Однако при условии свободных движений руки в плечевом суставе положение это, хотя внешне и некрасивое, существенно не отражается на звукоизвлечении; в этом случае предплечье действует как бы с искусственно созданного возвышения. Опыт убеждает нас, что скрипачи, применяющие этот способ ведения смычка, обладают иногда прекрасными звуковыми качествами (Тибо). Следовательно, если ученику кажется неудобным играть с плечом*, находящимся в нор-

* Имеется в виду плечевая часть руки. (Прим. ред.)

мальном положении, то педагогу придется мириться с этим недостатком при условии, что всякий раз при сменах струн у конца смычка плечо будет принимать соответствующее положение. Во всяком случае, высоко поднятое плечо, при отсутствии напряжений плечевого пояса, никому еще не помешало стать крупным скрипачом.

Следующее упражнение, имеющее целью развитие свободных движений плечевого сустава, весьма полезно для скрипачей, игравших до этого со слишком низким плечом:

141 концом смычка



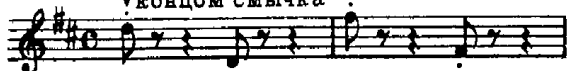
Это упражнение исполняется в самом конце смычка почти без поступательных движений смычка, который как бы остается на одном и том же месте; движение выполняется лишь вращением плеча в плечевом суставе; локоть и кисть фиксированы.

Кроме того:

142

Р. Крейдер. Этюд №7.

у концом смычка



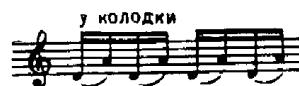
Между звуками должны быть паузы, во время которых смычок переносится с одной струны на другую движениями плеча в плечевом суставе (при фиксированных локте и кисти).

2. «Горизонтальное» движение плеча. С помощью этого движения исполняются штрихи *détaché* в нижней трети смычка, в которых участвуют также движения плеча в вертикальном направлении. Здесь возможны два различных вида постановки—с высоким и низким плечом, о которых ясное представление дают приведенные снимки (см. фото 32, 33).

Автор является приверженцем второго вида, при котором возможно более свободное использование веса всей руки, что может быть неопровержимо доказано на практике сравнением звуковых результатов обоих

способов*. Однако в скором темпе при игре *détaché* у колодки это слишком тяжеловесное движение заменяется движением кисти (см. стр. 71).

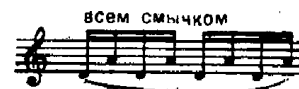
3. Вращательное движение предплечья. При смене струн у колодки, их чередования, в особенности в скором темпе, движения плеча слишком тяжеловесны, в связи с чем их заменяют вращением предплечья в локтевом суставе, напоминая до некоторой степени движение, которым открывают запертую дверь с помощью ключа. В этом случае плечо не остается вовсе пассивным, оно участвует в движении незначительным вращением в плечевом суставе. Таким образом, смена струн совершается с помощью плеча (при игре у конца смычка) и предплечья (при игре у колодки). Кроме того, оба движения приблизительно в середине смычка совпадают. Часто необоснованно смешивают вращение предплечья с кистевым движением, тогда как на самом деле они совершенно различны.



Этот пример может быть исполнен у колодки с помощью вращательного движения предплечья, тогда как в конце смычка его можно сыграть только с помощью плеча или кисти:



Комбинация обоих движений в штрихе *legato* не является просто слиянием двух предыдущих видов,—это только гладкий переход от одного движения к другому, тем более что вращение предплечья в локтевом суставе должно быть исполнено всегда с неподвижной кистью и пальцами.



* Старые школы это движение подменяли другим: у колодки играли предплечьем с сильно согнутым (под прямым углом) и чрезмерно поднятым вверх запястьем. Можно подумать, что в восемнадцатом веке некий злой дух произнес над плечом заклятье, тяготевшее над ним до седьмого поколения: «Ты не должно двигаться!»

Этюд № 13 Крейцера, изучаемый в различных вариантах, является идеальным упражнением для приобретения совершенной смены струн у колодки.

4. «Горизонтальное» движение предплечья. Этим движением исполняются штрихи от середины смычка до конца. В середине смычка кисть и предплечье должны образовать одну прямую линию, в то время как у конца смычка запястье не должно быть вогнуто. При исполнении быстрого короткого *détaché* горизонтальные движения предплечья заменяются частичными движениями кисти.

5. Кисть и ее игровые функции⁶³. Движения кисти могут применяться лишь в следующих случаях:

а) как замена «горизонтального» движения плеча (при игре *détaché* у колодки), если последнее для быстрого темпа слишком тяжеловесно;

б) по той же причине — как замена «горизонтального» движения предплечья (*détaché* — в середине смычка и в конце, прыгающие штрихи и *tremolo*);

в) как замена вращательного движения плеча при быстром чередовании струн в верхней половине смычка;

г) при сменах смычка, особенно у колодки.

Случаи а), б), в) не нуждаются в особых разъяснениях. Но, прежде чем рассматривать функции кисти при сменах смычка, необходимо остановиться на так называемых «горизонтальных» движениях кисти. Эти движения могут быть наглядно показаны положенной на стол ладонью, двигающейся при неподвижном предплечье справа налево и обратно*. Природа не имела в виду самостоятельного применения этого движения, так как в противном случае она снабдила бы запястье таким же шарообразным суставом, какой имеется в плечевом поясе. В жизни мы этим движением почти не пользуемся. Чем же объяснить, что оно применялось до последнего времени, в особенности «старонемец-

кой» школой, как в быстром, коротком *détaché*, так и для смены направления смычка при полнейшем пренебрежении «вертикальными» движениями? Разгадка кроется в свойственном этой школе способе расположения пальцев на трости смычка и соответственно в функциях предплечья.

Сравним описанные на стр. 64, 65 три вида постановки и постараемся, пользуясь поочередно каждой из них, исполнить в любом месте смычка такой вид штриха, который требует участия кисти. Остановимся прежде всего на очень быстром «коротком *détaché*», лежащем в основе исполнения прыгающих штрихов. Мы заметим, что при «старонемецком» способе держания смычка вертикальными движениями кисти не удастся добиться поступательных движений смычка по одной и той же струне, хотя и возможно осуществление смены смежных струн. Поступательный штрих старой школой мог быть исполнен только с помощью неестественного горизонтального движения в кистевом суставе. Напротив, при «новом» и «новейшем» (русском) видах постановки вертикальное движение кисти, благодаря повороту предплечья внутрь, совпадает с направлением штриха, то есть движением горизонтальным, содействуя, таким образом, продвижению смычка по струне. Положительной стороной обоих новых видов постановки является именно то, что они допускают естественные движения кисти в вертикальном направлении, которые совпадают с плоскостью движения смычка по струне.

Никогда не следует забывать того, что движения кисти (любого вида) могут быть применены в качестве замены более тяжеловесных движений плечевого и локтевого суставов только в быстром темпе. Занятия кистевыми движениями как спортом и возведение их в важнейший отдел смычковой техники следует считать заблуждением прежних школ. Вред, наносимый излишними упражнениями в вертикальных движениях кисти, состоит только в потере времени, тогда как чрезмерная тренировка горизонтальных кистевых движений приводит к значительно худшим последствиям, — по крайней мере три чет-

* Это так называемое «приведение» (абдукция) и «отведение» (аддукция) кисти. (Прим. ред.)

верти различных профессиональных заблуждений рук и много разбитых артистических надежд следует отнести за счет такой тренировки.

6. Вопрос о «пальцевом штрихе» будет рассмотрен в главе, посвященной сменам смычка*.

С ведением смычка неразрывно связана также проблема направления «штриховой линии»⁶⁴. Ясно, что движущийся смычок на всем своем протяжении должен сохранять параллельное по отношению к подставке положение, образуя со струной прямой угол. Только при этом условии возможны равномерные, свободные от побочных шумов звуковые колебания струны.

Однако педагоги в своей практической работе встречаются со следующими отклонениями от этого правила:

1. При игре у колодки конец смычка отклоняется вправо (в сторону грифа). Это положение смычка ошибочно с механической точки зрения, так как чрезмерно согнутое (под углом близким к прямому) запястье и сильно опущенный локоть мешают свободным, естественным движениям правой руки.

2. При игре у колодки отклонение конца смычка влево ошибочно акустически, так как отсутствие прямого угла между смычком и струной лишает последнюю возможности совершать свободные периодические колебания.

3. Отклонение «штрих-линии» при игре у конца смычка в направлении от корпуса играющего («от себя») — ошибочно акустически; смычок, автоматически отодвигаясь к грифу, воспроизводит, в особенности в piano, недоброкачественный, сдавленный звук.

4. Отклонение «штрих-линии» при игре у конца смычка в направлении к корпусу играющего («к себе») — совершенно недопустимо, так как смычок сползает на гриф, отчего при неизменном нажиме тембр значительно ухудшается или, в лучшем случае, получается произвольное *diminuendo* **.

* См. стр. 73 и далее, а также описание приема *Fingerstrich* в «Основных упражнениях» стр. 226—227.

** Часто этот недостаток является следствием неправильного, с сильным уклоном влево, держания скрипки.

5. Горизонтально-зигзагообразная форма «штрих-линии» (смычок поочередно отклоняется к себе и от себя) нецелесообразна, так как необходимое для возникновения равномерных колебаний струны перпендикулярное к ней направление штриха постоянно нарушается. Некоторые скрипачи применяют этот прием, чтобы скрыть непроизвольное, нервное дрожание смычка. В данном случае более полезным средством (вернее, меньшим злом) следует признать применение волнообразных колебаний смычка в вертикальном направлении.

Исправление этих недостатков следует проводить с помощью «спасительных преувеличений», подразумеваемая под этим временную замену одного неправильного движения другим, тоже ошибочным, но в противоположную сторону; так, первый случай исправляют вторым, третий четвертым, и наоборот. Горизонтально-зигзагообразную форму «штрих-линии» можно применять лишь как временное мероприятие, предупреждающее дрожание смычка, которое исчезнет само собою, если будет устранена его причина (см. стр. 108—110 и далее).

Наклон смычка, то есть положение трости по отношению к волосу, может быть трех видов: прямое (не наклонное), с уклоном к грифу или к подставке.

При прямом положении трости струна приводится в колебание всей шириной волоса, при наклонном — только его частью. «Франко-бельгийский» способ держания смычка предусматривает наклонное к грифу положение трости и сильно натянутый волос. «Русская школа» требует слабо натянутого волоса и при игре *forte* — прямого положения трости⁶⁵. С уклоном к подставке трость ведут в исключительных случаях: при некоторых видах прыгающих штрихов в середине смычка, а также при *staccato* штрихом вниз.

Связь между наклоном трости, степенью натяжения волоса и нажимом смычка видна из того, что при слабом натяжении смычка возможность его нажима в косом направлении исключена, так как в *forte* трость будет касаться струны. В то же время при сильно натянутом волосе прямое по-

ложение смычка создает опасность слишком сильного нажима. Наоборот, в *riano* наклонная в сторону грифа трость при слабо натянутом смычке является почти необходимым условием, так как касание струны небольшим количеством волоса само по себе способствует извлечению более слабого звука. Обыкновенно сильному натяжению сопутствует наклонное положение смычка, слабому натяжению — плоское положение волоса, хотя установить неизменные правила здесь невозможно из-за разнообразия требуемой в каждом отдельном случае силы нажима смычка⁶⁶.

Смены смычка

Прежде чем приступить к изучению смен смычка, необходимо рассмотреть различные положения кисти и так называемый пальцевой штрих (*Fingerstrich*).

У колодки возможны три разновидности положения кисти:

1. Положение кисти под прямым углом к предплечью (см. фото 32) следует признать совершенно нецелесообразным, так как низко опущенный локоть и излишний сгиб запястья лишают кисть по крайней мере половины ее возможностей свободных движений в запястье.

2. Положение «свисающей кисти» при сильно поднятом вверх запястье (см. фото 34) должно быть также отвергнуто. В данном случае указательный палец совершенно лишен возможности воздействовать на трость. Смычок лишь удерживается пальцами, а не опирается на струну, что отрицательно сказывается на звукоизвлечении, сводя его на уровень бесцветного и беззвучного *riano*.

3. Положение кисти в одной плоскости с предплечьем (см. фото 33) является наиболее правильным, так как указательный палец здесь может воздействовать на трость, причем кисть имеет возможность использовать наибольший радиус своих движений в запястье.

При игре в середине смычка и в конце также возможны три положения кисти:

1. Согнутое запястье и свисающая кисть (см. фото 35). Это положение кисти нецелесообразно, так как нажим указательного пальца на

трость происходит уже не в вертикальном по отношению к струне, а в наклонном направлении, что неблагоприятно влияет на звукоизвлечение, особенно в *forte*.

2. Положение опущенного запястья и приподнятой кисти (см. фото 36) неправильно, так как в нажиме указательного пальца здесь не участвует кисть, что приводит к судорожному напряжению пальцев.

3. Положение, при котором кисть и предплечье находятся в одной плоскости, наиболее правильно, так как оно не содержит недостатков, указанных в пунктах 1 и 2 (см. фото 37).

Пальцевой штрих. Если применение самостоятельных движений кисти до некоторой степени допустимо в качестве случайной замены движений локтевого и плечевого суставов, то применение пальцевого штриха никогда не должно быть самостоятельным, так как для звукообразования этот штрих ничего не дает*. Он приобретает значение прежде всего при соединении с вертикальным движением кисти, чем и достигается почти незаметная смена направлений смычка.

Всем скрипачам, начинающим и профессионалам, знакомо своеобразное явление при смене направления смычка, заключающееся в том, что перед началом нового только что заканчивающийся штрих удлиняется еще на очень незначительную долю. Кажется, что ка-

* Здесь следует провести разграничение между разбираемым нами приемом и привычкой некоторых скрипачей (главным образом «старо-немецкой» школы) применять изолированные пальцевые движения. Это совершенно бесцельное «выворачивание» пальцев, связанное с лишней затратой энергии, отрицательно сказывается на качестве звука и на технике штрихов вообще.

«Вводя в педагогическую терминологию понятие «пальцевой штрих» (см. «Основные упражнения», 1911 год), автор не предполагал того, какие неблагоприятные последствия будет иметь возведение этого гимнастического вспомогательного упражнения некоторыми «теоретиками» в степень ключа ко всей смычковой технике. Следует решительно предостеречь от применения этого штриха в изолированном виде. Движение это должно происходить только в связи с движениями кисти и быть незначительным. Если на это движение возложить всю механику смены смычка у колодки, то достигается как раз противоположное. Смена штрихов становится заметной, так как если эта смена видна, то она и слышна» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

кая-то физическая необходимость заставляет нас добавить еще небольшую частичку к оканчивающемуся движению, прежде чем начать смену штриха. В основе этого явления лежит закон инерции, которому и подчинена движущаяся вверх или вниз рука. Мы будем условно называть это движение «удлинением штриха»*.

Начинающий скрипач производит «удлинением штриха» у колодки посредством горизонтального движения плеча. От этого происходит хорошо известный всем педагогам толчок

* Тот факт, что начинающий скрипач уже применяет, хотя и с заметным толчком, «удлинением штриха», можно считать как бы подтверждением того, что это удлинение было известно и в былое время, когда искусство скрипичной игры находилось еще в зачаточном состоянии (если вообще допустима аналогия между развитием скрипичной индивидуальности и историей развития всего скрипичного искусства в целом).

Однако подобные смены штрихов с постоянно повторяющимися толчками, нарушающими плавное течение звука, едва ли могли удовлетворить художественные запросы выдающихся скрипачей. Необходимо было найти возможность замены движения всей руки движением только одной ее части. Здесь и следует искать происхождение кистевого движения в применении его к штриховым сменам. Оно имело значение только замены тяжеловесного движения более эластичным в целях незаметной смены направления смычка. Но вскоре в этом отношении цель и средства были перепутаны. Главной целью стали считать развитие возможно более гибкой кисти (не обращая внимания на подвижность суставов пальцев), но действительной целью, а именно незаметностью удлинения штриха, пренебрегали. Неудовлетворительные звуковые результаты и частые заболевания рук, сопутствующие изолированным («горизонтальным») кистевым движениям, побудили многих скрипачей-методистов искать секрет в еще более мелких движениях пальцев. Отсюда и берет начало идея «пальцевого штриха». В девяностых годах прошлого столетия многие скрипачи пользовались для удлинения штриха исключительно этим движением. Но и этот прием также потерпел крушение в связи с тем, что конечная цель, а именно незаметность смены направления смычка, была и таким путем недостижима. И лишь после того как было признано, что сочетание движений кисти и пальцев является единственным способом совершенно гладких «удлинений штриха», проблема смены направления смычка была решена окончательно. Теперь скрипачу дана возможность выполнять смену направления смычка без побочных призвуков, если он обладает правильной техникой кистевых и пальцевых движений и в состоянии связать их в одно неразрывное целое.

кообразный акцент смычка при смене. Трудности при смене направления смычка выявляются главным образом при игре у колодки, где тяжесть самого смычка и руки настолько велика, что если она не будет нейтрализована поддержанием трости мизинцем, то производимое давление лишит струну возможности свободного колебания и даст побочные призвуки, или, как их обыкновенно называют, «царапания». Главная задача техники игры у колодки и заключается именно в устранении этих призвуков. Естественно, что эта задача значительно усложняется теми техническими проблемами, которые свойственны самой смене направления смычка. Хотя эти же проблемы удлинения штриха существуют и в других частях смычка (и у конца, и в середине), однако благодаря значительно меньшей тяжести самого смычка техническая задача здесь значительно упрощается. Следовательно, целесообразнейший способ смены направления смычка у колодки состоит в том, чтобы произвести «удлинением» штриха с помощью комбинированного движения кисти и пальцев. Для достижения этой цели мы рекомендуем следующую систему упражнений:

1. Изучение пальцевого штриха. Рекомендуемые упражнения для пальцевых суставов, значимость которых здесь особенно подчеркивается, могут быть с успехом применяемы как начинающими, так и более подвинутыми скрипачами, если иметь в виду, что все движение состоит из разгибания (фото 38) и сгибания (фото 39) пальцев, которые без помощи кисти могут произвести мелкий штрих *martelé**.

Освоив без смычка эти движения, ученик приступает к следующим упражнениям (исполняя каждый день одно — новое):

а) разгибание и сгибание пальцев со смычком в руке, который держат горизонтально, но волосом вверх, так, чтобы трость лежала между второй и третьей фалангой указательного пальца;

б) то же упражнение, но с вертикально удерживаемым смычком;

в) то же упражнение, с горизонтально лежащим смычком, волосом книзу.

* См. также стр. 226—227 и 233.

Цель этой последовательности состоит в том, чтобы постепенно приучить мизинец к той новой роли, которую он в этих движениях выполняет. Первое время мизинец будет всегда соскальзывать с трости, чем не следует смущаться, так как в сравнительно короткий срок его мышцы настолько окрепнут, что указанный недостаток исчезнет сам собою. Ясно, что мизинец прикасается к смычку лишь своим концом, так как иначе он не может обладать полной свободой движений на трости;

г) пальцевой штрих *martelé* на открытой струне в середине смычка;

д) пальцевой штрих *martelé* на открытой струне у колодки.

Только после того как скрипач сможет исполнить у колодки без содействия кисти чисто пальцевой, благозвучный штрих, он вправе считать, что действительно обладает достаточно гибкими пальцевыми суставами; вместе с тем он способен дать совершенную, незаметную смену направления смычка.

2. Упражнения кисти в виде быстро повторяющихся звуков у колодки без содействия плеча:

143 Presto

Р. Крейцер. Этюд №2.



Если после предыдущих упражнений пальцы стали гибкими, то они автоматически начинают принимать участие в кистевом движении*.

3. Медленные упражнения на *détaché* у колодки. Движения проверяются зрением, звуковые результаты — слухом. Смена направления смычка должна постепенно стать совершенно незаметной для слуха.

Встречающиеся на практике ошибочные способы смены направления смычка можно свести к следующим пяти видам:

1. Смена направления смычка с помощью плеча (встречается только у начинающих или малоподвинутых скрипачей).

* Упражнения для смены направления смычка, примененные также и в других частях смычка, дают хорошие результаты. Поэтому следует рекомендовать заниматься этим приемом в разных частях смычка, имея в виду его применение главным образом при игре у колодки.

2. Смена направления смычка исключительно с помощью горизонтальных движений кисти («старонемецкая» школа).

Исправление: изменение постановки пальцев путем поворота предплечья внутрь, изучение пальцевого штриха, а также вертикального кистевого движения на одной струне и объединение пальцевого и кистевого движения в единое целое.

3. Смена направления смычка посредством вертикального движения кисти при скованных пальцах.

Исправление: изучение пальцевого штриха. Соединение обоих (пальцевого и кистевого) движений.

4. Смена направления смычка хотя и правильным, но преувеличенно широким движением кисти (разболтанная кисть).

Исправление: *détaché* у самой колодки при совершенно зафиксированной кисти. Кроме того, этюд № 13 Крейцера у колодки в быстром движении.

5. Смена направления смычка исключительно только пальцевым штрихом.

Исправление: соединение пальцевого штриха с вертикальными движениями кисти.

Следует особенно настойчиво указать на необходимость добиваться прежде всего совершенно незаметного для слуха «удлинения» штриха. Необходимое для достижения этой цели движение должно быть по возможности очень мелким и незаметным. Широкое разболтанное движение кисти или пальцев дает как раз тот толчок, которого следует во что бы то ни стало избегать. Правильная смена направления смычка должна быть не только неслышимой, но и почти невидимой.

Смена струн (смычком) *

Переход смычка с одной струны на другую происходит следующим образом:

1. В медленном темпе от середины смычка до конца смены струн выполняются поворотом плеча в плечевом суставе; от середины смычка

* О функциях левой руки при сменах смежных струн см. стр. 33.

до колодки — соединением того же движения с вращением предплечья в локтевом суставе. Положение плечевой части руки должно соответствовать уровню нижних струн, иначе при переходе кисть может оказаться выше предплечья. Применение кистевых движений при медленных сменах струн в верхней половине смычка приводит к повороту трости в сторону подставки, что отрицательно отражается на звуке.

2. В быстром темпе чередование смежных струн в верхней половине смычка выполняется посредством вертикальных движений кисти; ближе к колодке — исключительно вращением предплечья в локтевом суставе.

Применять чисто кистевые движения при медленных сменах струн ошибочно, так как в этом случае запястье может оказаться выше или ниже пальцев, в связи с чем нарушится столь важный для звукового результата принцип сохранения прямолинейного положения кисти и предплечья.

Необходимая скорость перехода является определяющим фактором для выбора того или иного приема. Следовательно, в скором или медленном темпе способ исполнения перехода может быть всегда установлен совершенно безошибочно. Однако если быстрый темп сочетается с медленной сменой струн, то выбор необходимого приема несколько затрудняется:



В данном случае движения плеча, предплечья и кисти переплетаются настолько тесно, что разграничить их функции совершенно невозможно. Здесь, ввиду сложности процесса, механические факторы трудно поддаются нашему анализу, но их влияние на звуковой результат практически контролируется нашим слухом. Если переходы звучат неравномерно и с неправильной акцентировкой*, несмотря на то, что механически они выполняются как будто правильно, то, руководствуясь

* В чем может быть повинна и левая рука (см. стр. 33).

нашим чутьем тембра, мы можем инстинктивно исправить движения и получить сравнительно хорошее звучание. Но, исходя из нашего основного правила — начинать с причины, а не со следствия, мы должны прежде всего убедиться в том, что не только само движение, но и способ его исполнения верны. Пример 144 может быть исполнен двояко: или движения смычка между струнами Ля и Ре будут очень мелкими, что соответствует приблизительно следующему чертежу:



или они будут настолько широкими, что смычок, поочередно приближаясь к струнам Соль и Ми, образует примерно такую линию:



Разница в расстояниях, которые придется в обоих случаях проходить смычку, вернее руке, сравнительно очень невелика. Само собою ясно, что ломаная линия плоха, а волнообразная — более выгодна. Поэтому при сменах струн, в быстром или медленном движении и на любом месте смычка, желательнее всегда избегать лишних широких и угловатых движений и производить необходимое волнообразное движение почти незаметно. В примере 144 следует вести смычок как бы по прямой линии.

Подготовительное упражнение:



При повторяющихся и одинаковых сменах струн штрихом *détaché*:



поступательный штрих (выполняемый горизонтальными движениями предплечья в локтевом суставе) должен быть уменьшен до возможных пределов. Вместе с тем самое серьезное внимание должно быть обращено на совершенно плавное и равномерное выполнение движений плеча в плечевом суставе. Следовательно, наиболее целесообразный прием для выполнения подобных последовательностей заключается в минимальных поступательных движениях смычка и использовании его середины (а не конца, где смена струн значительно труднее).

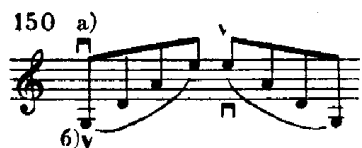
Проблема взаимоотношения между сменой струн и изменением направления штриха вверх (v) и вниз (∏) заслуживает особого рассмотрения⁶⁷:



Всматриваясь внимательно, мы заметим, что при штрихе вниз (∏) смычок касается струны Ми той точкой, которая настолько ближе к колодке, насколько велико расстояние между струнами Ля и Ми. Следовательно, волос смычка в небольшом штрихе касается струны Ми примерно в той же точке, как и на струне Ля. При возвращении от струны Ми к Ля штрихом вверх (v) смычок касается струны Ля опять-таки той точкой, которая расположена немного ближе к концу смычка. В обоих случаях мы имеем некоторый выигрыш пространства, приблизительно равный одному сантиметру. Напротив, при обратном штрихе смычок каждый раз теряет один сантиметр:



В следующем примере эта зависимость еще усиливается:



Исполняя пример штриховым вариантом (а), мы получим выигрыш пространства примерно равный 3 см, тогда как обратная последовательность штрихов (вариант б) даст соответствующую потерю протяженности смычка.

Таким образом, смена струн при восходящей мелодической линии должна быть исполнена по возможности штрихом вниз (∏), при нисходящей—вверх (v). Если оба направления чередуются на одном штрихе, то определяющим фактором для выбора направления штриха должно явиться преобладание восходящего или нисходящего движения мелодической линии. Иначе обстоит дело при скорых, блестящих пассажах, требующих очень быстрого движения смычка:

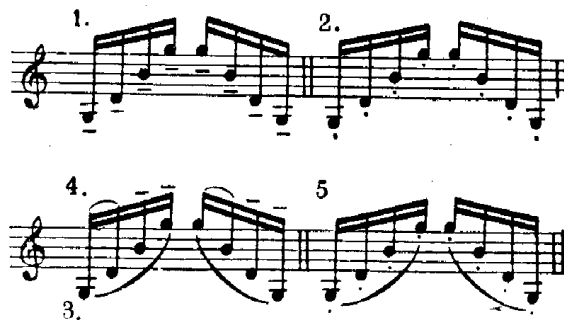


cresc.

В этом пассаже штрих вниз (∏) был бы слишком тяжеловесным, не говоря уже о том, что необходимое *crescendo* также настоятельно требует штриха вверх.

Значение техники смены струн проявляется наиболее всесторонне при исполнении арпеджированных аккордов:

152



Возможны пять основных видов штрихов при исполнении арпеджированных аккордов. Такие арпеджио могут быть исполнены: 1) отдельным штрихом, 2) то же, прыгающим или бросковым штрихом; 3) связанным штрихом (*legato*), 4) смешанным штрихом (комбинацией из *détaché* и *legato*) и 5) прыгающим или бросковым штрихом, исполняемым на одно движение смычка.

Последний (5-й) вид будет объяснен позже, в разделе о прыгающих и бросковых штрихах (см. стр. 90). Особенности, свойственные остальным четырем видам, поскольку они относятся более к вопросу о смене струн, мы разберем сейчас.

В общем отличие техники исполнения арпеджио от других видов штриховой техники, где смены струн встречаются только эпизодически, заключается в необходимости совпадений горизонтальных движений предплечья с поднятием и опусканием плеча, а также в постоянстве и равномерности последнего движения.

На основании опыта можно установить следующие правила целесообразного исполнения всех видов арпеджио:

1. По возможности меньшее расходование смычка.

2. Равномерное и непрерывное движение (подъем и опускание) плеча в плечевом суставе.

3. Точное совпадение движений предплечья с вертикальными движениями плечевой части руки, при арпеджио, исполняемом *détaché*.

4. Применение в восходящих арпеджио *legato* — штриха вниз (\sqcap), при нисходящих — вверх (\surd), имея в виду быстрые темпы, но если умеренное движение требует более певучего исполнения арпеджио, то значительное удлинение штриха вызывает необходимость применения обратной штриховой последовательности:



На наш взгляд, соединение различных видов штрихов с арпеджио на трех или четырех струнах является наилучшим учебным материалом для выработки техники правой руки. Очевидная неистощимость штриховых вариантов ставит перед исполнителем бесконечное число различных задач, преодоление которых может доставить немало затруднений даже законченному скрипачу*.

* См.: О. Шевчик, соч. 2. «Школа техники смычка». Тетради V и VI⁶⁸.

В заключение следует еще упомянуть о штрихе, тесно связанном с техникой смены струн и игрой двойными нотами, который можно было бы назвать чередующейся сменой смежных струн⁶⁹:



Здесь движение смычка должно быть возможно более плавным (волнообразным, а не угловатым). Этот прием, объединяющий изложение темы с ритмически точным сопровождением, является необычайно впечатляющим средством художественной выразительности.

Деление смычка

Классическое, общепринятое в скрипичной педагогике деление смычка на отдельные части таково: конец смычка, середина, колодка. Но практически мы делим смычок на восемь различных частей, а именно: 1) у самого конца смычка; 2) короткий отрезок смычка в середине; 3) у самой колодки; 4) большой отрезок смычка у конца; 5) большой отрезок смычка в середине; 6) большой отрезок смычка у колодки; 7) верхняя половина смычка; 8) нижняя половина смычка.

При характеристике роли каждой отдельной части смычка мы должны прежде всего отличать их применение в учебно-педагогических целях или для художественно-исполнительской практики. В качестве примера приведем известное место из фортепианного квартета Брамса:

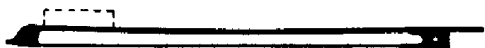


Этот отрывок, исполненный у колодки, представит собой хотя и весьма трудное, но превосходное упражнение

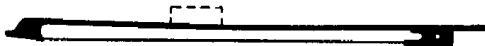
для улучшения штриховой техники. Однако исполненный таким образом в ансамбле с другими инструментами, он будет звучать не только значительно хуже, чем в конце смычка, но даже при наличии совершенной техники исполнить его будет значительно труднее. Это будет бессмысленное, не улучшающее звуковые результаты расходование энергии. В принципе всякий штрих может быть исполнен в любом отрезке смычка, но практически существует для каждого вида только одна определенная часть его, применение которой для данного штриха будет наиболее целесообразно.

Руководствуясь принципом отбора для каждой отдельной части смычка наиболее соответствующих ей в звуковом отношении и наиболее легкоисполнимых штрихов, мы можем дать следующую примерную схему соответствия частей смычка и штрихов:

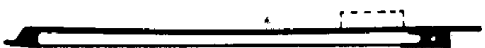
1. У самого конца смычка: быстрое tremolo и мелкое martelé:



2. Короткий отрезок смычка в середине: все прыгающие и бросковые виды штрихов:



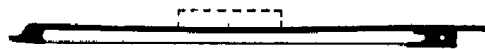
3. У самой колодки: короткое détaché на струне Соль, stehende staccato (то есть staccato, исполняемое на одном месте смычка, — см. стр. 96).



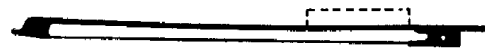
4. Большой отрезок смычка у конца: все виды штрихов, комбинированные из détaché и martelé, а также лежащее на струне staccato (см. стр. 85) и быстрая смена струн:



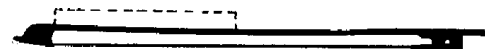
5. Большой отрезок смычка в середине: летучее staccato (см. стр. 95), смена струн détaché с перебрасыванием смычка через струны:



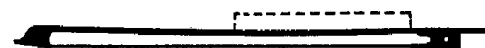
6. Большой отрезок смычка у колодки: медленное détaché на струне Соль; двойные ноты с промежуточными паузами или без них; détaché и комбинированные с ним виды штрихов, которые из-за распределения смычка неудобно исполнимы в верхней трети смычка; короткие звуки, разъединенные подъемом смычка, короткие аккорды:



7. Верхняя половина смычка: широкие штрихи détaché, martelé и различные виды смешанных широких штрихов; удлиненное staccato; быстрая связанная смена струн:



8. Нижняя половина смычка: широкие аккорды, медленное летучее staccato:



Деление смычка на части важно не только для правильного выбора подходящего места исполнения данного вида штриха, но оно может быть еще в большей степени важно для правильного распределения частей смычка, во избежание ложных акцентов, а также для осмысленной фразировки музыкального построения.

Например:

156 П. Роде. Каприз №5.

Правильно у колодки

Неправильно верхней половиной

Играя в этом случае пять первых звуков на отрезке смычка между его серединой и концом, мы должны будем на звуке до-диез довести смычок до колодки, в связи с чем получим на этом звуке нежелательный ложный акцент. Чтобы избежать его, необходимо сыграть первые пять звуков у самой колодки.

Тесная связь между распределением смычка и фразировкой будет обстоятельно изложена в дальнейшем*, после того как мы рассмотрим четыре основных семейства штрихов: широкие, короткие, бросковые и прыгающие.

Протяжные штрихи

Отличительным признаком этой группы штрихов является не большее или меньшее протяжение смычка, а полное использование избранной длины его, то есть отсутствие между двумя смежными штрихами разделяющих слитность движения пауз**.

Внутри этой группы мы различаем:

1. Протяжный звук (*son filé*)***.
2. Связный штрих (*legato*).
3. Раздельный штрих (*détaché*).

1. Протяжный звук (*son filé*). Отдельный штрих, который выдерживается в одном направлении настолько продолжительно, что приобретает как бы «певческий» характер. Продолжительность его колеблется от одной до пятнадцати метрических долей. Если он короче этого, то переходит в штрих *détaché*, если же он длится дольше, то применим лишь для учебных целей, а не для художественно-исполнительских. Протяжный звук более, чем какой-либо другой вид штриха, зависит от левой руки, которая применением правильного *vibrato* дает звуку жизнь и облагораживает его.

Необходимым условием получения безукоризненного протяжного звука являются незаметные смены направлений смычка и равно-

мерность скорости его ведения (если только динамика музыкального произведения не требует другого, например акцентированного, исполнения). Как правило, штрих *son filé* использует всю длину смычка. Применение только части смычка и, в особенности, уклонение от игры в его нижней четверти приводят к уменьшению силы и равномерности звучания, так как более короткий штрих требует для сохранения необходимой динамики более сильного нажима, а также к отсутствию смелых, уверенных движений. Старинное французское изречение «*De l'archet, de l'archet et encore de l'archet!*»*, несмотря на кажущуюся его простоту, чрезвычайно верно отражает основную сущность этого штриха. В главе о звукоизвлечении мы не раз вернемся к вопросу о протяжных звуках.

2. Связный штрих (*legato*). Отличается от штриха *son filé* тем, что в нем левая рука берет на одно движение смычка не один, а целый ряд звуков, незаметное соединение которых и является задачей этого штриха. Кроме того, смычок не остается на одном, обусловленном силой давления смычка, длиной штриха и высотой позиции месте, как это происходит при исполнении одного протяжного звука, но должен в связи с постоянно меняющейся длиной звучащей струны непрерывно «лабиринтировать» между грифом и подставкой**. Так как в большинстве случаев звуки, объединенные лигой, приходится брать на различных струнах, то к упомянутому уже выше затруднению в смене направления смычка и равномерности его ведения присоединяется еще проблема возможности незаметной смены смежных струн. Механические особенности этой проблемы обстоятельно рассмотрены в главе «Смена струн»***.

Если равномерность протяжного звука контролируется главным образом мышечным (кинестетическим) ощущением и отчасти зрением, то правильное распределение смычка во время исполнения *legato* может быть проверено количеством звуков, исполняемых

* См. стр. 97 («Смешанные штрихи»), стр. 185 («Выбор штрихов»), а также том II, глава «Артикуляция».

** См. стр. 84 («Короткие штрихи»).

*** *Son filé* — «протяжный звук» (фр.). (Прим. ред.)

* В переводе — «Много смычка, больше смычка, еще и еще больше смычка». (Прим. ред.)

** См. стр. 13.

*** См. стр. 113.

на один штрих. Эта проблема основательно разработана в «Высшей школе техники смычка» Л. Капé 70. Однако если точное разделение смычка при исполнении legato и весьма важно, то вместе с тем оно не решает еще всей проблемы. При связанных звуковых последованиях, требующих динамических оттенков, это деление не может быть одинаковым. Следующий отрывок из концерта Бетховена является примером деления штриха на шестнадцать равных частей:

Л. Бетховен. Концерт, I ч.

157



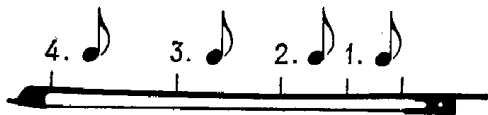
Напротив, в пассаже из концерта Мендельсона:

158

Ф. Мендельсон. Концерт, III ч.



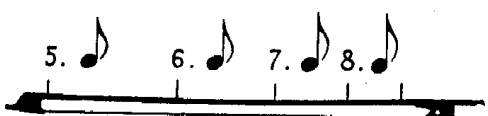
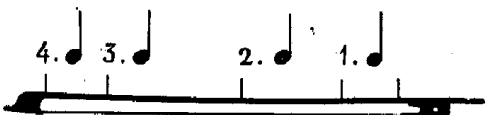
правильное исполнение crescendo и diminuendo связано со следующим распределением смычка:



Исполнение этих оттенков исключительно за счет увеличения или уменьшения нажима даст значительное ухудшение звуковых качеств. То же в примере:

К. Сен-Санс Концерт № 3, ч. I

159



Этот принцип взаимосвязи динамических оттенков с распределением смычка, характерный для французской школы, не нашел должного отражения в вообще прекрасном труде Л. Капé, что безусловно снижает его ценность.

3. **Détaché.** Этот важнейший основной штрих характерен тем, что, в отличие от связанного legato, в нем отдельные звуки разделены сменой направления движений смычка. Этому разделению сопутствуют неизбежные, почти незаметные по своей продолжительности паузы. Мы различаем три разновидности этого штриха: а) *détaché* всем смычком; б) большое широкое *détaché*; в) короткое быстрое *détaché*.

а) *Détaché* всем смычком занимает среднее положение между собственно *détaché* и протяжным звуком *son filé*. Принадлежность его к той или иной группе может быть установлена только в связи со скоростью исполнения.

В следующем примере этот штрих находится как бы на границе двух видов:

Ф. Крейслер. Прелюдия и аллегро в стиле Г. Пуньяни.

160



Тогда как в более спокойном темпе:

К. Сен-Санс. Концерт № 3, I ч.

161



он уже переходит в быстро исполняемое *son filé*.

То же:

Ц. Франк. Соната, IV ч.

162



Применение этого штриха уместно в медленных, исполняемых с большим размахом и эмоциональным подъемом местах. Механика, посредством которой этот так называемый «подъем» производится на скрипке, заключается

Играя в этом случае пять первых звуков на отрезке смычка между его серединой и концом, мы должны будем на звуке до-диез довести смычок до колодки, в связи с чем получим на этом звуке нежелательный ложный акцент. Чтобы избежать его, необходимо сыграть первые пять звуков у самой колодки.

Тесная связь между распределением смычка и фразировкой будет обстоятельно изложена в дальнейшем*, после того как мы рассмотрим четыре основные семейства штрихов: широкие, короткие, бросковые и прыгающие.

Протяжные штрихи

Отличительным признаком этой группы штрихов является не большее или меньшее протяжение смычка, а полное использование избранной длины его, то есть отсутствие между двумя смежными штрихами разделяющих слитность движения пауз**.

Внутри этой группы мы различаем:

1. Протяжный звук (*son filé*)***.
2. Связный штрих (*legato*).
3. Раздельный штрих (*détaché*).

1. Протяжный звук (*son filé*). Отдельный штрих, который выдерживается в одном направлении настолько продолжительно, что приобретает как бы «певческий» характер. Продолжительность его колеблется от одной до пятнадцати метрических долей. Если он короче этого, то переходит в штрих *détaché*, если же он длится дольше, то применим лишь для учебных целей, а не для художественно-исполнительских. Протяжный звук более, чем какой-либо другой вид штриха, зависит от левой руки, которая применением правильного *vibrato* дает звуку жизнь и облагораживает его.

Необходимым условием получения безукоризненного протяжного звука являются незаметные смены направлений смычка и равно-

мерность скорости его ведения (если только динамика музыкального произведения не требует другого, например акцентированного, исполнения). Как правило, штрих *son filé* использует всю длину смычка. Применение только части смычка и, в особенности, уклонение от игры в его нижней четверти приводят к уменьшению силы и равномерности звучания, так как более короткий штрих требует для сохранения необходимой динамики более сильного нажима, а также к отсутствию смелых, уверенных движений. Старинное французское изречение «*De l'archet, de l'archet et encore de l'archet!*»*, несмотря на кажущуюся его простоту, чрезвычайно верно отражает основную сущность этого штриха. В главе о звукоизвлечении мы не раз вернемся к вопросу о протяжных звуках.

2. Связный штрих (*legato*). Отличается от штриха *son filé* тем, что в нем левая рука берет на одно движение смычка не один, а целый ряд звуков, незаметное соединение которых и является задачей этого штриха. Кроме того, смычок не остается на одном, обусловленном силой давления смычка, длиной штриха и высотой позиции месте, как это происходит при исполнении одного протяжного звука, но должен в связи с постоянно меняющейся длиной звучащей струны непрерывно «лабиринтировать» между грифом и подставкой**. Так как в большинстве случаев звуки, объединенные лигой, приходится брать на различных струнах, то к упомянутому уже выше затруднению в смене направления смычка и равномерности его ведения присоединяется еще проблема возможности незаметной смены смежных струн. Механические особенности этой проблемы обстоятельно рассмотрены в главе «Смена струн»***.

Если равномерность протяжного звука контролируется главным образом мышечным (кинестетическим) ощущением и отчасти зрением, то правильное распределение смычка во время исполнения *legato* может быть проверено количеством звуков, исполняемых

* См. стр. 97 («Смешанные штрихи»), стр. 185 («Выбор штрихов»), а также том II, глава «Артикуляция».

** См. стр. 84 («Короткие штрихи»).

*** *Son filé* — «протяжный звук» (фр.). (Прим. ред.)

* В переводе — «Много смычка, больше смычка, еще и еще больше смычка». (Прим. ред.)

** См. стр. 13.

*** См. стр. 113.

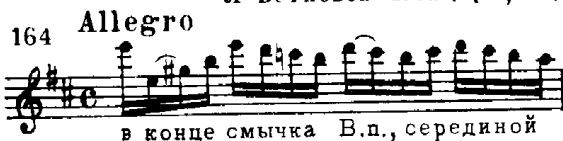
в известной подчеркнутости каждого штриха, достигаемой ускоренным движением смычка в начале каждого звука. В педагогической практике этим видом штриха часто необоснованно пренебрегают. И напрасно, так как, исполненный в скором темпе, этот штрих способствует полнейшему освобождению от скованности, а также побуждает обладающего от природы вялым, медлительным штрихом ученика приобрести хотя бы внешние признаки темперамента. Часто это способствует лучшему проявлению и развитию еще скрытых природных данных. Рекомендованные М. Марсиком ежедневные упражнения для развития этого штриха в быстром темпе могут делать прямо-таки чудеса с так называемыми «бестемперamentными» учениками:

Р. Крейцер. Этюд №2.



б) Большое широкое *détaché*. Этот вид штриха, требующий по крайней мере половины смычка, возможен только в умеренном движении. Исполненное в скором темпе половиной смычка *détaché* придает музыкальному сочинению механический этюдообразный характер. Поэтому в следующем примере рекомендуется применять так называемый «смешанный» штрих:

Л. Бетховен. Концерт, I ч.



Тогда как здесь всю верхнюю половину смычка:

А. Вьетан. Концерт ля мин., II ч.



Широкое *détaché* может быть исполнено в любом месте смычка, хотя целесообразнее применять его только в опре-

деленных частях, в соответствии с продолжительностью и силой звука, а также «податливостью» струны. Но, говоря о целесообразности, мы, прежде всего, имеем в виду чисто музыкальные требования, а потом уже наиболее легкий способ исполнения штриха. Никогда не следует смешивать учебные цели с художественно-исполнительскими. В чисто техническом отношении предпочитают, в особенности на высоких струнах, верхнюю половину смычка, так как необходимый при этом нажим требует относительно меньшего усилия, чем поддержание смычка при игре в нижней его половине. Иначе обстоит дело на струне Соль, где вследствие большей плотности струны сила необходимого нажима должна удваиваться и даже утраиваться. Напротив, у колодки нет необходимости поддержанием смычка уменьшать его вес, так как струна приводится в колебания собственной тяжестью смычка. В этом и кроется причина того, что *détaché* на струне Соль лучше всего удается в нижней половине смычка. В учебных целях возможно применять обратную последовательность: высокие струны — нижняя половина смычка, струна Соль — верхняя половина.

в) Короткое *détaché* (или просто *détaché*) представляет собой наиболее важный и чаще всего применяемый прием, полное овладение которым является необходимым условием хорошей штриховой техники. Легче всего оно удается в середине, труднее — на обоих концах смычка. В этом отношении педагоги часто допускают две грубые ошибки: во-первых, они заставляют ученика исполнять этот штрих в самом конце смычка; во-вторых, почти никогда не требуют его изучения у колодки. То и другое совершенно неверно. Несомненно, что в музыкальном отношении *détaché* получается наиболее совершенно немного выше середины смычка:



Вместе с тем только тогда можно говорить о полном овладении общей техникой смычка, когда скрипач способен

сыграть хорошо звучащее *détaché* в любой части смычка. Уже в первоначальных занятиях следует тренировать ученика в исполнении всех видов штриха *détaché*, в трех главных частях смычка (середина, конец, колодка), настойчиво требуя при исполнении музыкальных произведений играть его лишь между серединой и концом смычка. Только тогда применение трудноисполнимого *détaché* у конца смычка исчезнет так же, как и присущая многим скрипачам боязнь игры у колодки.

Часто появляющиеся при игре *détaché* скрипящие, царапающие или свистящие призвуки во многих случаях являются следствием слишком близкого к подставке ведения смычка. Чем быстрее штрих *détaché*, тем ближе следует вести смычок к грифу, если мы стремимся получить безукоризненное колебание струны*.

При нормальной скорости *détaché* у колодки исполняется горизонтальным движением плеча, в середине и на конце смычка — горизонтальным движением предплечья. Эти движения, слишком затруднительные и тяжеловесные при более скором темпе, заменяются «вертикальным» движением кисти**. Однако исполнение *détaché* в медленном темпе исключительно кистевым движением будет ошибочным. Кисть должна быть всегда свободной, готовой произвести смену смычка с помощью движений пальцевых суставов. Слишком размашистое движение кисти здесь совершенно недопустимо, так как в этом случае делается особенно заметной смена направления смычка***. При непрерывной и продолжительной игре *détaché* (особенно в быстром темпе) часто появляются боли в правой руке, точное местонахождение которых трудно определить. Обыкновенно появляется неприятное ощущение в бицепсе (двуглавая мышца). Оно бывает иногда настолько болезненным, что приходится сейчас же прекратить игру. Физиологическая причина этого явления кроется, без сомнения, в неправильном, судорожном сокра-

щении некоторых мышечных групп. В большинстве случаев это явление наблюдается в первые годы занятий, в особенности, если предъявляют непосильные требования к «смычковым» навыкам ученика при недостаточном еще развитии правой руки. Совершенно устранить это затруднение почти невозможно, хотя оно может быть до некоторой степени исправлено упражнениями в постепенно ускоряемом *détaché*. К сожалению, обычные советы педагогов о необходимости «освобождения руки» не приводят к должным результатам, так как здесь одного лишь доброго намерения недостаточно. Следовательно, в таких случаях пьесы типа *Perpetuum mobile* Н. Паганини не могут быть включены в репертуар.

Так называемое «французское *détaché*» является переходом к коротким штрихам. От обычного оно отличается небольшими остановками и смычка между отдельными звуками. Письменно это может быть изображено следующим образом:

166

Р. Крейцер. Этюд № 2.



Преимущество «французского *détaché*» состоит в большей размашистости движения и лучшем резонировании звука, вместе с тем оно отличается, к сожалению, меньшей выразительностью. Его можно было бы определить как эlegantный, но лишенный ярко выраженного характера вид штриха. Применяемый в первой половине XIX столетия исключительно школой Байо, он считается в настоящее время устаревшим, неприемлемым при исполнении современных произведений*.

* Музыканты цыгане и теперь еще часто применяют его, и поэтому он может быть с успехом использован в пьесах венгерского стиля, например:

168

Э. Дюнави. Концерт, IV ч.



* См. стр. 101 и далее.

** При повороте предплечья внутрь «вертикальные» движения кисти фактически совершаются в плоскости ведения смычка, то есть «горизонтально».

*** См. стр. 75.

Рассмотрение штриха *tremolo* в разделе «протяжных» штрихов может показаться парадоксальным, но если считать основным отличительным свойством протяжных штрихов (в отличие от «коротких») не длительность штриха, а отсутствие пауз между отдельными звуками, то *tremolo* может быть причислено к не имеющим пауз штрихам:

167



Тремо́ло — это на́йбыстрейшее чередование мельчайших штрихов *détaché*, исполняемых исключительно при помощи движений кисти, — лучше всего в середине или в конце смычка. Применяется оно почти исключительно в оркестровой игре, реже в камерной музыке и почти никогда не применяется в сольной скрипичной литературе. Легче всего оно удаётся в самом конце смычка с наклоненной к подставке тростью и с приподнятыми пальцами (конечно, за исключением указательного).

Короткие штрихи

1. Мартле (*martelé*).
2. Плотное стаккато (*martelé-staccato*).

Обычно характерным признаком коротких штрихов считают их непродолжительность и остро акцентированное начало звука. Но если исполнить короткое и одновременно акцентированное *détaché*, то становится очевидной вся несостоятельность такого определения. Легко убедиться в том, что отличие коротких штрихов от длинных заключается не в краткости, а прежде всего в отсутствии связности и в наличии пауз между отдельными штрихами*. В качестве доказательства независимости так называемых «длинных» и «коротких» штрихов от их продолжительности можно

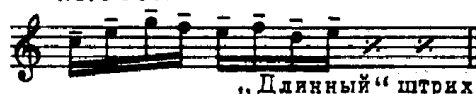
* См. стр. 80 («Протяжные штрихи»), а также стр. 190—191 (штрих *martelé, staccato*).

привести следующие примеры. «Длинный» штрих:

169

Р. Крейцер Этюд №2

(M. J. = 60)

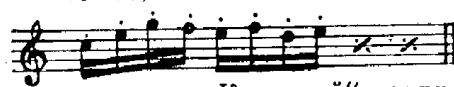


„Длинный“ штрих

Здесь продолжительность одного такта равна четырем секундам, каждого отдельного звука — $\frac{1}{4}$ секунды. «Короткий» штрих:

170

(J. = 30)



„Короткий“ штрих

Продолжительность одного такта — восемь секунд, каждого отдельного звука — $\frac{1}{2}$ секунды.

Акцентировка — общее явление для обоих видов штрихов, хотя для *détaché* она не обязательна. Если же отдельные штрихи *détaché* разделить паузой, то сейчас же выявится характер короткого штриха, какой бы продолжительности он ни был.

Отличительным признаком короткого штриха является также не столько самое подчеркивание начала звука, сколько способ акцентуации. Акцент может быть получен двояко: увеличением нажима смычка или ускорением штриха. Совпадение сильного нажима с ускоренным продвижением смычка затрудняет свободное колебание струны и приводит к форсированному звучанию. Вместе с тем значительный нажим смычка во время паузы, предшествующей штриху, вполне допустим, если он прекращается в начале штриха и силен лишь настолько, чтобы произвести незаметный, продолжающийся в течение минимального промежутка времени побочный призвук. Причем во время собственно штриха струне должна быть дана возможность чистого и свободного колебания. Таким образом, коротким штрихом мы называем штрих, который отделен от предшествующего или последующего ясно ощутимой паузой. Перерыв в звучании используется

для подготовки предшествующего акценту сильного нажима смычка на струну. Нажим прекращается одновременно с началом штриха, создавая тот побочный призвук, который мы называем «акцентом нажима», в то время как необходимую для получения между двумя звуками беззвучного нажима паузу мы будем впредь называть «паузой нажима»*.

1. **Маргле (martelé).** Механика такого штриха, исполняемого большей частью между серединой смычка и концом, заключается в соединении двух видов движений:

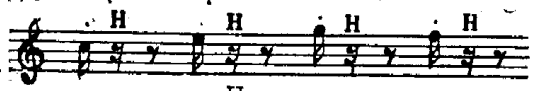
а) горизонтального движения предплечья (в момент исполнения штриха);

б) поворота предплечья в локтевом суставе внутрь (перед исполнением паузы, то есть в начале штриха).

Этот штрих мы называем *martelé*, что буквально значит «выбиваемый молотком». Как и штрих *détaché*, он имеет очень важное значение для развития техники смычка.

Штрих *martelé* лучше всего изучать следующим образом:

171 **Р. Крейцер. Этюд №2.**
верхней третью смычка



H = нажим смычка на струну (акцент нажима)

Такой способ изучения на первый взгляд может показаться педантичным, но он дает возможность учащемуся приобрести штрих, который по своей эластичности и полнозвучности является как бы выражением внутренней энергии. Кроме того, он безусловно необходим при изучении всех видов *staccato*.

2. **Плотное стаккато (martelé-staccato).** Многие педагоги утверждают, что штрих *staccato* является ключом для приобретения хорошей техники смычка. Практика говорит совершенно иное. Ни Исаак, ни Сарацате, например, не обладали блестящим штрихом *staccato*⁷². Напротив,

* К. Клиглер очень удачно сравнивает получаемые в начале каждого штриха *martelé* призвуки с произношением в начале слогов согласных букв «г», «д», «т», «х»⁷¹.

часто можно встретить посредственных скрипачей, владеющих превосходным *staccato* при совершенно неудовлетворительной технике смычка вообще. Поэтому не следует переоценивать значение этого штриха для всей техники в целом; *staccato* — хотя и желанное, но не безусловно необходимое украшение технических возможностей скрипача.

Чтобы уяснить себе происхождение *staccato*, следует иметь в виду, что исполнение штриха *martelé* возможно лишь в сравнительно медленном движении, во всяком случае не выходящем за пределы указанного здесь темпа:

172

Р. Крейцер. Этюд №2.



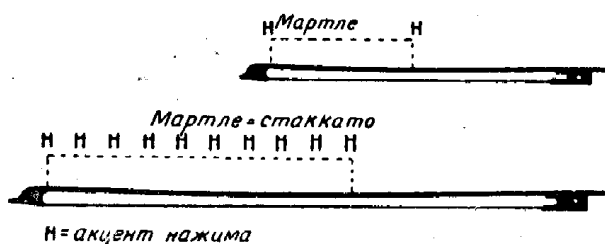
М. М. $\text{♩} = 66$
(предел скорости при исполнении штрихом *martelé*)

Если же требуется более быстрое движение, а исполнение прыгающим или бросковым смычком неуместно, то все *martelé*-штрихи должны быть по неволе умещены на одно движение и развитие скрипичное *staccato*.

В этом случае, как и во многих других, мы должны резко отделить изучение технического приема от его исполнения. Ни в одной отрасли скрипичной техники не существует таких расхождений между теорией и практикой, как здесь. Если теоретически возможно установление определенных, основанных на анатомических особенностях руки принципов исполнения *staccato*, то на практике неестественное часто становится правилом. Когда скрипачу по каким-либо причинам не удастся исполнение *staccato* согласно правилам, он их просто обходит. Нелепейшие выворачивания запястья и других частей руки во многих случаях здесь прямо-таки неизбежны. Для исчерпывающего разбора этого вопроса нам необходимо, наряду с твердо установленными правилами, заняться также и обычными, приводящими к цели уклонениями.

С механической стороны штрих *martelé* отличается от *martelé-staccato* тем, что в первом случае горизонтальное дви-

жение предплечья и акцент нажима находятся в одинаковом соотношении друг к другу, как 1:1, в то время как при исполнении *staccato* одному горизонтальному движению предплечья соответствует количество акцентов нажима, равное количеству игровых звуков. Это различие штрихов можно наглядно изобразить следующим образом:



Следовательно, если при обычном *martelé* штрих и нажим производятся поочередно, то трудность исполнения *staccato* состоит именно в том, что акценты нажима должны быть произведены во время горизонтального движения предплечья; при этом необходимо добиться слияния обоих движений в одно. Только в этом случае можно рассчитывать на правильное *staccato*. Преобладание одного из движений приводит к образованию штриха различных уродливых форм, не поддающегося исправлению, несмотря на прилежные занятия, до тех пор, пока не будет устранена двигательная причина звуковых недостатков.

Так как *staccato* является не чем иным, как рядом штрихов *martelé*, исполненных на одно движение смычка, то его следует учить таким же приемом, как и обычное *martelé*, то есть отделением штриха от паузы нажима:



Такой способ изучения *staccato* у начинающих почти всегда достигает цели. С самого начала штрих исполняется правильно, хотя и в медленном движении, но с приобретением

навыка он становится все более и более быстрым. Штрих и нажим находятся в одинаковом соотношении друг с другом, звуки ясно разграничены, без побочных скрипящих призвуков. Хотя штрих и прерывается вначале акцентами нажима, но при постепенно увеличивающейся скорости образуется единое, кажущееся непрерывным движение, на которое как бы «нанизаны» отдельные акценты нажима. Этот способ изучения *staccato* представляется нам наиболее целесообразным, так как он способствует успешному овладению всеми возможными степенями скорости штриха. Встречается много скрипачей, обладающих блестящим *staccato*, но среди них мало таких, которые владеют штрихом различной скорости. Поэтому следует приступить к описанным ниже способам изучения штриха только в том случае, если попытка усвоения изложенного выше нормального *staccato* потерпит неудачу. Проблемы *staccato* не существовало, если бы все начинающие применяли рекомендованные нами способы его изучения. Но в действительности примерно три четверти профессиональных скрипачей, а между ними и первоклассные артисты, не обладают безупречным *staccato* лишь потому, что достижение намеченной цели обычно определяется индивидуальными подражательными способностями учащегося. Добросовестный педагог должен уметь решать не только сравнительно легкую задачу приобретения начинающими правильного штриха *staccato*, но также уметь исправить различные виды неудовлетворительного его исполнения.

Несмотря на необыкновенное разнообразие штрихов *staccato* неправильных форм, все они принадлежат лишь к двум основным видам, общим для которых является неверное соотношение между скоростью штриха и акцентом нажима, между горизонтальным и вертикальным движением. Здесь возможны:

1. Слишком быстрый штрих и недостаточный акцент нажима.

2. И наоборот — слишком подчеркнутый акцент нажима при недостаточной скорости продвижения штриха.

Постараемся выявить связанные с этими двумя основными ошибками наиболее часто встречающиеся разновидности неправильных штрихов и указать средства для их исправления:

1. а) Излишне быстрое движение штриха от конца смычка до середины, в связи с чем на данном расстоянии может быть размещено только весьма ограниченное количество акцентов и пауз нажима. Часть звуков *staccato* приходится исполнять нижней половиной смычка, следовательно самой невыгодной для этого его частью.

Способ исправления: играть *staccato* лишь верхней четвертью смычка, расходя на каждый звук по возможности меньший отрезок смычка. Это неоднократно упоминавшееся уже «разумное преувеличение» способствует предельному укорачиванию движения штриха:

174



б) Недостаточно четкое отделение звуков одного от другого; штрих звучит бледно и вяло.

Способ исправления: играть упражнения на самом незначительном протяжении смычка с усиленными акцентами нажима и удлинением пауз между звуками:

175

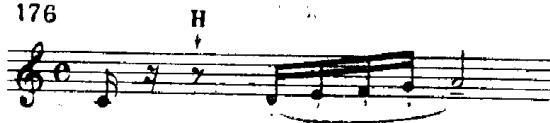


в) Недостаточно четкое подчеркивание штриха в конце смычка; *staccato* становится более острым, лишь приближаясь к середине смычка.

Способ исправления: перед началом сравнительно быстро исполняемого *staccato* следует выдержать в самом конце смычка длинную, с несколько преувеличенным сильным нажимом, паузу. Допустимо, чтобы первый звук слегка «царапал», остальные звуки

исполняются без особо заметных пауз нажима:

176



г) После правильного начала штриха в конце смычка исполнитель, подходя к его середине, теряет управление штрихом; смычок производит слишком высокие, скачкообразные движения, вследствие чего звуки превращаются в «дряблые» шумы.

Способ исправления: следует избегать середины смычка, сосредоточивая возможно большее количество звуков в верхней его трети.

2. а) Смычок слабо продвигается вперед, иногда даже задерживается на одном месте, в связи с чем, несмотря на правильные акценты нажима, *staccato* не выходит.

Способ исправления: упражнения на исполнение штриха *staccato* с наименьшим количеством звуков и предельно широкими движениями смычка:

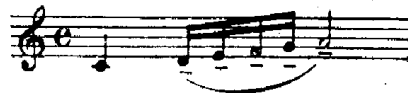
177



б) Паузы нажима слишком подчеркнуты, получается «царапающий» штрих.

Способ исправления: штрих *staccato* предварительно изучают на широких *portato*-штрихах*, пока не исчезнет указанный недостаток:

178



Эти шесть основных видов неправильного штриха *staccato* могут встретиться иногда все вместе, иногда в разнообразнейших сочетаниях. Определив недостатки, исправляют каждый из них в отдельности.

* См. стр. 89.

Следует еще упомянуть о неправильном исполнении пауз нажима — поднятием и опусканием кисти в запястном суставе, а не путем вращения предплечья.

Способ исправления: посредством непрекращающегося нажима указательного пальца стараются закрепить кисть, привести ее до некоторой степени в бездействие, то есть исключить возможность ее самостоятельных движений. Вследствие этого *staccato* приобретает вначале слегка «царапающий» оттенок — недостаток, который в дальнейшем может быть устранен уменьшением нажима.

Иногда, несмотря на то, что известна причина неудовлетворительного *staccato*, исправить его невозможно по причинам психологического характера. Неудававшееся на протяжении многих лет *staccato* вызывает страх, а убеждение в собственной неспособности так велико, что все благоприятные технические показатели оказываются совершенно бессильными. В этом случае не остается ничего другого, как коренным образом изменить и обновить способы исполнения штриха.

В первую очередь следует иметь в виду возможность исполнения *staccato* штрихом вниз в верхней половине смычка. Изучают его таким же образом, как и обычное *staccato*, но с той лишь разницей, что держат трость с наклоном в сторону подставки. Здесь наибольшее количество звуков необходимо сыграть в средней части смычка, так как этот вид штриха часто не выходит именно потому, что не хватает смычка у конца, в особенности при исполнении нисходящих пассажей*.

Если же эта замена не удастся, то еще рано складывать оружие, так как имеется еще причудливое *staccato* — движением смычка вниз в нижней его половине.

Способ исполнения: обычный вид хватки смычка, трость наклонена к грифу.

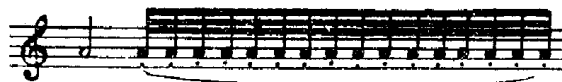
Кроме того, существует еще летучее *staccato* в середине смычка**. В тех случаях, когда, несмотря

на применение различных правильных способов его изучения, штрих *staccato* все-таки не выходит, возможно испытывать поднятие правого плеча. Это влечет за собою некоторое напряжение руки и поэтому допустимо лишь при преувеличенных кистевых движениях или при преобладании горизонтального штриха над паузой нажима. Можно еще упомянуть о более или менее сильном нажиме отдельных пальцев на трость или о снятии всех пальцев, кроме указательного. Наконец, остается еще один способ исполнения, с точки зрения логики и здравого смысла совершенно недопустимый, тем не менее при правильном его применении могущий звучать исключительно хорошо и блестяще. Речь идет о «напряженно-судорожном» *staccato*.

Способ исполнения: при совершенно закрепленном предплечье, сопровождающемся судорожным сокращением всех участвующих в игре мышечных групп, скрипачу иногда удается производить всей рукой чрезвычайно частые и равномерные мелкие движения, вследствие чего достигается крайне быстрое и хорошо звучащее *staccato*⁷³. В педагогической практике имели место случаи, когда ученик, которому не помогали всевозможные упражнения, вдруг становился обладателем превосходного, плотного *staccato*, единственным недостатком которого было то, что оно не могло быть выполнено в медленном движении и поэтому не подходило, например, для исполнения сочинений Шпора. Тем не менее всякому скрипачу, применившему безрезультатно все существующие способы исправления, следовало бы прибегнуть и к этому «последнему средству».

Способы изучения: полнейшее закрепление всей руки, судорожное сокращение мышц и, прежде всего, выключение каких бы то ни было самостоятельных движений кисти:

179



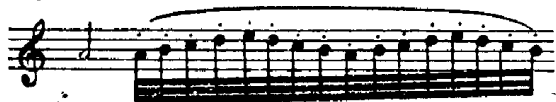
Исполнять следует возможно быстрее, сознательно добиваясь медленного поступательного дви-

* См. также стр. 192.

** О «летучем» *staccato* см. стр. 95.

жения предплечья. Когда удастся получить хотя бы приблизительно определенное количество четко разграниченных между собой звуков, следует попытаться соединить *staccato* с пальцевыми движениями левой руки:

180



Скорость устанавливается смычком, пальцы как бы следуют за ним.

Очень часто причина неудачи кроется в недостаточной согласованности движений правой и левой руки. Скрипач в таких случаях слишком много значения придает движениям правой руки, считая движения левой второстепенными, то есть его левая рука приспособляется к движениям штриха. В этих случаях хорошие результаты получаются при обратной установке. Иногда бывает достаточно только одного сознания, что пальцы левой руки как будто играют руководящую роль, а смычок лишь следует за ними.

Весьма возможно, что выигрыш или потеря пространства имеют в штрихе *staccato* еще большее значение, чем в *legato*, поэтому удача в исполнении очень часто зависит от предельно экономного использования верхней половины смычка. Восходящие пассажи, как правило, легче выполнимы движением смычка «вниз» (□), нисходящие — «вверх» (∇). Важнейшим условием для исполнения «*staccato* вниз» является применение средней трети смычка. В противоположность этому, верхняя половина является наиболее благоприятным местом для получения безупречного «*staccato* вверх». Мы должны предоставить штриху «вниз» возможно больший простор, если не желаем «выдохнуться». Поэтому здесь желательно наилучшее использование его середины, тогда как в штрихе «вверх» мы можем использовать почти весь смычок, при штрихе «вниз» используется только часть его.

Во всех этих видах и разновидностях *staccato* руке приходится часто принимать самые неестественные положения:

поднятие отдельных пальцев — одного или нескольких, преувеличенное опускание или подъем локтя и плечевой части руки, поворот трости, волнообразные движения — все это в отдельности или в своем соединении создает настоящий сумбур анатомически нелепых движений. И тем не менее, — поскольку эти движения приводят к цели, все они должны быть нами рассмотрены в качестве труднодостижимых, но необходимых средств.

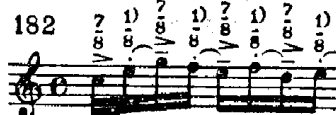
Разновидностью *staccato* является так называемый штрих Виотти:

181. концом смычка



Виотти-штрих. Это — двукратно повторяемое *staccato*, скоростные пределы которого находятся между обычным *martelé* и умеренным *staccato*, для этого вида штриха прежде всего характерно сильное акцентирование тяжелой доли такта, производимое значительно удлиненным штрихом, а также присоединение без пауз к последующему короткому звуку акцентированной ноты:

верхней половиной смычка



Изучаемый таким образом Виотти-штрих может быть усвоен каждым скрипачом, независимо от большей или меньшей его способности к исполнению *staccato*; в крайнем случае этот штрих может служить заменой не очень быстрого *staccato*.

Портато (*portato*). Волнообразный штрих, занимающий среднее место между *legato* и *staccato*, является чрезвычайно важным побочным видом последнего. Здесь отдельные звуки разделены между собой еле заметной паузой; гибкий нажим, производимый указательным пальцем без участия кисти, совершается не на паузе, а на каждом отдель-

ном звуке. Этот штрих письменно изображается таким образом:



Или, если требуется более четкое разделение звуков, так:



Влияние этого штриха на звукообразование будет обстоятельно рассмотрено позже (см. стр. 106).

Прыгающие и бросковые штрихи

Так принято называть короткие штрихи, отделенные друг от друга паузами, в продолжение которых смычок (в противоположность штриху *martelé*), покидает струну для того, чтобы опять эластично упасть на нее. Прыгающие и бросковые виды штрихов отличаются друг от друга не только способом исполнения, но и звуковыми результатами. Частое смешение этих видов штрихов является причиной их неудовлетворительной звучности. Однако не только сами виды штрихов, но и их названия так часто смешивают, что безусловно необходимо уточнить это различие. Поэтому вместо применявшихся до сих пор неопределенных общих названий *spiccato* и *sautillé* мы будем пользоваться не допускающими различного толкования терминами: «прыгающий» и «бросковый» штрих⁷⁴.

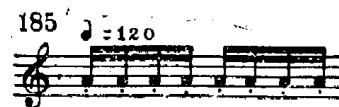
В бросковом штрихе исполнитель активен, смычок пассивен; я бросаю смычок.

В прыгающем штрихе исполнитель до некоторой степени пассивен, он как бы выполняет только роль наблюдателя, смычок же активен, поскольку вследствие собственных упругих колебаний он на месте центра тяжести сам отскакивает, — если только его не удерживают на струне специально.

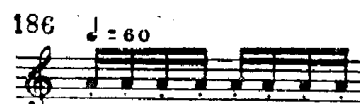
Выбор штриха зависит от степени скорости исполняемых звуков: в медленном движении смычок

приходится бросать, в скором — он прыгает самопроизвольно.

Прыгающий штрих:



Бросковый штрих:



Пример 185 может быть исполнен только около середины смычка, пример 186 — в любом его отрезке.

1. Прыгающие штрихи. Если мы сыграем серединой смычка, на месте его центра тяжести, ряд коротких и быстрых штрихов *détaché*, то заметим, что это возможно только в том случае, если указательным пальцем будет произведен достаточный нажим на смычок. Если же мы лишь оставим указательный палец свободно лежать на трости, то после каждого штриха трость будет эластично отходить от струны, то есть слегка подпрыгивать и вновь возвращаться к струне. Такой способ игры мы называем прыгающим штрихом. В сущности это не что иное, как короткий штрих *détaché*, исполненный на том узком отрезке смычка, где трость, сохраняя равновесие, самостоятельно отпрыгивает от струны (самопроизвольные колебания смычка). Сильно мешающее при *legato* или при исполнении протяжных звуков стремление смычка в его середине самопроизвольно колебаться, дрожать является основным механическим условием образования правильного прыгающего штриха.

Выбор наиболее подходящего отрезка смычка зависит от общего его веса и распределения тяжести, следовательно, он бывает у каждого смычка различным и должен быть точно установлен самим исполнителем. Несомненно, что определяя наилучшее место, следует учитывать: скорость движения, динамику, применение высоких или низких струн; двойные ноты и аккорды:

187 Н. Паганини. *Regretum mobile.*
 Скорость движения $\text{♩} = 60$
 то же $\text{♩} = 90$
 то же $\text{♩} = 140$

188 К. Сен-Санс. Рондо-каприччиозо.
 Степень звучания *f*
p

189
 Высокая или низкая струна

190 А. Вьеган. Концерт Ми маж, III ч.
 Двойные ноты
 Аккорды А Вьеган. Баллада и полонез.

Необходимый дополнительный вес в медленном движении при игре forte на струне Соль, а также при исполнении двойных нот получается путем передвижения атакующего струну места смычка к колодке, в то время как уменьшение нажима, необходимое в скором движении, при piano на верхних струнах, а также при одногласии достигается игрой в верхней половине смычка. В противоположность бросковому штриху, трость должна в данном случае отпрыгивать от струны весьма незначительно, следовательно, по возможности ниже. Чем незаметнее прыжки, тем лучше звучит сам штрих, так как слишком высокое отпрыгивание дает соответственно равное усиленное падение смычка со всеми вытекающими отсюда звуковыми недостатками.

Положение трости по отношению к волосу имеет большое значение для успешного исполнения прыгающего штриха. Трость никогда не следует держать наклонно к грифу; она должна находиться в вертикальном положении над волосом. Именно наклонным положением трости почти совершенно уничтожаются ее эластичные движения, в то время как при прямом положении эти движения могут проявляться совершенно свободно. Наклонное положение будет уместно только в том случае, если по каким-либо причинам необходимо получить в середине смычка совершенно свободное от прыжков *détaché*.

Следует ли прыгающий штрих производить движениями предплечья или кисти? Чтобы правильно ответить на этот существенный вопрос, мы должны иметь в виду, что самостоятельные кистевые движения

любого вида могут быть применяемы только в том случае, если основное (первоначально предполагавшееся) движение слишком громоздко и неудобно*. Так, в примере 187 при $\text{♩}=60$ ведущим является еще плечевое движение с весьма незначительным участием кисти; при $\text{♩}=90$ преобладает уже кисть, при $\text{♩}=140$ действует только кисть.

Самостоятельное подпрыгивание смычка облегчается поднятием мизинца. Если штрих выполняется в нижней половине смычка, то безмянный палец следует оставить лежать на трости только в том случае, когда прыгающий штрих связан с непрерывной сменой смежных струн. Но если мизинец остается лежать на трости при игре в более высоких частях смычка, то возникают, в особенности при «русском» способе держания смычка, вредные механические помехи. Дело в том, что нажим безмянного пальца и мизинца связан с автоматическим поворотом предплечья наружу (супинация), следствием чего является стремление поднять смычок от струны. Умышленное применение этого способа возможно только в бросковых, но не в прыгающих штрихах. В результате пренебрежения этим правилом получается негибкий, царапающий, промежуточный вид прыгающего и броскового штриха, который вследствие слишком высокого падения смычка обильно заполнен побочными шумами. Поражая, может быть, лишь своим внешним видом, акустически он действует всегда отталкивающе.

Способ изучения прыгающего штриха:



а) Предельно быстрое, короткое détaché серединой смычка. На точке равновесия смычок крепко прижимают к струне и не дают ему подпрыгивать.

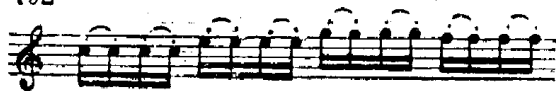
б) То же упражнение с ослабленным нажимом — смычок начинает само-

* См. стр. 71 («Кисть и ее игровые функции»):

стоятельно прыгать. Ученик стремится только исполнить мелко и быстро détaché, прыжки же должны считаться второстепенным делом. Совершенно ошибочно предполагать, что качество прыгающего штриха зависит от высоты прыжков смычка. Как раз наоборот: чем короче промежутки между отдельными звуками, на время которых смычок покидает струну, и чем меньше высота, с которой он падает обратно на струну, тем благозвучнее, при меньшем количестве побочных шумов и почти неограниченных скоростных возможностях, будет выполнение штриха.

Прыгающее staccato. К этой категории относятся все виды прыгающих штрихов, в которых несколько звуков исполняются одним движением смычка. Это прежде всего — барабанный штрих*. Мы подразумеваем под этим названием два или более звука, исполненные прыгающим штрихом, при одном направлении смычка в его середине. Получается впечатление барабанного боя:

192



В виртуозной скрипичной литературе первой половины XIX века «барабанный штрих» часто применялся, например, в сочинениях Ф. Прюма («Меланхолия») или Ш. Берно («Эюд-тремоло»)**.

В наше время он применяется только для учебных целей. И не случайно, — так как его акустические результаты почти не отличаются от результатов обычного прыгающего штриха. Тем не менее овладение им входит в задачи законченной смычковой техники. Как и в прыгающем штрихе, самопроизвольные колебания трости здесь создают скачкообразное подпрыгивание и падение смычка, но только с

* В скрипичной литературе этот вид штриха называется также «штрихом tremolo», в отличие от tremolo, исполняемого быстрым чередованием штрихов détaché и пальцевого tremolo (левой руки).

** См. также А. Вьетан. «Американский букет», И. Рафф. «Фей любви». (Прим. ред.):

той разницей, что при возможно наименьшем протяжении штриха его длина увеличивается в точном соответствии с количеством исполняемых звуков. Только вначале, как бы для разгона, бросают смычок на струну с незначительной высоты, после чего он в силу своих самопроизвольных колебаний продолжает действовать самостоятельно. Следовательно, барабанный штрих является, как и рассматриваемое в дальнейшем арпеджио, соединением броскового и самостоятельно прыгающего штриха. Прямое положение трости не может теперь удовлетворить, она должна быть даже наклонена к подставке. Исполнитель имеет в виду произвести серединой смычка только более удлиненный штрих *détaché*, но его намерению препятствуют самопроизвольные колебания трости. Вначале образуется неравномерный, беспорядочный штрих, организация которого входит в задачу дальнейших упражнений. Непременным условием является возможно быстрое движение. В медленном движении этот прием перестает быть барабанным штрихом и образует чисто бросковое *staccato* (см. стр. 85).

Способы изучения:

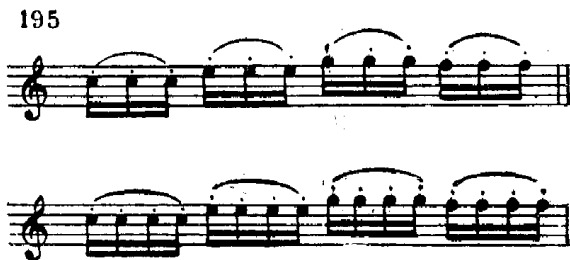


С нажимом и наклоненной к подставке тростью:



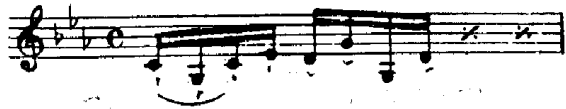
Без нажима, с наклоненной к подставке тростью; контроль за штрихом; возможно быстрое движение.

Тем же способом:



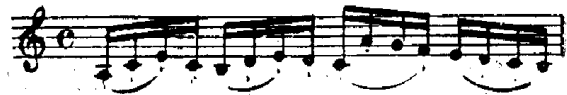
Г Венявский l'École moderne, №1.

196



197

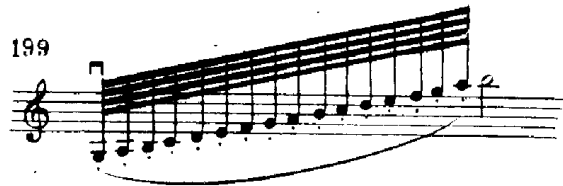
Н. Паганини Каприч №5.



Косвенно к этому же семейству штрихов относится также рикшет (*saltando*):



199



Способы исполнения: длина штриха должна быть соразмерна с количеством исполняемых на один смычок звуков. Применяется верхняя треть (или четверть) смычка. Смычок бросают на струну только в начале пассажа. Трость держат вначале прямо, затем наклонно к подставке. В связи с тем, что самопроизвольные колебания смычка в верхней его половине незначительны, следует первоначальный бросок смычка осуществить с достаточной высоты, что при наклонной к подставке трости даст автоматическое продолжение ее колебаний. Необходимо также достигнуть согласованности между движениями правой и левой руки, что при относительно незначительной точности этого штриха удастся не без особого труда.



Прыгающее арпеджио. Так обычно мы называем арпеджированные аккорды, исполняемые на трех или четырех струнах одним прыгающим штрихом:



Способ изучения: в качестве подготовительного упражнения играют следующую последовательность *legato*:



Главным условием является исполнение этой фигуры в центре тяжести смычка. Прямое положение трости, с легким наклоном ее в сторону подставки. По возможности меньше смычка, очень быстрый темп. Смена струн производится исключительно вращением плеча в плечевом суставе. Образованная движением кисти, предплечья и плеча дугообразная линия — постоянна. Кисть не должна самостоятельно для этого вида штриха соответствующую для этого вида штриха часть смычка определяют опытным путем. Связь между восходящей сменой струн и штрихом вниз, как и между штрихом вверх и нисходящей сменой, здесь особенно заметна*. Прыгающее арпеджио с обратным направлением штриха почти невыполнимо. Причина неудач в исполнении этого штриха

* Об этом см. стр. 77.

(или недостаточно четкого выполнения его составных частей) кроется чаще всего в недостаточном наклоне трости в сторону подставки, в слишком большом расходе движения смычка и в преднамеренном бросании смычка вместо самопроизвольного его подпрыгивания.

2. Бросковые штрихи. Эти штрихи уже по той причине значительно многочисленнее прыгающих, что последние находятся в зависимости от середины смычка, как его единственно самостоятельно колеблющегося отрезка, в то время как бросковые штрихи могут быть исполнены почти в любом месте смычка, предполагая, конечно, наличие у играющего соответствующих технических навыков.

Все комбинации прыгающих штрихов сами собою переходят в раздел бросковых, как только требуемая скорость будет замедлена настолько, что звуковые группы не смогут быть вообще исполнены прыгающим штрихом, и необходимо будет прибегнуть к преднамеренному поднятию смычка для извлечения каждого звука. Так как это достигается целесообразнее всего при помощи мизинца, то постоянное присутствие его на трости в бросковых штрихах (в противоположность прыгающим) является весьма существенным условием. Исключение составляет только летучее *staccato*, так как правил для его исполнения установить невозможно и при большей скорости оно само собою переходит в разряд прыгающих штрихов.

В силу своего частого применения в скрипичной литературе бросковый штрих является одним из важнейших в смычковой технике. В неменьшей мере овладение этим приемом безусловно необходимо также и оркестровому скрипачу. Этот штрих всегда применяют, когда требуемая композитором скорость

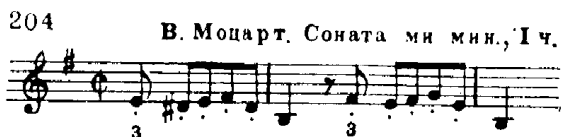
слишком медленна для прыгающего штриха. Его возможно исполнить серединой, у колодки и у конца смычка, хотя в последнем случае он труднее.

В *piano* целесообразнее всего применять середину смычка:

203 И. С. Бах. Соната соль мин., Фуга.



При *forte* — нижнюю треть смычка:



В *pianissimo*, если требуются очень отрывистые звуки, — конец смычка:

Л. Бетховен. Соната Фа маж., соч. 24, III ч.



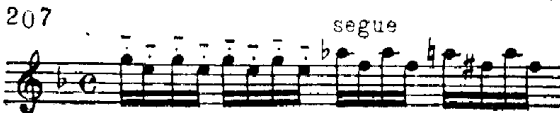
Бросковый штрих может исполняться очень коротко:

Л. Бетховен. Соната Ля маж., соч. 12, №2 I ч.



или более продолжительно. В этом случае его обозначают так:

Л. Бетховен. Романс Фа маж.



В целях правильного применения соответствующей части смычка, а также музыкально оправданной акцентуации исполняют два или более отрывистых звука одним штрихом (см. пример 206), хотя от этого штрих не приобретает характера летучего *staccato*. Точнее сле-

довало бы его назвать бросковым *staccato*. Например:



Сюда же следует отнести и тему из финала скрипичного концерта Мендельсона, которая может быть исполнена весьма разнообразно. Вообще в этой обширной области возможны различнейшие сочетания:



Вопрос о предпочтении середины или верхней половины смычка (конец смычка для исполнения бросковых штрихов применяется сравнительно редко) решается на основании музыкального содержания данного места. Примерно можно было бы установить следующие правила общего характера:

У колодки: Серединой смычка: Концом смычка:

полукоротко;	коротко;	очень коротко;
<i>forte</i> ;	<i>piano</i> ;	<i>pianissimo</i>
тяжеловесно	изящно	

Летучее *staccato* (нем. *das fliegende staccato*; франц. *staccato volant*). Практически этот штрих представляет собой соединение *staccato* с бросковым или прыгающим штрихом. Здесь известное количество коротких звуков исполняется одним штрихом, причем смычок после каждого звука покидает струну. В отношении механики исполнения летучее *staccato* отличается от обыкновенного лишь тем, что акцент нажима заменяется поднятием и падением смычка. С музыкальной точки зрения оно легче заменимо другими видами штриха (прыгающим или бросковым), тогда как для *martelé staccato* мы не имеем равноценной замены. Летучее *staccato* может иметь значение вспомогательного средства для тех скрипачей, которые по каким-либо причинам не владеют штрихом *martelé staccato*. При

виртуозном исполнении оно может звучать очаровательно:

210 А. Вьетан. Фантазия-каприо.



К. Сен-Санс. Хаванез.



Летучее staccato исполняется почти исключительно серединой смычка (в конце смычок прыгает слишком высоко, у колодки он совершенно отказывается подпрыгивать). Вследствие этого летучее staccato применимо только для небольшой группы звуков и поэтому, как правило, менее пригодно для более продолжительных пассажей. Чтобы по возможности ослабить самопроизвольные колебания трости, дающие слишком высокое подпрыгивание, смычок держат часто наклонно, пользуясь для этого приподнятым запястьем (см. фото 35). При изучении этого штриха можно столкнуться с теми же помехами механического порядка, как и при martelé-staccato. Способы устранения этих помех остаются почти те же.

«Неподвижное» стаккато (нем. — stehende staccato) *. Этим немного странным выражением мы обозначаем ряд сравнительно медленных бросковых штрихов, которые исполняются кистью, штрихом вверх таким образом, что вся рука или кисть после каждого звука (во время паузы) возвращается опять к своему исходному положению, создавая видимость, будто смычок вообще не расходуется:



*. Stehende — буквально: стоячее, неподвижное, на одном месте, без продвижения смычка. (Прим. ред.)

Применяется оно при небыстрых и более или менее продолжительных звуко-рядах, например:

213 Ф. Мендельсон. Концерт, III ч.



Исполнимо в любом месте смычка, хотя более слабые звуки лучше получаются в конце смычка, а более сильные — у колодки. Именно у колодки это «стоячее» стаккато звучит особенно очаровательно. Овладеть этим штрихом может каждый без особого труда, при неперенном наличии совершенной техники смычка, с помощью небольших, но распределенных на довольно продолжительное время упражнений.

В соединении с непрерывной сменой струн этот штрих является одним из труднейших в звуковом отношении упражнений:

214 Р. Крейцер. Этюд № 7.

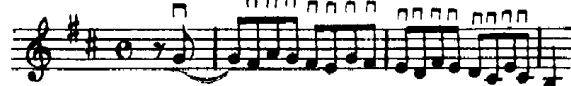


Коротким штрихам вверх противопоставляются короткие штрихи вниз, их цель — соединить резкую акцентуацию с четким отделением каждого звука. Применяются эти штрихи главным образом в тех случаях, когда необходимо возможно резко подчеркнуть паузы между отдельными звуками:

215 Г. Венявский. Полонез Ля маж.



216 К. Сен-Санс. Концерт си мин., III ч. sul G



В общем этот вид штриха немного устарел и почти не применяется в современных сочинениях. Необходимо также иметь в виду, что, во избежание возможных побочных шумов, образуемых задеванием струны металлическим колечком, не следует начинать движение смычка слишком близко к колодке.

Бросковое арпеджио. Этот штрих исполняется только в сравнительно медленном движении*:



В аналогичных случаях включительно до $\text{♩} = 60$ применяют бросковые арпеджио; в более скором движении — прыгающие. Существенная разница между ними заключается в способе использования мизинца; если при бросковых арпеджио мизинец остается на трости, то в прыгающих арпеджио он с нее снимается. Исполнение этого штриха достигается при условии наклонного положения трости к подставке и соответствующего равномерного вращательного движения плеча в плечевом суставе.

Овладение различными вариантами прыгающих и бросковых штрихов зависит главным образом от правильного определения их принадлежности к прыгающей или бросковой группе. Только в таком случае нам будет ясен прием их выполнения и требуемое звучание. Чем медленнее исполняется ряд звуков, тем выше поднимают смычок; чем быстрее — тем ближе смычок остается около струны. В обоих видах следует прежде всего добиваться по возможности прозрачного и свободного от посторонних шумов звучания.

Смешанные штрихи

Количество возможных сочетаний всех до сих пор разбиравшихся видов штрихов бесконечно. Наиболее обширный выбор их имеется в «Школе смычковой техники» О. Шевчика, содержащей 4000 штриховых

* См. стр. 94 («Прыгающее арпеджио»).

вариантов*. Мы же вынуждены ограничиться лишь поверхностным разбором тех сочетаний отдельных групп, которые, как наиболее часто встречаемые виды, потребуют особых объяснений.

Протяжные звуки и détaché:



Это одна из особенно важных комбинаций штрихов.

В данном случае détaché исполняется всегда тем местом смычка, на котором он находится после окончания протяжного штриха. Необходимо избегать особо заметного для слуха различия между звучанием штриха détaché в верхней или нижней половине смычка.

Протяжные звуки и staccato:



Очень удобное в скрипичном отношении сочетание, так как спокойствие предшествующего протяжного звука дает возможность основательно подготовить отрывистый штрих. Трудность соединения на одном смычке staccato и протяжного звука можно легко преодолеть упражнениями следующих видов:



* О. Шевчик. Соч. 2. «Школа техники смычка» I, II, III и IV тетради. Кроме того, его же «Сорок легких вариаций для прыгающих штрихов», Соч. 3, а также многочисленные штриховые варианты к этюдам Р. Крейцера разных авторов⁷⁵.

Legato и détaché. В первую очередь сюда следует отнести бесчисленные сочетания этих штрихов⁷⁶ исполняемые между серединой и концом смычка. Вот несколько типичных примеров:

221 Л. Бетховен. Концерт, I ч.

222 А. Вьетан. Концерт для мип., III ч.

223 Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.

всем смычком или верхней 1/2 смычка у колодки или серединой смычка

Только при правильном распределении смычка возможно в данном случае избежать нелогичной акцентуации (ложных акцентов). Кроме того, имеется штрих с преднамеренно ложной акцентировкой, это так называемый Паганини-штрих:

224

Legato и бросковое staccato. Изучение этого сочетания можно бесспорно считать лучшим средством для приобретения навыков правильного распределения смычка и избежания ложных акцентов:

225

Применение раздельного броскового штриха в данном случае невозможно вследствие постоянной необходимости возвращения смычка к исходной точке.

В очень быстром движении бросковое staccato переходит в прыгающее:

226 Л. Бетховен. Крейцера соната, II ч.

Арпеджио связанные, бросковые и прыгающие:

227

Необходим наименьший расход движения смычка при сменах струн, исполняемых исключительно с помощью вращательного движения плеча в плечевом суставе.

Détaché всем смычком, *martelé* и бросковый штрих:

Moderato

228 всем смычком концом смычка у колодки

Во избежание неравномерного распределения частей смычка, при чередовании броскового штриха (у колодки) и *martelé* (в конце смычка) этот вид обычно заменяют сочетанием *détaché* и броскового staccato в средней трети смычка:

229

Martelé и короткое *détaché* (так называемый «пунктирный» ритм):

230 Бетховен. Крейцера соната, III


концом смычка

С точки зрения агогики, здесь длинным звуком является четверть, коротким — восьмая. Однако практически мы должны исполнять четверти очень коротким *martelé*, заканчивающимся паузой; восьмые же — хотя и быстрее, но без последующей паузы, то есть они должны быть тесно связаны с последующей четвертью. Этот перл скрипичных штрихов редко бывает безупречно чистым. Большинство скрипачей с особенным рвением старается сыграть четверть, в соответствии с ее письменным обозначением, как сильную долю такта, то есть акцентированно, вследствие чего она становится длинной, пауза короткой, а восьмая слишком тяжеловесной. Решение этой задачи поразительно просто. Следует лишь переставить акцент на восьмую (П), прибегая к содействию возможно сильного акцента нажима во время паузы. Этот ложный акцент только видимо нарушает законы музыкальной передачи метрических фигур, в действительности же он неуловим для слуха. Слышимый акцент остается, как и прежде, на сильной доле такта:

231 *v*

Запись: 

232 ПН

Способ изучения:
ПН: пауза нажима 

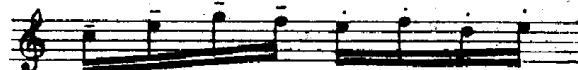
У колодки этот ритм исполняется значительно реже и только с обратным чередованием штрихов. Он уместен в медленном движении при *forte* и звучит, в противоположность изящному характеру этого штриха на конце смычка, массивно и величественно. Если эта ритмическая фигура исполняется одним штрихом, то акцентирование слабой доли является излишним:

233 

так как распределение смычка соответствует продолжительности звуков; кроме того, акцент нажима может быть на паузе значительно слабее.

При игре полным смычком акцент нажима у колодки совершенно отпадает и, во избежание царапающих призвуков, заменяется поднятием смычка.

Détaché и *martelé*:

234 $\text{♩} = 63$
концом смычка 


Превосходное упражнение, редко применяемое на практике.

Détaché (серединой смычка) и прыгающий штрих:

235 $\text{♩} = 120$
f *p* 

Хорошо звучащее сочетание, применяемое часто для подражания эффектам эха.

Détaché и бросковое *staccato*:

236 Ф. Шуберт. Трио Си б маж., IV ч. 

Этот отрывок может быть исполнен двумя способами: без паузы между четвертью и первой восьмой и с паузой. В первом случае смычок прыгает меньше, чем во втором, где его бросают еще один лишний раз на струну. Первый способ исполнения более пригоден для быстрого темпа, второй — для медленного.

Прыгающий и бросковый штрих в сочетании с бросковым *staccato*:

237 Л. Бетховен. Трио Соль маж., IV ч. 

Каверзный вид штриха! Переход из самопроизвольно подпрыгивающего движения в бросковое без искажения метрики требует весьма основательного владения техникой смычка.

Saltato, бросковое *staccato* и *legato*. Редко встречающаяся в литературе комбинация:

А. Баццини, Хоровод гномов.



Следует еще упомянуть о применяемом скрипачом Ж. Тибо исключительно в педагогических целях штриховом сочетании, которое значительно спо-

собствует укреплению пальцев правой руки:



Это соединение предельно коротких *martelé* с очень сильным акцентом нажима у колодки и в конце смычка в «обратной» последовательности. В наикратчайший срок смычок проходит в воздухе расстояние между колодкой и концом, что возможно только в том случае, если рука крепко его удерживает.

ЗВУКОИЗВЛечение

Общие замечания

Если левая рука определяет необходимое число колебаний струны, то задача правой руки состоит в том, чтобы эти колебания воспроизвести. Звук или тон — это результат равномерных колебаний струны; если они не равномерны, то образуется шум. Из законов акустики известно, что нет особого различия между звуками и шумами; точнее сказать, к большинству звуков примешаны шумы, а у большинства шумов имеется определенная звуковая высота. Сопровождающие каждый звук шумы мы называем побочными призвуками и стараемся по возможности при извлечении звука их избегать. Правда, на скрипке это нам не вполне удается, так как образующиеся в результате трения волоса смычка о струну призвуки никогда не могут быть вполне устранены. Если они слабы и не препятствуют свободным колебаниям струны, то слышны лишь на близком расстоянии⁷⁷. Но если призвуки, например, из-за слишком сильного нажима, переходят в «царапанье», то они относятся уже к помехам звукоизвлечения. Проб-

лемы устранения этих помех и будут рассмотрены в последующем изложении.

Струна приводится в колебательное движение следующим образом: волос смычка снабжен зацепляющими чешуйками, которые, будучи по природе гладкими, с помощью канифольной пыли делаются шероховатыми и острыми⁷⁸. При передвижении смычка по струне волос как бы захватывает ее и приводит в равномерное колебание. Чтобы добиться непрерывного соприкосновения волоса со струной, необходимо указательным пальцем правой руки производить определенный нажим на трость. Но этот нажим не должен быть настолько сильным, чтобы препятствовать свободным колебаниям струны, и настолько слабым, чтобы она недостаточно колебалась. В обоих случаях возникают побочные призвуки, скрипящие или свистящие. Следовательно, вполне доброкачественный звук зависит, прежде всего, от правильного распределения применяемого нажима. Сила нажима, опять-таки, не есть величина постоянная, она зависит от требуемых динамических оттенков, продолжительности штриха, от

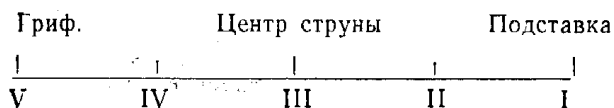
применяемой части смычка, длины колеблющейся струны и, наконец, от количества приводимых в колебательное движение струн. Но еще большее значение для звукоизвлечения имеет постоянно меняющееся место контакта волоса и струны. В выборе этого места, в постоянном его нахождении, что при достаточно развитой технике смычка происходит интуитивно, кроется секрет свободного от побочных призвуков извлечения звука⁷⁹.

Место контакта смычка со струной

Точка касания между волосом смычка и струной постоянно меняется. Она зависит главным образом от продолжительности штриха (скорости его продвижения), степени нажима смычка и от высоты позиции, в которой находится левая рука. Учащийся поступит верно, если следующие примеры проработает не только предлагаемыми, правильными способами, но и противоположными, ошибочными, в виде как бы «обратной проверки»*.

* В целях наглядности постараемся точнее разграничить участки струны между подставкой и грифом.

Схема деления «игровой части» струны:



I. У подставки, II. Вблизи подставки (между подставкой и «центром струны»), III. В середине («у центра струны»), IV. Вблизи грифа (между «центром струны и грифом»), V. У грифа.

Эти разграничения имеют относительный характер и служат лишь для ориентировки, приблизительного определения «игровой точки». С их помощью возможно понятие об «упругой» и «мягкой» части струны определить точнее, как бы локализовать⁸⁰ (К. Флеш. «Проблема звучания»).

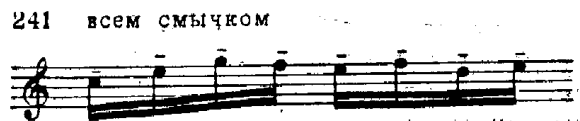
1. Продолжительность штриха

Длинный, протяжный штрих всем смычком — точка касания вблизи подставки:



Обратная проверка: у грифа; результат — изменение тембра.

Короткий (и быстрый) штрих всем смычком — вблизи грифа:



Обратная проверка: у подставки; результат — хрипкое царапание.

2. Сила звука (forte и piano)

Forte — вблизи подставки:



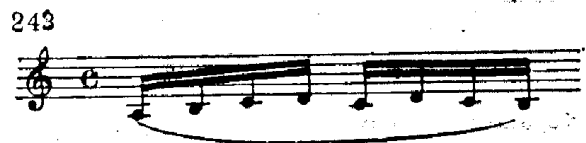
Обратная проверка: у грифа; результат — изменение тембра.

Piano — около грифа:

Обратная проверка: у подставки — хрипкое царапание.

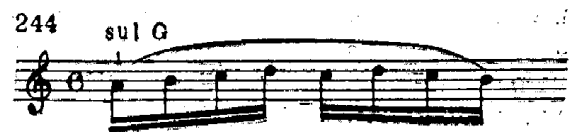
3. Высота позиций

Нижние позиции — точка касания в «центре» струны, между подставкой и грифом:



Обратная проверка: у подставки или около грифа; результат — свистящий звук.

Верхние позиции — точка касания у подставки:



Обратная проверка: у грифа; результат — изменение тембра.

Подытоживаем:

Длинный штрих forte	}	Место контакта — около подставки
Высокие позиции		
Короткий штрих piano	}	Место контакта — около грифа
Нижние позиции		

Если результаты только что проведенных опытов убедят нас в непреложности этих правил, то вместе с тем следует тут же признать, что последовательное применение этих правил на практике не всегда является возможным. Различные виды скрипичной фактуры часто тесно переплетаются или взаимно друг друга исключают, в связи с чем перед исполнителем постоянно ставится задача нахождения средней, уравнивающей противоположные влияния «игровой точки». Например:



Длинный штрих— у подставки; piano—у грифа.	}	Наилучшее место кон- такта: в середине меж- ду грифом и под- ставкой.

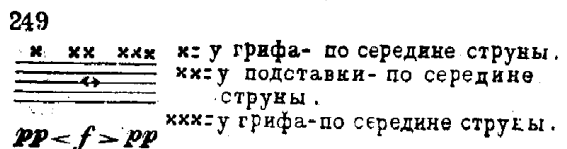
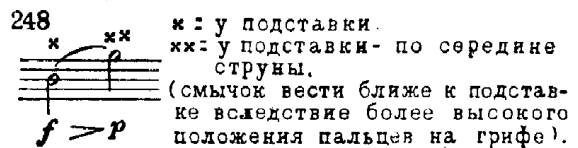
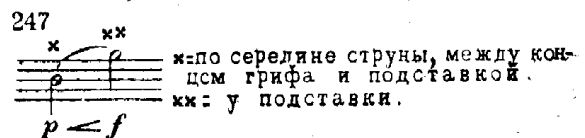


Короткий штрих — у грифа; forte — у подставки; Высокая позиция — у подставки.	}	Наилучшее место кон- такта: отрезок меж- ду серединой струны и подставкой.

Чистота тембра в основном контролируется слухом, зрение может участвовать лишь в проверке места контакта. В особенности при исполнении очень высоких протяжных звуков безусловно необходимо не упускать из виду

смычок, чтобы воспрепятствовать пребыванию смычка в непосредственной близости от подставки, а также перескальзыванию его через подставку («кошмар солистов!»). Вообще при всех трудных в отношении звукоизвлечения последованиях зрительный контроль оказывает нам исключительные услуги, вследствие чего наклонное положение головы при исполнении технически трудных пассажей безусловно приемлемо.

Предполагая наличие правильного распределения нажима смычка, можно смело утверждать, что техническая причина нечистого тембра (имеющего побочные призвуки) кроется в неудачном выборе места контакта*. Вопреки ложному взгляду многих педагогов, настаивающих на неизменности местонахождения смычка⁸¹, необходимо требовать от учеников выполнения важнейшего закона: полной свободы передвижения смычка от подставки к грифу, что обеспечивает тембровую чистоту звука любой высоты и оттенка во всех штриховых сочетаниях. Необходимость постоянной смены «игровой точки» особенно ясна при выдержанных звуках, исполняемых с различными динамическими оттенками. Например:



* О взаимоотношениях силы нажима смычка и места его контакта со струной см. стр. 111, 112 — «Динамика звукоизвлечения».

Выбор точки касания особенно затруднителен при игре двойными нотами и аккордами — проблема, тесно связанная с механикой и эстетикой многозвучной игры. Здесь также место контакта зависит прежде всего от продолжительности штриха, высоты звуков и динамики, но с заметным приближением смычка к подставке. Это легко объяснимо тем, что сопротивление, которое оказывает струна вблизи подставки, значительно сильнее.

Более запутаны взаимоотношения между двойными нотами и позициями, если последние на отдельных струнах различны:



В данном случае задача состоит в том, чтобы выбрать такое место контакта, которое удовлетворяло бы требованиям обеих позиций (среднее положение).

Причина частого ухудшения тембра при игре двойными нотами заключается обычно в том, что исполнитель, усиливая нажим смычка, не учитывает необходимости приближения его к подставке и упускает из виду, что при больших расстояниях (октавы, децимы) для различных точек касания должно быть найдено одно наилучшее место контакта.

Отсутствие способности скрипачей исполнять более или менее благозвучно аккорды без арпеджировки опорочило до некоторой степени скрипку как многоголосный инструмент. Однако вместо того чтобы, вырвав зло с корнем, добиваться общего улучшения техники и игры аккордами, многие скрипачи пытались свалить вину на современную форму смычка, предлагая для многозвучной игры вернуться к старой его форме (натяжение волоса, регулируемое нажимом большого пальца). Несмотря на то, что из-за отсутствия очевидцев представить себе якобы более совершенные звуковые достижения скрипачей

XVII и XVIII столетий невозможно, следует признать, что современное исполнение аккордов в звуковом отношении определенно недоброкачественно. Мы придерживаемся того мнения, что при действительно хорошей технике смычка одновременное исполнение трех не очень продолжительных звуков вполне возможно. Неизбежная разбивка четырехзвучных аккордов может быть исполнена таким образом, что слушателем эта разбивка почти не будет улавливаться. Звуковые затруднения при исполнении трехзвучных аккордов заключаются в следующем обстоятельстве: одновременное проведение смычка по трем струнам требует соответственного усиления нажима вблизи подставки. Но расположение струн становится по мере приближения к подставке более закругленным, тогда как ближе к грифу оно более плоско. Следовательно, место контакта в трехзвучных, не арпеджированных аккордах меняется в продолжение штриха, ввиду того что вначале смычок ведется по более плоскому месту (у грифа), затем, из-за необходимости усилить нажим, смычок ведут ближе к подставке:

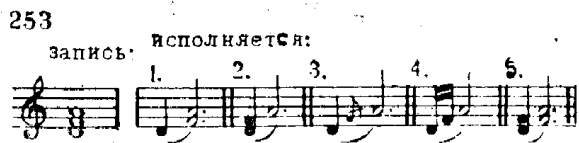


Требование одновременного охвата волосом смычка всех струн трехзвучного аккорда общеизвестно, и тем не менее причина обычного, ничем не оправданного арпеджирования аккордов заключается именно в пренебрежении этим правилом. Необходимо прежде всего убедиться в том, что волос касается всех трех струн одновременно. При различии между закругленным расположением струн и прямой плоскостью волоса этого можно добиться только путем применения «акцента нажима» или «паузы нажима»,

предшествующих атаке звука *. Так как четырехзвучные аккорды должны быть арпеджированы в соотношении 3:2 или 3:1, то они подчиняются, как и трехзвучные аккорды, тому же закону в отношении точки касания смычка к струнам.

Перейдем теперь непосредственно к проблеме расчленения аккордов (die Accordbrechung) **. Уже самое название «аккорд» предполагает одновременное звучание нескольких звуков. В фортепианной игре несоблюдение этого основного требования можно услышать лишь у посредственных пианистов. Однако не только большинство исполнителей, но и слушатели привыкли считать арпеджирование аккордов скрипачами само собою разумеющимся или, по крайней мере, неизбежным злом. В медленном темпе арпеджировка аккордов, конечно, неизбежна, но в относительно быстром движении, при наличии хорошей смычковой техники в расчленении трехзвучных аккордов нет особой необходимости.

Существует пять возможных видов расчленения трехзвучных аккордов:



Пример пятый представляет собой единственно правильный способ арпеджирования, так как здесь аккорд расчленяется на два интервала и поэтому наиболее приближается к трехзвучному аккорду, исполненному одновременно. Исключением могут явиться лишь те случаи, когда мелодическая линия требует выделения или продленного звучания определенных звуков ***.

Расчленение четырехзвучных аккордов возможно выполнить следующими способами:



* См. стр. 104.

** Accordbrechung (нем.) — собственно разбивка, разламывание аккорда. (Прим. ред.).

*** См. стр. 196 и далее.



Разумеется, что из этих десяти видов последний наилучший — 3:2. Исключение допустимо только в связи с известными требованиями голосоведения, а также при игре рiано, когда аккорды должны быть обязательно арпеджированы:

Л. Бетховен. Соната Ля маж., III ч.



Изменение тембра в четырехзвучных аккордах происходит часто по следующим причинам:



Начало этого аккорда берется одновременным проведением смычка по трем струнам. Место контакта должно лежать вблизи грифа, так как лишь здесь возможен одновременный охват всех трех струн волосом смычка (в связи с менее закругленным расположением струн). Но, как только смычок охватит три нижние струны, он будет вынужден их покинуть и перейти на две верхние. Исполняя двухзвучный интервал длинным штрихом, необходимо вести смычок ближе к подставке. Отсюда видно, что и в четырехзвучных медленных аккордах необходимо менять место контакта во время проведения смычка по струнам, так как если мы начнем трехзвучный аккорд около подставки, то

неизбежны царапающие призвуки; если же интервал, образующий вторую часть аккорда, будет исполнен около грифа, то значительно ухудшится тембр.

Недостатки звукоизвлечения

Несовершенства звукоизвлечения проявляются акустически в виде ясно слышимых побочных шумов, призвуков, механические причины которых могут быть следующими:

1. Неправильный выбор точки касания смычка к струнам, как основная причина призвуков различных видов;
2. Слишком сильный нажим смычка на струну (царапание);
3. Слишком слабый нажим смычка (свистящий, смазанный тембр);
4. Внешние материальные факторы;
5. Неточное разграничение части струны, приводимой в колебание, как следствие слишком слабого нажима пальцев левой руки.

Разбор последнего недостатка, который встречается только у начинающих, мы можем оставить в стороне. Значение правильного выбора места контакта смычка и струны было уже достаточно обстоятельно рассмотрено. Теперь нам необходимо тщательно разобраться в вопросах, связанных с правильным применением нажима смычка.

Чрезмерный нажим смычка (царапающий звук). Производимый без содействия исполнителя, тяжестью самого смычка, естественный нажим изменяется во время штриха в зависимости от используемой части смычка. Если мы не будем следить за нажимом в нижней половине смычка, то его собственная тяжесть будет препятствовать свободным колебаниям струны, звук будет «задавлен», тогда как лишенный всяких посторонних воздействий смычок у конца не в состоянии привести струну в колебательное движение. Его собственная тяжесть для этого недостаточна. Следовательно, исполнитель должен ослабить нажим смычка в его нижней половине, а в верхней — усилить дополнительным нажимом. Переход от одного из этих движений к другому производится в середине смычка, в связи с чем опасность чрезмерного нажима в нижней части смычка более возможна, чем в верхней.

Она проявляется особенно резко при сменах штрихов у колодки*. Нажим на трость производится главным образом указательным пальцем (и очень незначительно средним), поддерживание смычка выполняет мизинец (и, в меньшей мере, безымянный палец). Вполне понятно, что слишком сильный нажим, мешающий свободным колебаниям струны, это результат преувеличенного давления указательного пальца и недостаточного участия мизинца. Но главная причина этого недостатка заключается опять же в неверном выборе точки касания, то есть в большой отдаленности места нажима от подставки.

Рекомендуем следующие укрепляющие мизинец упражнения, при исполнении которых необходимо тщательно следить за точкой касания смычка к струнам.

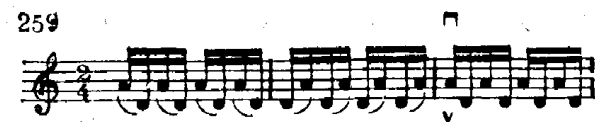
1. Быстрое короткое *détaché* у самой колодки; минимальное расходование смычка, предельная скорость, *pianissimo*:



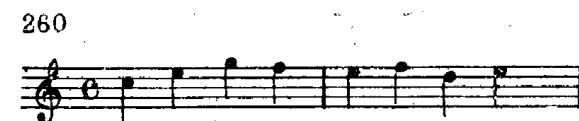
2. Медленное *détaché* нижней половиной смычка, *pianissimo*:



3. Быстрое чередование смежных струн у колодки:



4. *Détaché* всем смычком *pianissimo*:



* См. стр. 74.

Недостаточный нажим смычка (проскальзывание штриха, поверхностный, свистящий звук). Этот недостаток образуется вследствие недооценки значения указательного пальца, задачей которого является осуществление нажима смычка на струну так, чтобы струна была приведена в равномерное колебательное движение. В связи с тем, что вес самого смычка в его нижней части не только достаточен, но и должен быть даже уменьшен противодействием мизинца, содействие указательного пальца необходимо главным образом только в верхней половине смычка. Указательный палец должен «привыкнуть» к своему звукообразующему назначению. Для этой цели может быть рекомендован ряд упражнений:

1. Беззвучные упражнения для нажима смычка: положив конец смычка на струну, прижимают его с помощью указательного пальца (в зависимости от применяемого способа держания смычка второй или третьей фалангой); после одной секунды следует нажим прекратить. Упражнение повторяют несколько раз подряд.

2. Упражнение на *martelé*, от середины смычка до конца с «паузой нажима»* после каждого звука.

3. Штрих *portato*** . Если первое и второе упражнения имеют значение подготовительных, то штрих *portato* является основным средством выработки того гибкого нажима на струну, которое французская школа обозначает непереводаемым выражением «*l'archet à la corde*»***. Всякое *legato* может быть превращено в упражнение для *portato*, которое должно иметь мягкий, певучий характер, свободный от «пауз нажима». Эластичный нажим производится на самом звуке при непрерывном контроле за точкой касания смычка к струнам:



* См. стр. 85 и далее.

** См. стр. 89.

*** «*L'archet à la corde*», буквально — «смычок на струне» или «хорошо смычок на струне», выражает необходимую степень плотности прилегания смычка к струне. (Прим. ред.).

Звуковые недостатки. Если мы от причины, то есть неудовлетворительной механики, перейдем к следствию — к эстетически неудовлетворительным звуковым результатам, то встретимся чаще всего со следующими дефектами звукоизвлечения:

1. Царапающее *détaché*. Скрипящие призвуки, напоминающие игру «*sul ponticello*».

Причина: точка касания смычка к струнам находится слишком близко к подставке.

Исправление: сдвиг места контакта смычка ближе к грифу.

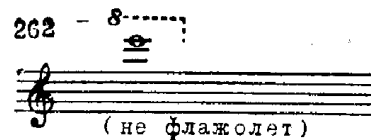
2. Неопределенное «смазанное» *détaché*. Свистящие призвуки, проскальзывание штриха по струне.

Причина: недостаточный нажим смычка.

Исправление: беззвучные упражнения для нажима смычка, усиление нажима указательного пальца при игре *détaché* концом смычка.

3. Ухудшение тембра при игре двойными нотами вблизи грифа. Давление смычка на две струны одновременно требует больших нажимных усилий, которым струна лишь у подставки (вблизи своей конечной точки) может оказать необходимое сопротивление.

4. Изменение тембра на высоких протяжных звуках, взятых недостаточно близко к подставке:



Здесь нота ми⁴ (не флажолет) может звучать чисто лишь в том случае, если волос смычка находится в непосредственной близости от подставки.

5. Извлечение «плоского» звука. Под выражением «плоский» обычно подразумевают такое качество звука, которое хотя и не имеет значительного изменения тембра, все же своей неопределенностью производит весьма неприятное впечатление. Техническая причина этого весьма распространенного недостатка состоит в том, что точка касания смычка к струнам лежит слишком близко к грифу,

в связи с чем струна не обладает достаточно сильным сопротивлением, чтобы противостоять нажиму смычка. Этот недостаток может быть в короткий срок совершенно устранен путем применения ежедневных упражнений на выдержанные протяжные звуки (преимущественно в высоких позициях), а также специальных упражнений на legato, исполняемых pianissimo возможно ближе к подставке.

6. Изменение тембра вследствие соскальзывания конца смычка на гриф при неослабляющем нажиме. Если же нажим в конце смычка будет ослаблен, то неизбежно появятся необоснованные *diminuendo*. Соскальзывание смычка на гриф допустимо только при художественно оправданном уменьшении силы звучания. Непреднамеренное соскальзывание (легко становящееся дурной привычкой) является следствием следующих технических недостатков:

а) Ведение смычка назад вместо прямого (перпендикулярного к струне) направления (так называемый «рундштрих»).

Исправление: упражнения в штрихе *détaché* — от середины смычка до конца, в противоположном от корпуса игрового направлении.

б) Слишком низкое держание скрипки.

Исправление: временное преувеличенно высокое держание скрипки.

Одной из причин различных звуковых недостатков является склонность скрипачей относить все дефекты тембра за счет «случайных» неудач или не зависящих от себя «объективных» обстоятельств. Доказательством того, что наш слух, очень чутко реагирующий на количество колебаний, может быть невосприимчивым по отношению к чистоте тембра, может служить то, что многие скрипачи, добившиеся совершенной точности интонирования, нетребовательно относятся к производимым смычком механическим призвукам, не делая никаких попыток к их устранению. Следовательно, для того чтобы улучшить звукоизвлечение, необходимо развить свой слух и в этом отношении настолько, чтобы он мог действовать с точностью чуткого измерительного прибора. Достигается это лучше всего тем, что ученик с самого начала должен приучаться

исправлять не только фальшивую интонацию, но и все тоны, заполненные побочными призвуками. Стараясь зрением определить верную точку касания и руководствуясь предыдущими разъяснениями, скрипач должен постоянно искать соответствующее каждому звуку (зависящее от его силы, продолжительности и высоты) наилучшее место контакта смычка и струны⁸².

В начале книги мы уже упоминали о призвуках, являющихся следствием внешних, материальных факторов*. Мы имели в виду прежде всего кишечные струны — весьма чувствительные к изменениям влажности воздуха или сильного потовыделения левой руки. В таких случаях советуем применять следующие, весьма эффективные меры: а) акцентировать начало каждого штриха усилением нажима смычка при одновременном сокращении его поступательного движения; б) избегать всех легких и прыгающих штрихов, и в особенности не играть поверхностно (слабым, требующим большой протяженности смычка звуком); в) прыгающие штрихи следует заменять мелким *détaché*. Последний — совершенно измененный способ игры — является, в сущности, только подмёной большего зла меньшим. Впрочем теперь, когда надежные кишечные струны заменены более надежными металлическими, вопрос этот в значительной степени потерял свою прежнюю остроту.

При слишком сухом воздухе (что бывает часто в период сильного похолодания), так же как и при влажной погоде, струны трудно привести в колебание без сопутствующих свистящих призвуков. Иногда при сильном холоде струна Соль** начинает звучать хрипло и глухо. Происходит это потому, что металлическая обмотка вследствие сжатия кишечной основы становится неравномерной. Насколько нам известно, бороться с этим явлением, к сожалению, почти невозможно.

При слишком низкой подставке или чрезмерно высоком поло-

* См. также т. II, «Помехи, связанные с внешней средой».

** Исключение составляют струны, имеющие под металлической обмоткой еще шелковую.

жении грифа струны, особенно в энергичных штрихах, задевают гриф, отчего образуются дребезжащие призвуки, с которыми исполнитель так легко свыкается. Наиболее часто дребезжит струна Соль. При правильно поставленной шейке, достаточно высокой подставке и равномерно закругленном грифе можно легко этого избежать (разумеется, если исполнитель не будет стараться «выжать» из скрипки больше того, что она в состоянии дать). Не многим, вероятно, известно, что колебания струны Соль увеличиваются по мере приближения смычка к С-образному вырезу скрипичного корпуса. Чем сильнее колебания, тем вероятнее опасность прикосновения колеблющихся струн к грифу. Поэтому возможность дребезжания особенно велика на струне Соль. Выходом из положения может служить лишь приближение плоскости штриха к струне Ре.

Неряшливое звучание получается также при произвольном задевании смычком смежных струн. Причина этого кроется большей частью в подставке, которая должна иметь определенное закругление для того, чтобы исполнитель, несмотря на сильный нажим на средние струны, не задевал бы соседних. Степень закругленности подставки обусловлена индивидуальной силой и упругостью нажима смычка играющего, а этот нажим у скрипачей бывает различным. На наш взгляд, французский, более закругленный, изгиб подставки является наилучшим, так как он допускает известный нажим на струну даже вблизи грифа, тогда как при плоской подставке сыграть отдельные звуки на средних струнах в нюансе *forte* почти невозможно. (Однако скрипач Уле Буль применял почти плоскую подставку, чтобы иметь возможность исполнить одновременно все звуки четырехголосного аккорда.)

Причиной неудовлетворительных звуковых результатов может явиться и смычок. Как важнейший фактор звукоизвлечения, он должен удовлетворять следующим требованиям: целесообразный и равномерно распределенный вес, устойчивость в середине, достаточная гибкость, правильный изгиб трости (с безупречно прямой ее линией от колод-

ки до конца), неизношенный волос, равномерно и в меру покрытый канифолью.

Если смычок слишком легок, то для игры в верхней его части потребуются слишком много силы, в то время как управление тяжелым смычком у колодки весьма затруднительно. Излишние колебания трости в ее середине являются одной из причин «дрожащего» звука. Слишком мягкая трость неблагоприятно отражается на прыгающих и бросковых штрихах, тогда как от твердой, неэластичной трости страдает мягкость всего звучания. Сильно изношенный волос не удерживает канифоли, и поэтому в *forte* струна отказывается звучать. Излишек канифоли приводит к «царапанью»; недостаток канифоли — к тому, что зацепляющие чешуйки волоса скользят по струне без достаточного сопротивления, звук «свистит».

Если трость ведется наклонно к грифу или волос на левой стороне смычка стерся, то избежать касания трости к струне почти невозможно. В условиях «высокого» положения трости этот недостаток не будет нас беспокоить, так как она лежит над волосом и не может поэтому касаться струны. При наклонном же держании смычка причину соприкосновения трости со струной следует искать или в слишком слабом натяжении волоса, или в излишне наклонном нажиме. Первый недостаток легко устраняется более сильным натяжением волоса. Во втором случае все внимание учащегося должно быть обращено на устранение побочных призвуков, так как в большинстве случаев их причиной является просто отсутствие необходимого самоконтроля. Если уже дошло до крайних мер, то следует изменить хватку смычка (держать трость не столь наклонно) или уменьшить нажим. Способ держания смычка играет в этом случае настолько значительную роль, что установить общие правила невозможно. Во всяком случае необходимо избегать прикосновения трости к струне.

Постоянное, произвольное дрожание правой руки и смычка — явление, которое издавна беспокоит очень многих скрипачей. Недостаточную устойчивость трости (как

следствие неправильного распределения ее веса), выражающуюся в самопроизвольных колебаниях центра смычка, воспрепятствовать которым исполнитель почти не может, мы здесь рассматривать не будем. При действительно хорошем смычке, не слишком тяжелом у колодки и не слишком легком у конца, самопроизвольные колебания центра трости почти незаметны. В данном случае нас интересуют только те непроизвольные, нарушающие ровность звучания движения правой руки, которые обычно принято называть «дрожанием». Если скрипач страдает этим недостатком, необходимо прежде всего определить, каковы его причины — механические или психологические? Другими словами, чем они вызваны — двигательными недостатками или неумением сосредоточиться? Для этого надо тщательно проверить (с помощью наших «основных упражнений») * основные движения правой руки и в случае замеченных механических затруднений постараться их устранить соответствующими упражнениями. Следует обратить особое внимание на движения кисти и пальцевой штрих, а также установить, не держится ли смычок чрезмерно напряженными пальцами (одно это уже может вызвать нежелательное дрожание смычка). Усиление поворота предплечья внутрь является верным средством для устранения этого дефекта, так как в данном случае все силовые источники кисти и пальцев перемещаются в плечо и предплечье. Некоторые скрипачи, чтобы освободиться от дрожаний смычка, применяют волнообразные движения руки (в вертикальном или горизонтальном направлении). В нормальных условиях следовало бы избегать таких движений, так как они являются лишней тратой энергии. (На наш взгляд, допустимо лишь вертикальное волнообразное движение, способствующее исполнению очень длинных выдержанных штрихов.) Но если это поможет искоренению дрожаний смычка, то отказываться от применения подобного средства, на наш взгляд, не следует. Самопроизвольные колебания трости особенно часто возникают при высоком ее положении и значи-

тельно реже при наклонном, в связи с чем сам собой возникает вопрос о возможности путем наклонного положения смычка устранить упомянутый недостаток. Безусловно, что в таком случае волос придется натянуть значительно сильнее и, может быть, вообще отказаться от «русского» способа держания смычка, что явилось бы, на наш взгляд, весьма крупной жертвой.

Но если по мере устранения всех механических недостатков заметных улучшений не наступает, то все внимание педагога должно быть переключено в область психических факторов учащегося. Подобно тому как возбудители болезни поражают прежде всего места наименьшего сопротивления, так «эстрадное волнение», охватившее исполнителя при публичном выступлении, особенно сильно отражается на наиболее уязвимых сторонах его техники. Волнение может выразиться в том, что скрипач будет играть нечисто (как следствие неточности его слуха и неуверенности в смене позиций) или пассажи будут сыграны им неясно (как следствие недостаточной силы пальцев). Иногда, обладая вообще вялым темпераментом, ученик от волнения утрачивает полностью способность выразительной игры, или же, наоборот, не умея сдерживаться, он теряет самообладание, что идет во вред технической ровности и музыкальному стилю исполнения. Следовательно, если страх перед публичным выступлением, несмотря на устранение недостатков штриховой техники, все же выражается в дрожании смычка, то трудно будет определить, что ведение смычка и звукоизвлечение в общем пока не достаточно развиты, и придется еще раз попытаться соответствующими упражнениями поднять их на более высокую ступень.

Здесь возможны следующие практические мероприятия:

а) устранение самопроизвольных колебаний трости путем изменения способа держания смычка. Применить наклонное положение трости вместо прямого (высокого);

б) иногда слишком быстрое и беспрерывное *vibrato* левой руки в качестве нервного импульса может автоматически передаваться правой руке. В таких случаях нужно

* См. стр. 226, 232 и далее.

играть упражнения, в которых *vibrato* временно совершенно исключено;

в) во избежание образования у ученика навязчивой идеи о неизбежности дрожания смычка, следует в качестве временной меры рекомендовать ему чаще менять штрихи и избегать длинных выдержанных звуков.

Иначе обстоит дело, если страх перед неизбежным дрожанием смычка уже перерос в навязчивую идею. Здесь следует прежде всего позаботиться об общем улучшении самочувствия ученика; его следует всячески ободрять, укрепляя чувство уверенности в своих силах. Но, главное, учитель не должен упрекать ученика за этот недостаток, стараясь не придавать ему большого значения, указывая на то, что со временем этот недостаток исчезнет сам собою.

Представление о неизбежности дрожания смычка — этот тяжелый недуг скрипачей — основан главным образом на пристальном самовнушающем фиксировании того места струны, где происходит дрожание. Зрение выполняет при этом роль нежелательного посредника между мозгом и рукой, оно до некоторой степени внушает последней те движения, которых исполнитель боится. Если же заставить свой взгляд изменить объект наблюдения, то мысли примут иное направление. Когда нам удастся зрительно сосредоточиться на левой руке, на ее пальцах и в особенности на *vibrato*, то деятельность правой руки, естественно, отойдет на задний план; мозговая работа, направленная односторонне, будет переключена на решение иной задачи, дрожание прекратится, так как исполнитель о нем просто забудет. Это переключение внимания со смычка на пальцы левой руки является, по нашему мнению, единственно верным средством против дрожания смычка, тем более что оно может быть применено при публичных выступлениях, существенно не отражаясь на исполнении в целом.

Динамика звукоизвлечения

Здесь вопросы динамики рассматриваются лишь в связи с проблемой звукоизвлечения. Учению о динамике как об одном из средств художествен-

ного выражения будет посвящена специальная глава во втором томе*.

Различие в степени силы звука, динамика в соединении с звуковой окраской (тембром) — вот что создает те неограниченные возможности, благодаря которым скрипка стала солирующим инструментом, одним из выдающихся представителей одноголосия.

Мы различаем пять узловых точек в бесконечной цепи динамических возможностей: 1. Сильный звук (*forte*). 2. Слабый (*piano*). 3. Постепенно усиливающийся звук (*crescendo*). 4. Постепенно ослабевающий (*decrescendo*, *diminuendo*) и, наконец, 5. Акцентированный звук (*sforzando*).

1. Сильный звук (*forte*). Для определения качества звукоизвлечения скрипачи пользуются почти исключительно прилагательными «большой» или «красивый тон», а также их антонимами, то есть словами, имеющими противоположное значение. В акустическом отношении мы подразумеваем под «красивым звуком» свободное от призвуков колебание струны с возможно большим и правильно соразмеренным количеством обертонов. Но выражение «большой» звук требует уточнения. Недостаточно, если звук будет сильным вблизи, — он должен прежде всего быть четким и ясно воспринимаемым на известном расстоянии, то есть — обладать способностью резонировать. Мы различаем действие звука на близком и далеком расстоянии. Хорошие итальянские инструменты звучат в комнате большей частью слабо, в концертном зале сильно. Кроме того, индивидуальные способы звукоизвлечения могут иногда в небольшом помещении оказаться «звучными», а в большом — «беззвучными». Следовательно, пробным камнем для звука является отнюдь не его громкость в небольшом помещении, а его способность к резонированию в большом концертном зале.

Но одинаковую силу звука можно, по-видимому, получить двумя различными способами:

а) большим расходом штриха, со слабым нажимом, удаленным от подставки;

* См. т. II, глава «Динамика».

б) меньшим расхождением штриха, с сильным нажимом вблизи подставки.

Какой из этих способов в действительности обеспечивает лучшее звучание, то есть более способствует резонированию инструмента на расстоянии? Исследуя амплитуду колебаний струны, мы заметим, что при большей длине штриха она колеблется почти вдвое шире, чем при меньшей длине его. Это наблюдение вполне подтверждается звуковыми результатами⁸³. Учение о широком штрихе является самой сущностью новейшей («франко-бельгийской» и «русской») скрипичной школы и, без сомнения, достойно всеобщего признания как основной принцип звукоизвлечения. И это положение не может быть опровергнуто тем обстоятельством, что некоторые яркие, самобытные скрипачи (например, Ф. Крейслер) интуитивно применяют противоположные способы*. Подобные индивидуальные приемы так тесно связаны с субъективными особенностями личности артиста, своеобразность выразительных средств которых является следствием их индивидуального эмоционального склада, что простое подражание их технической манере игры, не оправданное в достаточной мере внутренними побуждениями, всегда будет производить впечатление неестественности — художественной подделки. Поэтому усиленный нажим смычка в forte за счет уменьшенной подачи штриха следует в основе отвергнуть. Этот прием допустим лишь при обстоятельствах, вынуждающих пользоваться

* «В этом случае играет решающую роль индивидуальность скрипача. Сарасате предпочитал точку касания избирать ближе к грифу. Он играл широким штрихом и со слабым нажимом, тогда как Крейслер предпочитает близость к подставке с более сильным нажимом и менее значительным расходом смычка. Если бы его заставил играть в манере Сарасате, то это привело бы к ослаблению выразительности звучания. Как индивидуальность исполнителя является решающим фактором в характере самого исполнения, так и выбор места касания смычка определяется характером темперамента. Интенсивность выразительности всегда ищет близости к подставке, изящество исполнения требует приближения к грифу. Если скрипач привык передавать интенсивность звучания прежде всего более усиленным нажимом смычка, а не приближением его к подставке, то простого желания недостаточно, чтобы изменить эту привычку» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

им как средством преодоления недостатков инструмента, волоса и струны, как было указано выше, при наличии внутренней потребности к такой манере звукоизвлечения.

Эти примеры следует исполнять предельно широким штрихом:

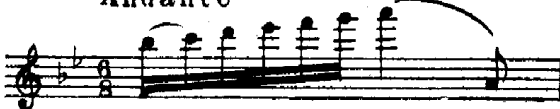
Л. Бетховен. Романс Фа маж
263 всем смычком



М. Брух. Концерт соль мин., I ч.
264 всем смычком



Э. Лало. Концерт фа мин., II ч.
265 всем смычком
Andante



В. Моцарт. Концерт ля маж., I ч.
266 всем смычком



Г. Эрвет. Концерт фа-# мин.
267 всем смычком



Важнейший вопрос, который теперь предстоит разрешить, заключается в следующем: определяется ли место контакта смычка со струной степенью нажима смычка или, наоборот, место контакта вызывает необходимость определенного нажима⁸⁴. Несомненно здесь происходит взаимодействие, поскольку высокий звук, длинная нота и forte, взятые вместе, требуют приближения смычка к подставке.

Итак: близость к подставке требует нажима смычка, который, однако, при данных условиях возможен лишь в непосредственной близости к подставке. Этот вопрос в действительности является сутью всей проблемы. Так, например, если скрипач на длинной ноте применяет чрезмерный нажим на струну, то она не выдерживает и получается форсированное звучание. Обычным замечанием при этом является: «Не нажимайте так сильно». Это выражение ошибочно и подменяет собой действительность. Следовало бы сказать: «Нажимайте на правильном месте». Струна в данном случае не давала чистого звука, потому что нажим производился на таком месте, на котором она не могла ему противостоять; на месте, которое слишком отдалено от подставки, то есть от конечной точки струны.

Противоположный пример представляет собой так называемое «скрипучее деташе», при котором механический источник недостатка звучания заключается в слишком большой близости смычка к подставке.

Преобладающее значение точки касания для извлечения звука и нажим смычка как следствие этой точки касания, а не как первичное явление — оба эти обстоятельства принадлежат к важнейшим установкам современной методики. Между прочим, значение нажима смычка для силы звука сильно преувеличено. (Тренделенбургу первому принадлежит заслуга выяснения и формулировки этого момента.) Сильный звук при длинных штрихах происходит прежде всего от приближения к подставке. Принципиально смычок должен нажиматься только так сильно, насколько это требуется точкой касания в связи с указанным нюансом, но никоим образом не больше.

Сильный звук (*forte*) целесообразнее начинать штрихом вниз, так как необходимый для этого нажим получается автоматически — тяжестью самого смычка, и он не требует увеличенного расходования силы, как это имеет место при штрихе вверх.

Переходим к наиболее существенным отдельным случаям.

Одно из преимуществ хорошей смычковой техники состоит именно в том, что

имеется возможность исполнять медленные, певучие построения долго выдерживаемым смычком, не прибегая к частой его смене:



Насколько величественнее и благороднее звучит здесь эта выразительная кантилена, исполненная одним штрихом, чем при отделении второй четверти от третьей!



Но в данном случае следует одобрить смену штриха во втором такте, так как при требуемом здесь крайне медленном движении ($\text{♩} = \text{приблизительно } 48$) сильно пострадала бы красота звука. Скрипачи, все стремление которых направлено на то, чтобы по возможности удлинить каждый штрих, не считаясь с звуковыми результатами, по нашему мнению, ставят спортивные интересы выше художественных. С другой стороны, имеются и такие скрипачи, «большой звук» которых проявляется только при очень частой смене направления штриха. Впрочем, при спокойном ведении смычка искусством свободного исполнения протяжных звуков в *forte* можно овладеть без особого труда, если некоторое время поупражняться на протяжных звуках, стараясь каждый раз немного удлинять их, пока не будет достигнут крайний предел. Чем дольше штрих, тем ближе к подставке должна находиться точка касания смычка и струны.

Можно еще привести пример искусственного усиления звука путем «многого» исполнения резонирующего октавного созвучия:



Здесь следует также остановиться на весьма распространенной привычке: «прехвате штриха» («гергрендге l'archet»), — заключающейся в том, что исполнитель, чувствуя, что у него не хватает смычка, отводит его, по возможности более незаметным для слуха образом, немного назад. Если образовавшаяся вследствие этого пауза музыкально оправдана и не заполнена посторонними звуками, то возражать против этого не приходится. Но вместо требуемого:

И. С. Бах. Соната соль мин. Сицилиана, 271



нам часто приходится слышать:

272



в связи с чем не только вводятся лишние звуки, но, кроме того, совершенно искажается ритмическая структура, характерная для сицилианы. Этот прием искусственного удлинения штриха может быть оправдан только в том случае, если присущий ему характер беспокойно-прерывистого дыхания соответствует духу исполняемого музыкального произведения, например:

А. Дворжак. Трио фа мин., II ч. Adagio 273



вернуть смычок в исходное положение!

В быстром и громком legato место контакта смычка постоянно меняется, что зависит главным образом от длины штриха и высоты позиции. Заметьте всего эта смена игровой точки в тех случаях, когда большое расстояние между позициями требует трудно достижимого выравнивания обеих точек касания смычка:

6 К. Флеш

Н. Паганини Каприче № 12.

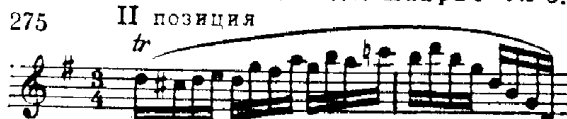
274



тогда как при равномерных последованиях звуков на длинном штрихе и сохранении той же позиции место контакта подвергается весьма незначительным изменениям:

П. Роде. Каприче № 3.

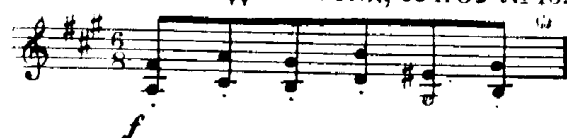
275



Двойные ноты уже сами по себе требуют сравнительно большего нажима, который при forte должен быть еще значительно увеличен. Известный этюд Донта должен быть при всех обстоятельствах исполнен у колодки, так как игра двойными нотами, концом смычка, forte, в связи с усиленным нажимом, потребует примерно втрое большей затраты энергии, чем при игре у колодки, где значительная часть нажима выполняется за счет большей тяжести самого смычка:

276

Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 16.



В legato, по сравнению с отдельными звуками, требуется увеличение нажимных усилий, пропорциональное количеству нот, исполняемых на один штрих, причем все остальные условия в отношении длины штриха, высоты позиции и смены смежных струн остаются неизменными.

Требуемый при forte в трех- и четырехзвучных аккордах нажим увеличился бы в прямом соотношении к количеству струн только в том случае, если бы имелась возможность заставить продолжительно звучать одновременно более чем две струны. Но так как на трех струнах это возможно только на короткий промежуток времени (а на четырех струнах вообще неисполнимо), то утроенный нажим смычка необходим

113

лишь при быстрых штрихах, при медленных же — только в момент одновременной атаки всех трех струн.

В общем при извлечении «большого звука» все сводится к тому, чтобы с помощью выработанной механики ведения смычка, считаясь с зависимостью места контакта от длины штриха и высоты позиции, рассчитать нажим и расход движения смычка таким образом, чтобы было достигнуто максимально чистое звучание, свободное от побочных примесей.

2. Слабый звук (piano). Незначительная амплитуда колебаний струны создаст впечатление более слабого звука. Достигается это уменьшением расхода смычка, ослаблением нажима и большей близостью штриха к грифу (всеми этими условиями совместно или отдельно).

Уменьшение расхода смычка является хотя и удобным, но в общем недостаточным средством для достижения ослабления звучности, так как оно значительно уменьшает способность звука к резонированию. Этот прием следует использовать только в исключительных случаях. Приведем несколько примеров:

277 **Ф. Шуберт. Блестящее рондо.**

 в самом конце смычка

Исполнение этого ритмического рисунка всей верхней половиной смычка создало бы музыкально неоправданный акцент на восьмой:

278 **Л. Бетховен. Квартет, соч. 95, III ч.**
 верхней половиной 

Здесь применение всего смычка затруднило бы смену смежных струн, в особенности у колодки, и могло бы увеличить опасность звукового отказа струны.

В камерной музыке (как и в оркестровой игре) при исполнении второстепенных фигур сопровождения, где задача состоит в том, чтобы не отвлекать внимание слушателя от ведущего голоса, уменьшенное расходование смычка для

извлечения piano будет весьма целесообразным.

Слабый звук извлекается естественнее всего ослабленным нажимом. Если необходимо использовать какую-нибудь одну часть смычка, то отдают предпочтение верхней его половине, собственный вес которой меньше веса нижней. Отдельные слабые звуки или начало целого ряда их целесообразнее всего начинать концом смычка (из-за более легкого веса его) с направлением штриха вверх. Piano, воспроизводимое ослабленным давлением нижней половины смычка, является труднейшей задачей штриховой техники, и его применение, по возможности, избегается на практике. Но в учебных целях такой способ исполнения piano служит полезнейшим упражнением для ведения смычка и развития звука, способствует выравниванию звучания в верхней и нижней половинах смычка, особенно трудно выполнимом при слабом звуке.

Piano у грифа требует относительно большего расходования смычка:

279 **Всем смычком у грифа**


Но то же упражнение, исполненное со скоростью $\text{♩} = 30$ всем смычком и на грифе, звучало бы очень слабо. В этом темпе, при почти полном отсутствии нажима, место контакта должно находиться в середине используемой для игры смычком поверхности струны.

Следует еще упомянуть об автоматическом уменьшении нажима смычка, получаемом не поддержанием его веса, а наклоном корпуса играющего (а следовательно, и скрипки) немного вправо, в связи с чем уменьшается сила звучания. Хотя такое изменение положения корпуса применяется почти бессознательно, тем не менее иногда вполне уместно указать ученику на те возможности, которые оно даст, например, при исполнении нижеследующих отрывков:

280 **В. Моцарт. Концерт Ре маж., III ч.**


П. Нардини. Концерт ми мин.

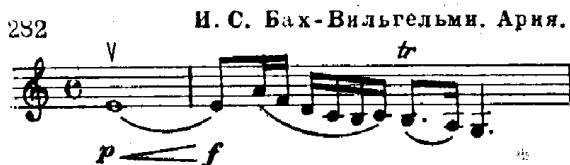


Этому приему родствен другой, который назовем «плечевой педалью» (нем. *das Schulterpedal*)*.

Если во время игры мы искусственно высоко поднимем правое плечо (плечевой пояс), то получим несколько приглушенную звучность, сходную с той, которая образуется в результате нажима левой фортепианной педали. Такое поднятие плеча, применяемое иногда, например, для создания эффекта эхо, представляет собой чрезвычайно легко достижимый способ исполнения *riano*. Ограничиваясь указанием на самый факт (который нетрудно проверить на практике), предоставим анатомам и физиологам выявить его причины. Вместе с тем, указывая на такую возможность искусственного заглушения звучности, мы должны предостеречь скрипачей от постоянного применения этого средства, в особенности в педагогической практике. Недостатки подобного «облегченного» способа исполнения мягкого звука те же, что и при постоянном применении левой педали у пианистов — вначале приятное ощущение, затем постепенное притупление способности восприятия сочного, здорового тембра. К этому присоединяется еще быстрое и сильное утомление от неестественного поднятия плеча, которое может привести к профессиональному заболеванию.

3. Усиление и ослабление звука.

Усиление звука (*crescendo*) возможно получить двумя способами: постепенным увеличением расходавания смычка или постепенным усилением его нажима.



В данном случае в связи с замедленным движением смычка *crescendo* вос-

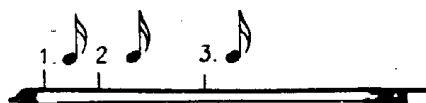
* См. фото 40.

производится главным образом усилением нажима, для обеспечения которого вполне достаточно веса нижней половины смычка при движении штриха вверх.

А. Вьета. Концерт ля мин.



В этом примере *crescendo* достигается неравномерным распределением смычка:



Следовательно, при исполнении *crescendo* самым существенным является прежде всего длина штриха, а также выбор его направления — вниз или вверх. При штрихе вверх — ускорение поступательного движения смычка, при штрихе вниз — увеличение нажима.

Выбор направления штриха (вверх или вниз) имеет здесь громадное значение, так как штрих вверх всегда означает естественное *crescendo*, а штрих вниз — естественное *diminuendo*. В исполнительской практике с этим положением следует считаться, тогда как в процессе обучения мы должны уделять больше внимания трудностям исполнения штриха вниз, соединенного с *crescendo*, и штриха вверх, соединенного с *diminuendo*.

Постепенному усилению звука отчасти способствует подъем инструмента. В отдельных случаях это тем более допустимо, что поднятие скрипки одновременно с усилением звучания представляет собою логичное, целеустремленное и внешне оправданное движение — так оказать «видимое *crescendo*». Но применять его как правило — нежелательно, так как в этом случае смычок будет играть пассивную роль.

Ослабление звука (*diminuendo*), наоборот, производится или уменьшением нажима смычка или постепенно сокращаемым расходом нажимом штриха, что определяется, как и в

crescendo, продолжительность штриха, а также направлением его движения: вниз (▽) или вверх (▽).

Опускание скрипки, в целях постепенного ослабления звучания, вредит звукоизвлечению (главным образом тембру), а также производит внешне некрасивое впечатление и поэтому должно быть безусловно отвергнуто.

Нельзя не упомянуть о связанном с недостаточной ясной оценкой изображения нотного текста неправильном исполнении crescendo и diminuendo. (В равной степени это относится и к исполнению accelerando и ritardando.) Усилить звук можно лишь тогда, если начать его тихо; ослабить только тогда, когда начинаешь сильно. (Чтобы иметь возможность постепенно замедлить, мы должны начать сравнительно скоро; чтобы ускорить, следует начать сравнительно медленно). Знак \ll указывает на piano, затем crescendo; тогда как \gg означает вначале forte, затем diminuendo. (В агогике: ritardando указывает на относительно быстрое начало и последующее постепенное замедление, accelerando — наоборот). Большинство же исполнителей при виде знака \ll думают главным образом о forte, при виде \gg — прежде всего о piano; еще до вступления ritardando начинают замедлять и бурно устремляются вперед, как только завидят знак accelerando.

4. Акценты. Под акцентом мы подразумеваем выделение или усиление отдельных тонов в начале их звукообразования, после чего это подчеркивание звука сейчас же сменяется основной степенью его громкости. В чисто скрипичном смысле*, имея в виду звуковые результаты и способы их воспроизведения, мы различаем три вида акцентов:

а) акцент после смены смычка, но без предшествующей паузы:

284 Л. Бетховен. Квартет, соч. 18 № 4, I ч.



* Об акцентуации как средстве музыкальной выразительности см. том II, глава «Динамика».

б) акцент после смены смычка с предшествующей паузой («акцент начала»):

285



в) акцент в середине штриха legato:

Л. Бетховен. Квартет, соч. 59 № 1, I ч.

286



Подчеркивание производится усиленным нажимом и увеличением расходования штриха (то есть его ускорением); в последнем случае акцент приобретает более «порывистый» характер.

В примере 284 акцент исполняется только ускорением штриха, так как иначе, при усиленном нажиме у коллодки, звук стал бы очень резким. В примере 285 подчеркивание должно быть выполнено соединением беззвучного «акцента нажима» с ускорением штриха. В примере 286 необходимо правильно объединить в одном движении ускорение штриха и усиление нажима; их соотношение будет находиться в зависимости от общей силы звучности (поскольку акцент в piano в аналогичных случаях воспроизводится лишь ускорением; а в forte как ускорением, так и дополнительным нажимом). Однако если потребуется очень сильный акцент (например, когда есть опасения, что солист может быть заглушен сопровождающим оркестром), то выгоднее разделить штрих так, как здесь указано:

287

К. Ся-Санс. Концерт си мин., I ч.





Выбор способа исполнения акцента основывается прежде всего на получаемом звуковом результате. Несмотря на резкое движение, применяемое при исполнении акцента, мы должны стремиться получить чистые, свободные колебания струн, а не звук, заполненный призвуками. При акценте, непосредственно следующем за «паузой нажима», такой очень непродолжительный, характерный побочный призвук не только допустим, но даже необходим (то же относится и к штриху *martelé*, с изучением которого мы подходим к овладению «начального акцента»).

Этот вид акцента мы называем также атакой. Применение атаки после предшествовавшей «паузы нажима» является характерной особенностью «франко-бельгийской» школы. Безупречное в звуковом отношении исполнение атаки может служить несомненным мерилем совершенного овладения смычковой техникой. Применение атаки ярче всего сказывается в следующем примере:



В данном случае атаку, после предшествующей, хотя и очень короткой, «паузы нажима» применяют лишь к аккордам, имеющим обозначение акцента.

Исполнение акцентов штрихом вверх на практике следует по возможности избегать, как бесполезную трату энергии, но в качестве учебного материала это может принести большую пользу.

Исключением служат такие подчеркивания в некоторых связанных со сменой струн видах штрихов, в которых акцент смычком вверх наиболее уместен:



В обоих этих примерах акцент только тогда будет взят с должной остротой и энергией, когда его предварительно изучат в медленном темпе, используя самый конец смычка. Левая рука также может содействовать усилению акцента путем резкой смены позиций и сильным ударом соответствующего пальца:



Исполнение акцента в *piano* требует соответствующего уменьшения нажима или сокращения протяженности штриха, причем лучше вести смычок ближе к грифу и совершенно исключить акцентированную атаку. Наибольшая опасность возникновения различных призвуков существует главным образом в начале штриха, что и заставляет нас рассмотреть приемы безакцентного начала звука, то есть разобрать вопрос о том, как избежать нежелательных акцентов.

Если наличие весьма незначительного призвука является отличительной особенностью акцентированной атаки, то безакцентное начало штриха долж-

но быть совершенно свободным от всяких звуковых примесей. Вопрос о том, должен ли в начале штриха волос смычка заранее коснуться струн или же, начав свое движение с воздуха, он захватит струну по пути своего следования, имеет длительную историю. В связи с изложенными нами взглядами возможно установить следующие руководящие принципы (с помощью которых следует рассматривать все отдельные случаи) наилучшего способа начала штриха:

1. Наилучшим способом начала штриха всегда будет тот, у которого совершенно отсутствуют различные царапающие и другие призвуки.

2. Если музыкальное построение (в том числе и исполняемое рiано) начинается штрихом вверх, то желателен предварительный контакт смычка и струны.

3. В рiано, у колодки, совершенно свободное от призвуков начало штриха легче всего достигается без предварительного контакта. Наиболее целесообразным является в данном случае захват струны после незначительного, беззвучного воздушного штриха.

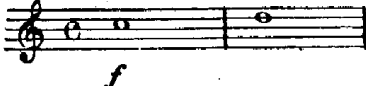
4. Ни в коем случае смычок не должен падать на струну сверху (так называемая «атака оркестровых скрипачей»)*.

Динамические ошибки

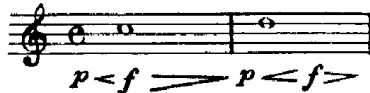
К динамическим ошибкам механического и акустического порядка прежде всего относятся:

1. Музыкально не оправданное привычное усиление или ослабление звука на протяжении одного штриха:

293


Запись: 

294

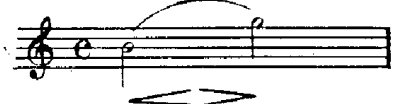
Ошибочное исполнение: 

Эта сильно распространенная манера при продолжительном применении совершенно невыносима для слушателя, она способна убить всякую иную, более тонкую нюансировку. Неприятнее всего она действует в соединении с portamento*.

295

Запись: 

296

Ошибочное исполнение: 

Способы исправления: а) стараться избегать усиления (так называемых «опухолей» на звуке), применяя упражнения с сильно преувеличенными diminuendo:

297




б) и наоборот: избегать неоправданных ослаблений звука, вырабатывая преувеличенно сильные crescendo:

298



в) кроме того, работать над штрихами с резким «акцентом начала» и с преувеличенно быстрой начальной скоростью штриха:

299



2. Привычное, неоправданное portato, появляющееся главным образом при исполнении медленных legato-штрихов.

Насколько этот прием может быть полезным в качестве разумно использо-

* См. стр. 119—120.

* См. стр. 43—44.

ванного учебного материала, настолько он невыносим для слушателя как не к месту примененное средство музыкальной выразительности. Хорошая в других отношениях игра может быть окончательно испорчена этой дурной привычкой:

Л. Бетховен. Концерт, I ч.
300 не верно



Способ исправления: показать причину ошибки путем сопоставления звучания legato и portato-штрихов. Когда ученик хорошо усвоит их различие, следует дать ему несложные упражнения в замедленном движении, вроде:

П. Роде. Каприо № 12.
301



Учащийся должен стремиться (при напряженнейшем слуховом контроле!) к совершенно непрерывному связыванию звуков до тех пор, пока раз навсегда не овладеет безупречным legato.

3. Необоснованный «акцент начала». Звуковые результаты этого дефекта можно наглядно изобразить таким образом:



Постоянно появляющийся после каждой смены штриха музыкально неоправданный акцент, переходящий затем в *diminuendo*. Эта манера хотя и создает впечатление как будто «смелого» штриха, но при продолжительном применении она утомляет слушателя, особенно если исполняемое произведение требует иной, более спокойной, созерцательной передачи.

Причина дефекта: излишняя скорость штриха в начале его движения.

Способ исправления: длинные, протяжные штрихи на три или че-

тыре четверти с соблюдением математически точного распределения смычка на соответствующее число равных долей.

4. Несмелое начало штриха. В противоположность предыдущему — привычка, при которой начинают каждый штрих осторожно и медленно, постепенно доходя до требуемой силы звука. Это лишенный размаха и выразительности штрих:



Способ исправления: штриховые упражнения с преувеличенной скоростью движения смычка в начале каждого звука*.

5. Оркестровая атака**. Очень часто встречающийся недостаток исполнения forte. Вместо того чтобы захватить струну с помощью предшествующего началу звука «акцента нажима», смычок бросают сверху, с известного расстояния на струну, вызывая ложную акцентировку, производящую впечатление грубости, а не энергии. Вероятнее всего, это происходит из-за незнания необходимых для данного случая смычковых приемов и боязни «царапания». Однако образующиеся при этом побочные шумы в результате задевания струны металлическим кольцом колодки, а также из-за препятствующих колебанию струны вертикальных ударов смычка исключают возможность применения этой атаки в сольной игре***. Этот прием является показателем

* В последнее время у некоторых скрипачей молодого поколения появилась не принятая до сих пор манера музыкально неоправданного удлинения последнего звука в штрихе:

Л. Бетховен. Концерт, II ч.
304



Нет необходимости доказывать, что подобный прием является крупнейшим нарушением правил музыкальной декламации.

** См. стр. 118.

*** «Оркестровая атака» встречается главным образом в оркестровой игре, где, применяемая одновременно группой скрипачей, она не так заметна.

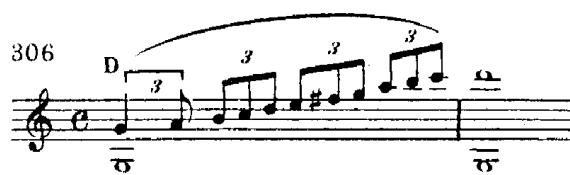
низкой степени смычковой культуры, а наличие его у солиста — крупнейшим недостатком, снижающим его класс*.

Звуковые упражнения (работа над звуком)

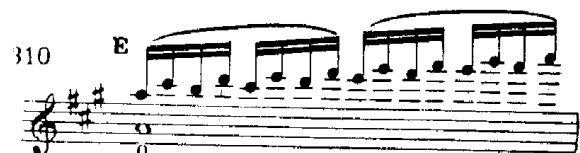
Можно ли развивать и совершенствовать звукоизвлечение как обособленную область скрипичной техники на основе систематических упражнений таким же образом, как это делается, например, при развитии техники левой или правой руки? Ответ на этот вопрос может быть лишь весьма условным. В сущности, всякий извлекаемый нами звук должен обладать свободными от примесей колебаниями и уже сам по себе является, таким образом, звуковой проблемой, требующей разрешения.

Все упражнения для развития техники смычка должны служить одновременно и упражнениями для выработки звука. Вместе с тем все влияющие на звукоизвлечение факторы — продолжительность штриха, сила звука и высота позиции (в их правильном взаимоотношении к месту контакта смычка и струны), взятые в отдельном, изолированном виде, — дают нам материал для работы над звуком. Какие исключительно трудные обстоятельства могут иногда встретиться при звукоизвлечении, видно из приведенных ниже звуковых упражнений на различных позициях**. Чем выше позиция, тем ближе к подставке должна быть точка касания смычка к струне. Но как быть, если приходится сыграть гамму на од-

ной струне и одновременно выдерживать соседнюю открытую струну?



Как было уже ранее доказано*, при одновременном воспроизведении двух отдаленных друг от друга звуков нам предстоит разрешение различных в звуковом отношении задач. Поэтому будет небесполезным, работая над звуком, время от времени прибегать к следующим упражнениям:



* Исключением служат чередующиеся штрихи вниз в быстром темпе, большей частью на струне Соль, когда время для контакта смычка и струны минимально (см. стр. 96):



** См. также пример 250.

Здесь лучше выбирать всегда такую тональность, в состав основного трезвучия которой входит открытая струна, так как иначе резкость созвучия будет слишком неприятной и утомительной для слуха.

Помимо этого, часто упоминавшееся *portato* может быть использовано как

* См. стр. 103.

весьма ценное упражнение при работе над звуком. Как следствие усиленного в данном случае нажима, точка касания смычка к струне будет находиться ближе к подставке, чем к грифу.

Разнообразная акцентуация «протяжных звуков» (*son filé*), используемая в качестве упражнения для выработки динамических оттенков, может также дать превосходные результаты, например:

312



Филированные «протяжные звуки» различных степеней громкости являются давно известным, излюбленным упражнением при работе над звучанием, а также целесообразнейшим средством выработки техники смычка. Они требуют большой устойчивости ведения смычка, равномерности звукоизвлечения и неизменяемости правильно избранной точки касания. В так называемых «беззвучных» протяжных тонах смычок лишь слегка касается струн, не производя никакого давления, звук же должен превратиться в легкое дуновение. Продолжительность такого звука в *forte* от 6 до 24 секунд, в *piano* — от 12 до 60 секунд. Упражнения по возможности не должны продолжаться более 15 минут, так как вообще это один из самых скучных разделов скрипичной техники. Несмотря на большую пользу, приносимую ими в особенности скрипачам, находящимся в периоде совершенствования, эти упражнения ни в коем случае нельзя считать универсальным средством против различных недостатков ведения смычка (как это многими утверждается). Приходилось часто наблюдать, что одностороннее занятие протяжными звуками придает штриху, наряду с большой равномерностью, некоторую вялость. Чтобы избежать этого недостатка, следует упражнения для протяжных звуков соединять с упражнениями в быстрых

акцентированных штрихах всем смычком. Простота и целесообразность занятий протяжными звуками обеспечивает им почетное место среди упражнений для развития смычковой техники, тогда как изучение смелых, мягко акцентированных штрихов всем смычком может оказаться особенно полезным для учащихся с вялым эмоциональным складом. Эти штрихи с преувеличенной начальной скоростью движения (но без усиления нажима) должны исполняться так, чтобы уже на первой восьмой доле каждого звука расход смычка составлял бы три четверти всей длины его:

313



Как упоминалось ранее, овладение этим штрихом может не только создать впечатление кажущегося внутреннего подъема, но, основываясь на своего рода обратном воздействии, оно способно также и фактически его воспроизвести. Однако следует иметь в виду, что постоянное применение этого штриха является просто дурной привычкой. И если Штейнгаузен провозгласил «размах» как высший закон звукоизвлечения, то он, очевидно, не заметил тех многочисленных сторон музыкальных переживаний, которые не имеют ничего общего с этим «размахом».

Звуковые краски (тембры)

Среди других инструментов скрипка особенно выделяется разнообразием своих звуковых красок, способностью подражания различным инструментальным тембрам и вокальным регистрам. В то время как струна Ми обладает и свежей энергией драматического сопрано и изящной легкостью колоратурного, струна Ля приближается по характеру своего тембра скорее к меццо-сопрано, и если струна Ре напоминает густой тембр альты, то струна Соль смело может соревноваться с «победоносным или мечтательным» тенором, не будучи в то же время ограничена в своем диапазоне «верхним до».

В чудесном многоголосии баховских фуг наш инструмент приближается к органу. Но исключительная прелесть его заключается главным образом в возможности придать одному и тому же звуку (без перехода на другие струны) различные окраски, воспроизведение которых может быть достигнуто одним лишь перемещением точки касания смычка со струной. Мы можем придать звуку тембр флейты, если будем вести смычок ближе к грифу. Звук, извлекаемый вплотную у самой подставки, приобретает теплый и острый характер тембра гобоя, в то время как в середине отрезка струны, ограниченного концом грифа и подставкой, извлекается кларнетный тембр.

Л. Бетховен. Трио, соч. 97, III ч.
314
Тембр флейты  *P* всем смычком у грифа

Л. Бетховен. Концерт, II ч.
315
Тембр кларнета  *P* посередине между подставкой и грифом

316
Тембр гобоя  там же *f* около подставки

Защитники теории неизменности точки касания смычка неосновательно отказываются от присущих только скрипке вспомогательных средств оживления звучания и изменения тембра.

Немногие скрипачи обладают искусством использовать разнообразные краски своей палитры таким образом, чтобы не только выявлять характер исполняемой музыкальной фразы, но с помощью соответствующего отбора необходимых тембров достигать более красочного, живого показа ее составных частей, а также избегать (понижающего восприимчивость слушателя) однообразно-серого звучания. Применение различных тембров, должно, конечно, проводиться не произвольно, не ради достижения чисто внешних эффектов — это применение оправдано только в том случае, когда оно ярче освещает творческие замыслы

композитора и помогает довести их до восприятия слушателя. Отбор тембров должен быть всегда только следствием внутренней потребности исполнителя, вызванной музыкальным содержанием исполняемого произведения. Поэтому научиться применению различных тембров, в сущности, нельзя. Но можно часто встретить скрипачей, у которых внутренние побуждения к выразительной игре посредством использования разнообразных тембров не получают воплощения из-за незнания ими соответствующих вспомогательных средств смычковой техники. В таких случаях необходимо применять упражнения (с разнообразными штриховыми комбинациями), правильное использование которых поможет отбору целесообразных исполнительских средств*.

1. Тембр флейты — завуалированный звук. Способ исполнения: у грифа, быстрое *détaché* всем смычком, *pianissimo* в нижних позициях:

317 $\text{♩} = 48$ Р. Крейцер. Этюд № 5.
 *pp* всем смычком у грифа

2. Тембр кларнета — естественный, нормальный звук. Способ исполнения: приблизительно посередине между грифом и подставкой; более протяжные звуки, *mezzo forte*:

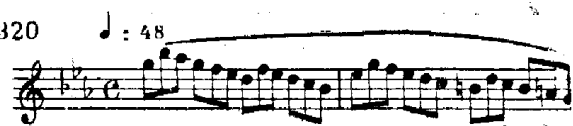
318 $\text{♩} = 48$
 *mf* между грифом и подставкой

3. Тембр гобоя — сдавленный звук. Способ исполнения: вблизи подставки, *forte*, протяжные звуки (*son filé*) или *legato* с возможно большим количеством звуков на один штрих:

319 $\text{♩} = 48$
 *ff* у подставки

* Взаимозависимость аппликатуры и тембра рассмотрена в специальной главе «Аппликатура и тембры» (см. стр. 182).

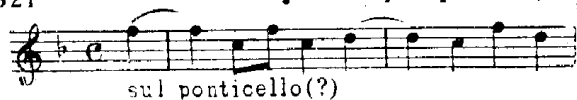
320



Игра *sul ponticello* (у подставки) — особый прием звукоизвлечения, вызывающий «царапающие», с неравномерными обертонами, звучания. Как выразительное средство для передачи таинственных настроений оно акустически нецелесообразно и применяется лишь как особый колористический эффект в литературе виртуозного стиля. Например, в 3-й вариации фантазии «Моисей» Н. Паганини, где на струне Соль в высоких позициях этот прием создает странно-причудливый эффект смещения звука и шума. Но если потребуется таинственная, как бы отдаленная игра звуков, то ее легче достигнуть у грифа (*sulla tastiera*):

321

Р. Шуман. Трио ре мин., I ч



В данном случае избегается неприятная, свойственная штриху, исполняемому у подставки в *piano*, царапающая примесь. Игра у подставки, применяемая в оркестровой практике по указаниям композитора, более приближается к требуемому звучанию, так же как и некоторые другие скрипичные приемы, которые, будучи невыносимыми в сольном исполнении, в коллективной игре превращаются в своеобразное выразительное средство (медленное *vibrato*, «рубленые» акценты и др.).

Очаровательный, но редко применяемый, подражающий отдаленной игре эффект *sul tasto* (над грифом) может быть достигнут совершенным устранением нажима и преувеличенным отклонением к грифу места контакта смычка со струной:

322

И. С. Бах. Чакона



Получаемое таким образом, как бы совершенно лишенное «материальной оболочки», звучание заставляет невольно вспомнить об органном регистре, воспроизводящем такой же эффект отдаленной игры.

Звук как средство выразительности⁸⁵

До сих пор мы ограничивались рассмотрением вопроса о звукоизвлечении как способе получения возможно чистых, иначе говоря — лишенных побочных призвуков, колебаний. Но какое бы значение этот процесс ни имел, он тем не менее является хотя и безусловно необходимой, но все же только предварительной ступенью техники звукоизвлечения. Только на основе полного овладения звукоизвлечением мы приблизимся к конечной цели всякого занятия музыкой — к звукообразованию как средству выразительности.

Каждая ступень тембровой и динамической шкалы имеет свой наилучший способ звукоизвлечения. Но как придать каждому звуку его исполнительскую сущность? На вопрос: можно ли при помощи механических средств игры передать звучанием струны наши настроения, — безусловно следует ответить утвердительно. Но можно ли этому научить? Обладая всеми техническими средствами, скрипач находит и отбирает соответствующие его личным переживаниям движения так же бессознательно, как актер свою мимику и жесты*. Поэтому на второй поставленный нами вопрос: можно ли научить звучанию как средству передачи наших эмоциональных переживаний, — приходится отвечать скорее отрицательно.

Значительно благоприятнее складываются обстоятельства для нас в том случае, когда мы ограничимся исследованием общих свойств наиболее благоприятного для передачи наших настроений качества звука. В данном случае мы имеем возможность установить два ясно различимых ви-

* Если бы дело обстояло иначе, то пришлось бы об этом скорее сожалеть!

да движений, которые нам необходимы для передачи того, что мы хотели бы выразить. Это нажим указательного пальца правой руки и *vibrato* левой.

Нажимающая на трость плоскость указательного пальца передает все те движения, которые производятся остальными частями правой руки. Как было уже сказано выше*, указательный палец, в силу своей роли вожака пальцев и главного посредника между смычком и силовыми частями руки, является тем фактором, который принимает наибольшее участие и в звукообразовании, поскольку последнее выражается в чистоте колебаний и в степени силы звучания.

Но если обязанность правой руки заключается в чистоте и количественной дозировке звука, то *vibrato* определяет звуковое качество как таковое. *Vibrato*, примененное сознательно (а не как следствие дурной привычки) и с полной механической свободой, является исчерпывающим средством выражения наших внутренних переживаний**.

Правая рука выявляет все различия динамики; левая рука передает наши внутренние переживания; соединение обеих рук воспроизводит все оттенки агогики. Основное различие в функциях обеих рук заключается в том, что оттенки динамики и агогики имеют свое начало большей частью в сознательном проявлении нашего эмоционального склада, нашего прирожденного темперамента. Можно потребовать от ученика замены медленного *vibrato* скорым в том случае, если первое является следствием механического недостатка. Но мы никогда не вправе этого требовать, когда медленное *vibrato* является отражением индивидуальных особенностей ученика. Следовательно, с механической точки зрения *vibrato* может быть изменено, но с точки зрения передачи переживаний это изменение допустимо только в том случае, если у исполнителя происходит соответствующее изменение в его внутреннем складе.

* См. стр. 65 и далее.

** См. стр. 45 далее.

Мы подходим теперь к интересному факту. Известно, что с точки зрения звукового выражения существуют различные друг от друга категории скрипачей. У одних красивый звук является неотъемлемой составной частью их технического аппарата. Такие скрипачи владеют звуком всегда — будучи в хорошем или дурном настроении, играя с чувством или без него. Этот звук находится всегда в их распоряжении. Мы назовем его «прирожденным красивым тоном».

Положение скрипачей второй категории менее благоприятно. Присущие их индивидуальности звуковые качества они проявляют только в том случае, если придают своим чувством жизнь каждому звуку. При отсутствии личного переживания или при плохом настроении они способны извлечь лишь сухой, холодный звук. В отличие от скрипачей, обладающих «прирожденным тоном», мы определим этот тип скрипачей как «одухотворяющих звук».

В прошлом столетии ярким представителем «прирожденного красивого тона» был Эжен Изаи; Йозеф Иоахим «одухотворял» свой звук в идеальной форме. Вопрос, какому виду звука отдать предпочтение, — решить трудно. Несомненно, что положение обладателя «прирожденного красивого тона» значительно легче. Он почти не нуждается в обычном «разыгрывании» перед концертом; импровизируя на скрипке до выступления, он уже вполне владеет своим обольщающим звуком. Но у таких скрипачей может легко развиваться некоторая вялость чувства и рутина. В конце концов вырабатывается скрипач, который в первые десять минут поражает и захватывает красотой своего тона, а через некоторое время так же основательно наскучит слушателю.

Положение артиста, «одухотворяющего свой звук», значительно труднее. В начале игры его тон лишен всякого очарования и только с усилением вызванных содержанием музыкального произведения личных переживаний звучание приобретает теплоту, доходя в благоприятных случаях до высшего предела интенсивности. Владение «прирожденным красивым тоном» можно назвать идеальным в том случае, когда его обладатель не довольствуется

чисто чувственным воздействием звучания, но стремится к тому, чтобы глубже выразить содержание исполняемого им произведения.

Можно было бы предполагать, что два таких разнородных в своих звуковых результатах вида игры должны обладать существенными отличительными особенностями также и в способе звукоизвлечения. И действительно, мы замечаем, что «одухотворяющих свой звук» скрипачей при хорошем звукоизвлечении правой руки обычно характеризует некоторая затрудненность в исполнении *vibrato*, в то время как «прирожденному красивому тону», всегда преисполненному жизненного *vibrato*, сопутствует некоторое однообразие, даже тяжеловесность ведения смычка. Дальнейшие разъяснения должны помочь пониманию влияющих в данном случае механических причин. Если звуковой результат, который должен быть достигнут действиями обеих рук, изобразить цифрой 1, то в нормальном случае как правая, так и левая рука должны были бы исполнить каждая половину общей работы. В этом случае мы имели бы, наряду с хорошим *vibrato*, такое же динамически выразительное ведение смычка. Если же *vibrato* несовершенно и составляет примерно вместо $\frac{1}{2}$ только $\frac{1}{4}$, то недостающие $\frac{3}{4}$ должны быть восполнены правой рукой, которой приходится прибегать к преувеличенному нажиму. Наоборот, при преувеличенном *vibrato* (то есть $\frac{3}{4}$ передаваемого общего впечатления) для правой руки осталась бы только $\frac{1}{4}$. Следовательно, мы получили бы бледную, однообразную динамику.

Следующий опыт как будто подтверждает правильность этой теории «о равномерном распределении выразительности между правой и левой рукой». Если исполнять протяжный звук при полном отсутствии *vibrato* (в левой руке—0), то заметим, что нетрудно усилить смычком звук настолько, что получится только одно «царапание» (в правой руке—1). Если же теперь начать вибрировать, то осуществить форсированный нажим становится значительно труднее, а при сильнейшем *vibrato* он прямо-таки невозможен (Естественно, что смычок необходимо ве-

сти ближе к подставке). Это подтверждается также и на практике. Наряду с идеальным скрипачом, чувства которого передаются, так сказать, «обеими руками» пропорционально ($\frac{1}{2}$: $\frac{1}{2}$), существуют еще скрипачи с ограниченной способностью к вибрации и с наклоном к чрезмерному форсированию звука (в левой руке $\frac{1}{4}$, в правой— $\frac{3}{4}$), а также скрипачи, преувеличенно вибрирующие (в левой руке— $\frac{3}{4}$), обладающие небольшим, слабо поддающимся различным модуляционным изменениям звуком ($\frac{1}{4}$ в правой руке). Каждому скрипачу крайне важно знать, к какой из этих двух групп он принадлежит или приблизительно относится. При несовершенном *vibrato* и наклонности к форсированному звучанию необходимо способствовать развитию *vibrato* и ослабить нажим смычка (играя упражнения *riapo*). В другом случае, наоборот, следует применять упражнения с преувеличенными динамическими оттенками*, ограничивая и даже совершенно исключая *vibrato*. Во всяком случае, для каждого скрипача, стремящегося к достижению возможного для него предела выразительности, главной целью должна служить равномерность участия обеих рук.

Звукоизвлечение и исполнительский стиль**

Говоря о звучании как средстве выразительности, следует указать на три основных условия, необходимых для подлинно художественного исполнения. Эти условия следующие: 1. Всепобеждающая потребность самовыражения, проявляющаяся в наличии у исполнителя «звукового идеала» исполняемого произведения; 2. Овладение необходимыми для этого техническими средствами; 3. Абсолютная слаженность этих хорошо скоординированных между собою факторов. Слаженность, которая должна способствовать тому, чтобы стремление (воля) автоматически перешло

* См., напр.: Г. Шольц. «Динамические упражнения» (H. Scholz. «Dynamische Ubungen», Breitkopf und Härtel).

** Этот раздел написан редактором по книге К. Флеша «Воспоминания скрипача»⁸⁶.

в действие, движения соответствовали бы характеру звукового представления и все то, что продиктовано воображением, вылилось бы в желаемом звучании.

В направляющей фаланге скрипачей второй половины XIX века особое место принадлежало И. Иоахиму, П. Сарасате, Э. Изаи и, наконец, Ф. Крейслеру. Ценнейшие элементы их искусства таились скорее в духовной, чем в технической области, в необычайно сильной внутренней интуиции, в умении бессознательно находить наиболее подходящие способы индивидуальной выразительности.

Иожеф Иоахим (1831—1907). Если в историю развития современного скрипичного искусства он вошел как исполнитель, отдававший преимущество духовному началу перед техникой, то в общей истории музыки он продолжает жить как реформатор концертного репертуара. В эпоху тирании салонной музыки ему удалось воспитать публику и поднять ее до себя. Мы обязаны Иоахиму тем, что виртуозность как самоцель была поставлена им на подобающее ей место, а на первое место было выдвинуто исполняемое произведение. Звукоизвлечение Иоахима скорее было холодным. Оно нуждалось прежде всего в том, чтобы он сам как бы «зажегся изнутри», и когда это происходило, то звучание захватывало слушателя и поэтому игра его почти целиком зависела от его душевного состояния. Нельзя было не поддаться воздействию этого поистине гениального интуитивного воплощения, которое в одно и то же время было мечтательным и с уверенностью находило единственно правильное, индивидуальное скрипично-техническое решение. Вместе с тем, следует подробнее остановиться на манере ведения смычка Иоахима потому, что эта манера, начиная с середины прошлого века, стала своеобразным синонимом немецкой скрипичной школы. Иоахим играл с низко опущенным локтем, образуя в положении смычка «у колодки» прямой угол между кистью и предплечьем. Смычок он держал концами пальцев, больше «сбоку», чем «сверху», и в перпендикулярном к трости направлении. Указательный палец касался трости суставным сгибом между средней и ногтевой фалангами, тогда как мизинец оставался на трости и при игре в верхней части смычка. Все это происходило от недостаточного поворота предплечья внутрь. Смена штрихов у колодки достигалась

им с помощью «горизонтального» движения кисти и небольшого вращения предплечья. Манера ведения смычка Иоахима была присущим лишь ему, интуитивно найденным средством передачи совершенно индивидуальной потребности звуковыражения. Ошибочность этого приема сказалась лишь тогда, когда его приверженцы попытались на основе этой совершенно индивидуальной и притом физиологически нецелесообразной манеры основать школу, которая изолированные горизонтальные движения кисти провозгласила ключом всей смычковой техники. Этот пробел немецкой школы был жестоко отмечен. На рубеже XIX—XX веков франко-бельгийская и русская скрипичные школы в общемировом значении получили несомненное преимущество перед немецкой.

П. Сарасате (1844—1908). В то время как Иоахим своим искусством в течение полувека оказывал влияние на скрипачей всего мира, радикально изменив принятый до тех пор характер интерпретации, П. Сарасате воздействовал на своих современников не более двадцати пяти лет. Это воздействие было отчасти благотворно, отчасти вредно. Его пример вызвал большую требовательность к чистоте интонации и качеству звукоизвлечения, намного повысив технический уровень скрипичной игры. Вместе с тем его равномерно мягкая, бесстрастно «гладкая» подача звука возвела в моду некоторую светски расслабленную элегантность, которой подрастающее поколение до появления Э. Изаи не могло оказать сопротивления. Ученик Д. Алара по Парижу, П. Сарасате был идеальным олицетворением типа «салонного виртуоза» самого высокого класса. Ведение смычка Сарасате было, прежде всего, безусловно правильным, интуитивно найденным средством для идеальной подачи звука, соответствующей его индивидуальной потребности. Звук его, приятный, лишенный «скрипучести», в то же время был не очень сильным, скорее «вялым». Это «сладкозвучие» являлось и следствием технических особенностей игры Сарасате. Место контакта штриха у Сарасате всегда ограничивалось серединой поверхности струны между грифом и подставкой и никогда не приближалось к последней, где можно добиться звучания большей интенсивности. В эпоху таких

скрипачей, как Ф. Крейслер, М. Эльман и Я. Хейфец, характерная для Сарасате «эмиссия звука» едва ли удовлетворила бы слушателей.

Иоахим и Сарасате долго являлись двумя полюсами, вокруг которых вращался скрипичный мир. Однако на рубеже столетий оба они уже не отвечали вкусам времени. Новое время требовало синтеза технического совершенства и самой высокой степени выразительности игры. Эта потребность нашла свое осуществление в лице Э. Изаи.

Значение Э. Изаи (1858—1931) как скрипача прежде всего вытекало из его совершенно новой манеры игры. Его исполнение говорило о нем как об импультсивном романтике, которого интересовал не столько текст, выраженный нотными знаками, сколько графически передаваемый дух музыкального произведения, и если можно назвать идеалом исполнения слитность авторского замысла с вызванным этим произведением настроением у исполнителя, то Изаи этого идеала не всегда достигал именно потому, что часто чрезмерно выдвигал свою индивидуальность.

Изаи был мастером горячего, полного фантазии *tubato*, идеальным интерпретатором музыки Вьетана. По-новому чарующим было его *portamento*. Искусность беглости пальцев и интонация были совершенны, как у Сарасате. *Vibrato* было насыщено непосредственностью эмоций и далеко отошло от ранее распространенного «трепетания» (*beben*), выполняемого исключительно лишь на одних «выразительных нотах». Тон Изаи был полон благородного величия, исключительно богат модуляционными оттенками и повиновался малейшему внутреннему импульсу. Манеру ведения смычка Изаи чисто интуитивно приспособлял к своим исполнительским намерениям. Он не делал ни одного штриха, который по своему звучанию не был бы совершенен. Причины сравнительно раннего упадка игры Изаи, заключавшиеся в недостаточной стабильности («дрожании») смычка, были причинами технического порядка. Изаи выключал мизинец правой руки даже при игре «у колодки», судорожно сжимая смычок остальными четырьмя пальцами. Он недоучитывал значения мизинца как активного агента для опоры смычка при игре в его нижней половине.

Если появление Изаи было реакцией против сарасатевской «гладкости» и Сарасате, в свою очередь, явился на смену Иоахиму, пренебрегавшему чувственным элементом в звукообразовании, но оказавшему решающее воздействие на общий стиль интерпретации, то во всех этих случаях совпадение потребностей нового и их удовлетворение так поразительно, что здесь можно говорить о причине и следствии. У Крейслера же дело обстояло иначе. Вначале его манера игры казалась слушателям грубой, резкой и даже «немузыкальной».

Фриц Крейслер (1875—1961) окончил Парижскую консерваторию (у Массара) в 1887 году и до 1899 года считался в Вене «местной величиной». Почему же музыкальный мир так долго сопротивлялся «гипнозу» Крейслера? В основе этого «сопротивления» были те свойства, которые впоследствии явились причиной его мирового успеха. Индивидуально-обольстительная окраска крейслеровского звука, его захватывающая ритмическая острота и врожденная экспрессия, по-видимому, не соответствовали вкусу эпохи. Но время работало на Крейслера! Причина первоначально казавшегося «демонизма», а затем превосходства Крейслера крылась в том, что он, предвидев вкус эпохи, в какой-то момент его предугадал, в то время как слушатели еще не были готовы к его восприятию.

В чисто художественном отношении все очарование интерпретации Крейслера кроется в необычайно гармоничном слиянии стремлений индивидуальной выразительности со свойственными ему одному выразительными средствами. Звучание Крейслера нельзя сравнить ни с чьим. В манере ведения смычка он сознательно отошел от своих современников. Пример Крейслера доказывает, что величина и интенсивность тона не связаны с использованием «всего смычка». Неполное использование смычка Крейслер возмещает индивидуально окрашенным звуком, часто слегка акцентированным, с усиленным нажимом смычка, который регулируется чрезвычайно интенсивным *vibrato*. Динамика нюансов осуществляется Крейслером скорее дозировкой нажима и сменой места контакта, а не использованием различной длины смычка. Технические приемы крейслеровского смычка достигают

вершины их возможностей в характерных ритмах. Его чувство ритма и артикуляция неподкупны. Темпы Крейсlera обычно умеренны. Он не «неистовствует», а расчленяет.

Как ни переполнены чувством его *portamenti*, они всегда отличаются хорошим вкусом. Особо следует остановиться на манере *vibrato*. «Великие скрипачи» прошлого не вибрировали, а «трепетали» (*bebep*), то есть пользовались мелким, едва заметным пальцевым *vibrato*. Лишь Изаи пользовался более широким *vibrato*, придавая жизнь даже «проходящим» звукам. Крейслер пошел еще дальше, он не только вибрировал еще шире и интенсивнее, чем Изаи, но и стремился облагородить более быстрые пассажи посредством *vibrato*, которое скорее ощущалось, чем было в действительности. Эти характерные для Крейсlera приемы расширения средств выразительности могут считаться важнейшим своеобразием его технических приемов, однако, в конце концов, они являлись лишь необходимым следствием совершенно индивидуальной потребности в большей интенсивности звучания.

Для каждого вида художественной деятельности решающее значение всегда имеет внутренний импульс, потребность в выражении, внутренняя необходимость, а не имеющаяся в распоряжении художника техническая оснащенность.

* * *

Неточная интонация (в особенности слишком широкие полутоны) может в значительной степени отрицательно повлиять на выразительность игры. Чем точнее количество колебаний, тем лучше тембровые качества

звука, тем лучше звучит инструмент. Рядовой слушатель бывает инстинктивно недоволен при фальшивой игре скрипача с красивым звуком, хотя в большинстве случаев он не может объяснить причину своего недовольства. Однако обладающий хорошим слухом, квалифицированный слушатель эту причину сейчас же находит*.

Техника звукоизвлечения составляет существеннейшую часть общих основ скрипичной игры. Чистый звук является лучшим средством для истолкования наших настроений. И тем не менее, он всегда должен быть лишь только средством — хотя и благороднейшим — для достижения предельно совершенного исполнения. Скрипач, идеалом которого является лишь звукоизвлечение, не имеет еще права считать себя художником, так как произведение искусства служат ему только поводом для воспроизведения возможно более красивого звука. Средство превращается в цель.

Мы подошли к концу наших рассуждений о звукообразовании и к заключению первой, основной части всего труда. «Общие основы техники» являются, конечно, только ремесленной частью нашего искусства. Но только тому, кто владеет в совершенстве ремеслом, дана возможность воспроизвести творения искусства. Чтобы достигнуть вершины, необходимо прежде всего научиться переступать со ступени на ступень.

* Тонкие пальцы с незначительными, слишком узкими подушечками могут быть часто причиной бесцветного тембра. Плоское положение пальцев на струне является единственным средством против этого недостатка.

Часть II

ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНИКИ

(Техника прикладная)

Общие замечания

Говоря о практическом применении техники, мы имеем в виду использование различных технических приемов в целях преодоления тех или иных трудностей, содержащихся в музыкальном произведении. Общее между «основными формами техники» и «техникой прикладной» (то есть практическим ее применением) заключается в процессе упражнений как необходимом средстве приобретения технических навыков вообще. Различие состоит в относительной простоте и немногочисленности общих технических форм, по сравнению с теми бесконечными возможностями, которые возникают в процессе исполнения конкретного музыкального произведения. И в этом смысле общие технические формы можно сравнить с определенным рядом цифр, тогда как практическое применение техники (то есть технику прикладную) — со всеми возможными между этими цифрами комбинациями.

Но прежде чем перейти к рассмотрению системы работы над общими формами техники и практического их применения, мы должны определить сущность процесса

упражнений как пути, ведущего от «неумения» к «умению», и дать некоторые советы по организации режима занятий.

Сущность упражнений. Режим занятий

С точки зрения психологии мы должны представить себе этот процесс в таком виде: играя впервые неизвестную нам еще звуковую последовательность и рассматривая каждый звук отдельно, мы составляем себе первоначальное представление о высоте и продолжительности каждого из них; эти представления порождают соответствующие движения (пальцев, кисти или всей руки). При частом повторении эти движения, исполненные первоначально отдельно, образуют до некоторой степени единый автоматизированный комплекс, не нуждающийся с течением времени во внешнем побуждении в виде нотной записи. Запечатлеваясь в памяти, этот комплекс и заставляет автоматически разворачиваться весь ряд движений⁸⁷. На этом основании мы можем различать три стадии перехода от «незнания» и «неумения» к «умению»:

1. Сознательное выполнение отдельных вызванных нотной записью движений (незнание и неумение).

2. Соединение отдельных движений в комплексы; автоматизированное исполнение ряда движений как следствие побуждений, образовавшихся при чтении нотной записи (знание текста без умения играть наизусть).

3. Исполнение автоматизируется и совершается вследствие внутреннего импульса, внешнее присутствие нотной записи становится излишним (умение играть наизусть)*.

Следовательно, путь формирования навыка от незнания (и неумения) к умению — это процесс превращения движений сознательных в подсознательные (автоматизированные)⁸⁸. Если же мы начинаем осознавать отдельные движения после их автоматизации, например начинаем задумываться над звуковым построением пассажа во время публичного исполнения, то в большинстве случаев это сейчас же приводит к нарушению связности движений — явлению слишком хорошо известному каждому выступающему скрипачу. Чем более автоматизированы необходимые для игры движения, тем увереннее техника. Сознательного зрительного контроля требуют лишь те виды движений, особенность которых заключается в том, что совершенство их исполнения зависит до некоторой степени от случая, как, например, широкое скачки на фортепиано, протяжные высокие звуки (обуславливающие ведение смычка у подставки) на скрипке. Автоматизирование движений не приводит к цели также в том случае, когда тема или звуковая фигура в музыкальном произведении повторяются несколько раз в различных мо-

* Тот факт, что многие скрипачи, несмотря на художественно совершенное исполнение, нуждаются в нотной записи, находят свое объяснение главным образом в «боязни забыть», хотя этим несколько не меняется то положение, что в общем «умение» равнозначно «умению играть наизусть». И если мы в камерной музыке играем по нотам, то это связано главным образом со стремлением избежать видимости «виртуозной» игры. Но и здесь приходится еще решать вопрос о том, не выиграла ли бы в значительной степени непосредственность музыкальной выразительности, если бы исполнители не были прикованы постоянно к нотной записи. Играющий наизусть квартетный ансамбль — явление будущего.

дуляционных или метро-ритмических изменениях, требующих закрепления их в сознании в виде четко запоминаемого образа*.

Если иметь в виду, что исполнение такого музыкального произведения, как, например, концерт Бетховена, требует от обеих рук скрипача нескольких тысяч различных движений, то станет вполне понятным, что вся эта громадная работа должна быть в ее составных частях по возможности облегчена. Во избежание лишней затраты энергии, ее экономия и целенаправленное проявление являются необходимыми условиями. Всякое лишнее движение или бесцельное его затруднение, не содействующее непосредственно звукообразованию, из игры должно быть исключено. Наиболее целесообразные движения проявляются в виде рациональных (то есть экономно расходующих энергию) аппликатур и штрихов⁸⁹. Их усвоение — основная задача первоначальной стадии ознакомления с музыкальным произведением**.

Тот факт, что, желая освоить и технически преодолеть какое-либо звуковое построение, мы вынуждены его повторять, привел многих скрипачей-педагогов к ложному заключению, что целесообразные занятия равносильны многократному повторению изучаемого отрывка («пока он не пойдет»). Однако это мнение ошибочно, так как хотя повторение и является необходимостью, но вместе с тем оно и неизбежное зло⁹⁰. Дело в том, что частое повторение пассажа, в сущности, не имеет ничего общего с музыкой.

Каждому скрипачу по опыту известно, что продолжительное повторение технических трудностей лишает исполнение эмоциональной непосредственности. Поэтому ис-

* См. стр. 215, раздел «Музыкальная память».

** При этом нам часто приходится бороться с бессознательным внутренним противодействием. Некоторые аппликатуры и штрихи, несмотря на явную их нелогичность и устарелость, настолько тесно связаны в наших воспоминаниях с исполнением какого-либо артиста, что мы не в состоянии от них освободиться. Эти же причины имеют часто значение и при соблюдении примитивных штриховых обозначений, указанных самим композитором.

полнитель инстинктивно избегает перед выступлением механических повторений, чувствуя, что в этом случае улучшение его техники пойдет в ущерб его внутреннему настроению. Привычное же бессознательное и бесконечное повторение, уничтожая чувство непосредственности, лишает его того, что делает исполнителя артистом, — индивидуальности*.

Скрипачу следует установить определенный режим работы, который давал бы ему возможность, несмотря на безусловно необходимое количество механических упражнений, не умалять непосредственности эмоционального восприятия при исполнении музыкальных произведений.

Организация целесообразного процесса упражнений сводится к трем основным условиям:

1. Нахождение целесообразнейших движений — аппликатуры и штрихов, наиболее экономно расходующих энергию.

2. Превращение первоначально сознательных движений в подсознательные (автоматизированные комплексы)⁹¹.

3. Совершенное выполнение этих положений, без ущерба для непосредственности художественного восприятия.

Однако наше стремление к достижению этой цели всегда будет наталкиваться на внутренние и внешние помехи. В профессии музыканта-исполнителя именно различные преувеличения могут превратить вполне естественное правило в его противоположность. Слишком продолжительное время занятий, необоснованное предпочтение отдельных технических групп, пристрастие к сухим, немusикальным упражнениям — все это может принести существенный вред. Если верно, что для достижения какого-либо технического навыка требуется прежде всего возможно частое повторение одинаковых двигательных комплексов, то верно также и то, что наше созна-

ние не может усвоить техническую пищу в слишком больших дозах механических упражнений*. Лучше ежедневно в продолжение трех недель изучать *staccato* по десяти минут, чем три дня по целому часу!

Технические формулы, к какой бы группе они ни принадлежали, должны исполняться возможно чаще, но только в небольших дозах. *Non multum, sed multa* (немного, но много) — вот основной принцип целесообразной работы над техническим совершенствованием.

Вообще нам необходимо проникнуться сознанием того естественного положения, что занимаясь упражнениями, мы преследуем только практические цели, а не играем их ради нашего удовольствия. Это вовсе не значит, что техническую работу следует рассматривать как скучную обязанность, от которой необходимо освободиться как можно скорее. Безусловно, преодоление труднейшей технической задачи всегда вызывает у нас своеобразное чувство удовлетворения, но это чувство не может сравниваться с тем чувством, которое мы испытываем, понимая и передавая сущность музыкального произведения. Для художественного развития учащегося крайне вредно убеждение в том, что вместе с добросовестным выполнением технических заданий оканчивается и большая часть его творческих обязанностей. Никогда не следует заниматься упражнением как спортом, и не надо забывать, что упражнение имеет право на существование именно потому, что только этим трудным путем возможно создание тех условий, которые необходимы для высшего мастерства.

В связи с вышесказанным находится вопрос о распределении времени для усвоения учебного материала. Что же следует изучать и как должно быть распределено имеющееся в нашем распоряжении время? Прежде всего мы ответим на первый вопрос. Перед нами три цели:

1. Выработка возможно более разнообразных «общих форм техники».

* Характерно в этом отношении известное высказывание Крейсера: «Упражняться перед выступлением — это не что иное, как дурная привычка!» (С. Flesch. «Erinnerungen eines Geigers», S. 89).

* См. стр. 189 («Упражнения как способ изучения музыкальных произведений»); стр. 209—212 (о неправильных методах занятий) и далее.

2. Правильное применение приобретенной техники при изучении музыкальных произведений.

3. Совершенная передача музыкального произведения на основе приобретенных исполнительских навыков.

Посмотрим, что получится при одностороннем увлечении одним из этих трех разделов работы:

1. Односторонние занятия «общими формами техники» приводят к тому, что скрипач использует три четверти времени своих занятий на типовые технические формулы (гаммы, арпеджио, двойные ноты и т. п.), уделяя мало внимания работе над технической стороной изучаемых музыкальных произведений и занятиями музыкой как таковой.

2. Предпочтение, оказываемое в занятиях «прикладной технике», то есть почти исключительная работа над технической стороной музыкальных произведений, влечет за собой отставание техники в целом. Кроме того, вследствие односторонней, необходимой для исполнения пьесы подготовительной технической работы музыкальное произведение низводится на уровень объекта для упражнений; со временем учащийся утрачивает способность к восприятию художественного смысла произведения, он уже не в состоянии чувствовать с той непосредственностью и свежестью, которые являются обязательными условиями при исполнении музыкального произведения. Необходимый для передачи сочинения технический уровень должен быть предварительно освоен изучением «общих технических формул».

3. Занятие художественной стороной музыкального исполнительства как основной работой, с чисто эстетической точки зрения, — наиболее оправданный недостаток в системе домашних занятий скрипача. Однако применяемый продолжительно, этот недостаток неминуемо приводит к любительству, так как в данном случае не только снижается общее техническое мастерство, но развивается также пренебрежение к технической стороне работы и, как следствие, некритическое отношение к игре вообще, отчего концерт-

ное выступление всегда будет более или менее зависеть от случая.

Поэтому основным правилом целесообразных занятий мы должны считать ежедневную работу над всеми тремя вышеуказанными разделами⁹². Должны ли мы при этом распределять наше время равномерно, то есть следует ли, например, при трехчасовой ежедневной работе изучать каждую группу по одному часу? Ответ на этот вопрос тесно связан с возрастом, индивидуальными особенностями учащегося и вытекающими из разучиваемого в данное время репертуара требованиями⁹³. Так, в юношеские годы, например, мы не без удовольствия занимаемся технически-виртуозными трудностями, тогда как позднее такие малоценные в художественном отношении занятия вызывают сильный внутренний протест у каждого скрипача. Но если непрерывное повторение уже преодоленных технических трудностей следует признать абсолютной нелепостью, то постоянное нахождение и устранение технических несовершенств исполнения является одной из приятных задач нашей работы. Необходимость изучения произведения для концертного выступления в определенный срок требует усиленных занятий над его техническими особенностями; изучение же сложного с музыкальной точки зрения сочинения побуждает к усердным занятиям над его чисто музыкальной стороной.

Рекомендуя здесь примерное распределение часов занятий, мы имеем в виду скрипачей, которые при нормальных природных данных и разностороннем развитии способны решать художественные задачи среднего порядка.

Например, при ежедневной четырехчасовой работе наиболее целесообразное распределение времени нам представляется в следующем виде:

1. Один час занятий «общими формами техники» (гаммы со штриховыми вариантами*, этюды).

2. Полтора часа занятий «технической прикладной», то есть изучением технических трудностей репертуара.

* См. стр. 134, 220—225 («Система гамм») и 232—236 («Основные упражнения») и далее.

3. Полтора часа занятий чистой музыкой, работой над художественным исполнением музыкальных произведений (предварительно изученных с технической стороны!), по возможности с фортепианным сопровождением. Этот последний раздел работы с технической точки зрения весьма важен потому, что при нем выявляются все существующие еще механические недостатки, дающие показательный учебный материал для последующего дня. Если мы считаем безусловно необходимым использование значительной и точно регламентированной части занятий для работы над художественной стороной музыкального произведения, то, напротив, та часть времени, которая уходит на развитие общих основ техники и техники прикладной, может подвергаться, как уже было ранее разъяснено, частичному варьированию.

Прикладная техника, то есть изучение технической стороны данного

произведения, будет всегда наиболее трудной, связанной с большей затратой времени частью работы; непосредственно за этим следует не менее важная, хотя и требующая меньшего времени работа над музыкальным содержанием пьесы; в последнюю очередь идет работа над общими основами техники, которую иногда можно рассматривать как простое подерживание на одном уровне уже имеющегося технического аппарата.

Но тот порядок, которого следует придерживаться в ежедневных занятиях, выдвигает работу над общими основами техники как первоочередную уже потому, что ее однообразие требует той духовной и физической бодрости, которая наиболее ярко проявляется лишь в начале трудового дня. После этого должна следовать техника прикладная и, наконец, работа над художественным содержанием музыкального произведения⁹⁴.

ИЗУЧЕНИЕ ОБЩИХ ФОРМ ТЕХНИКИ

Ежедневные упражнения. Система гамм

Разобрав в первой части этого труда наиболее целесообразный способ изучения общих форм техники, мы теперь постараемся определить, как они могут быть наилучшим образом использованы в системе ежедневных технических упражнений*. Трудность заключается в том, чтобы при наименьшей затрате времени достигнуть наиболее эффективных результатов, по возможности не допустив пробелов, не упустив чего-либо существенного.

Обычно учащиеся в случае недостатка времени ограничиваются проработкой

* В данном случае наши «Основные упражнения» не могут быть рекомендованы в качестве ежедневного учебного материала, так как их задача сводится к поддержанию техники скрипача, не имеющего достаточно времени для занятий, путем тренировки основных видов движений, а не к изучению общих форм скрипичной техники.

лишь некоторых отдельных технических разделов и, наоборот, занимаясь более обстоятельно, но не имея четкого плана занятий, упускают весьма важные отделы, не говоря уже о том, что в их распоряжении не остается необходимого времени для решения более высоких художественных задач. Рассмотрим прежде всего технические потребности обеих рук.

Левая рука. Большинство скрипачей думает, что сыграв ежедневно по порядку все трехоктавные диатонические гаммы, они полностью выполнили свой долг. Но они забывают, что существует еще по крайней мере двадцать пять других столь же важных технических формул, над которыми необходимо постоянно работать. К таковым относятся:

В объеме одной октавы и на одной струне: 1) диатонические гаммы, 2) арпеджио трезвучий и септаккордов, 3) последовательность ломаных терций, 4) хроматические гаммы,

В объеме трех октав: 5) диатонические гаммы, 6) арпеджио трезвучий и септаккордов, 7) последовательность ломаных терций, 8) хроматические гаммы.

Терции: 9) диатонические гаммы, 10) хроматические гаммы, 11) последовательность ломаных терций.

Сексты: 12) диатонические гаммы, 13) хроматические гаммы, 14) последовательность ломаных терций.

Одинарные октавы (то есть октавы, исполняемые 1-м и 4-м пальцами): 15) диатонические гаммы, 16) хроматические гаммы, 17) последовательность ломаных терций, 18) арпеджио трезвучий и септаккордов.

Аппликатурные (фингерированные) **октавы:** 19) диатонические гаммы, 20) хроматические гаммы, 21) последовательность ломаных терций, 22) арпеджио трезвучий и септаккордов.

Децимы: 23) диатонические гаммы.

К этому следует еще добавить трели, флажолеты и, по мере необходимости, упражнения на *pizzicato* левой рукой.

Правая рука. При определении наиболее целесообразных ежедневных упражнений для техники правой руки мы должны иметь в виду лишь основные виды движений, а не их бесконечные комбинации*.

Мы встретим здесь следующие основные формы: 1) *détaché* нижней половиной смычка, 2) *détaché* верхней половиной смычка, 3) смена смежных струн в нижней половине смычка, 4) смена смежных струн в верхней половине смычка, 5) быстрые, короткие штрихи *détaché* у колодки, в середине и у конца смычка.

Кроме того, штрихи *martelé staccato*, прыгающие и бросковые штрихи, а также (применительные к случаю) основные виды смешанных штрихов.

Если для левой руки учебный материал очень велик, то для правой руки он еще более обширен. Совершенно ясно, что применяя обычные методы занятий, проработать весь этот комплекс упражнений в короткий срок невозможно. При нормальных занятиях в 3—4 часа и ме-

ханическом чередовании отделов все наше время ушло бы на одну работу над общими основами техники. Автор считает, что существует более правильный путь. В предлагаемой ниже «Системе гамм»* дан ряд общих технических формул для левой руки, которые могут быть применены в тональности изучаемой одновременно пьесы. Чтобы не увеличивать время занятий, можно объединить основные виды движений правой руки с систематическим изучением гамм, исполняя гаммы различными штрихами⁹⁵. Предлагаем несколько примеров соединения гамм со штрихами:

323

всем смычком концом смычка всем смычком у колодки

и т.д.

1) концом смычка; 2) серединой; 3) у колодки;

и т.д.

и т.д.

а) в) г) д) е) ж) з) и) к) л) м) н) о) п) р) с) т) у) ф) х) ц) ч) ш) щ) э) ю) я)

и т.д.

324

а) б) в) г) д) е) ж) з) и) к) л) м) н) о) п) р) с) т) у) ф) х) ц) ч) ш) щ) э) ю) я)

и т.д.

и т.д.

* Примеры основных видов движений см.: К. Флеш. «Основные упражнения», их бесконечные комбинации см.: О. Шевчик. «4000 штрихов».

* См. Приложение к настоящему изданию (стр. 220), а также: Карл Флеш. «Гаммы и арпеджио для скрипки». Музгиз, 1962 (Прим. ред.).

«Система гамм» может быть также использована в качестве материала для работы над звуком⁹⁶.

Варианты звуковых упражнений могут быть следующими:

1) forte, вблизи подставки, с большим количеством звуков на одно движение смычка; 2) piano, у грифа, от одного до четырех звуков на каждый штрих; 3) crescendo; 4) diminuendo; 5) их сочетание; 6) разнообразная акцентуация; 7) упражнения на portato-штрих*.

Кроме того, «Система гамм» может быть применена для устранения индивидуальных недостатков штриховой техники. Так, скрипач, не владеющий, например, штрихом



, может объединить работу над

штрихом с изучением гамм. Или если при исполнении концерта Бетховена у учащегося не выходит Виотти-штрих:

325

Л. Бетховен. Концерт, I ч.



то возможно этот вид штриха проработать на материале гамм.

В разделе о самостоятельно составленных учащимися упражнениях этот вопрос будет разобран более обстоятельно. Педагогический опыт убеждает нас, что, несмотря на относительную простоту (а может быть, именно в связи с этим), рекомендуемая нами система работы над общими основами техники дает чрезвычайно эффективные результаты, особенно если до этого применялся недостаточно совершенный учебный материал. При проработке «Системы гамм» необходимо иметь в виду следующее⁹⁷:

1. Гаммы и арпеджио следует играть как в медленном, так и в скором темпе. В первом случае они являются упражнением для интонирования, во втором — материалом для выработки беглости.

* О штрихе portato см. стр. 89, 90.

2. Первое время гаммы играют только в медленном движении, тщательно контролируя интонацию. Для этого необходимо слегка задерживаться на каждом следующем за сменой позиции звуке:

326



3. В зависимости от степени усвоения данного ряда упражнений, темп может быть немного ускорен.

4. Тональность гамм меняется каждый день.

5. Повторять гамму не следует, так как иначе теряется основное преимущество рекомендуемого метода работы — экономия времени.

6. Через месяц эти упражнения проигрываются ежедневно по два раза — медленно и скоро.

7. Продолжительность ежедневных упражнений при наличии соответствующих технических навыков — в медленном движении от 20 до 25 минут, в скором — от 12 до 15 минут. При ежедневном двукратном проигрывании на усвоение почти всего общетехнического материала уходит примерно от 30 до 35 минут, чем решается проблема соединения предельной полноты охвата технических заданий с наибольшей экономией времени.

8. По желанию предлагаемый материал может быть дополнен изучением гамм в виде трелей, а также флажолетами⁹⁸.

В заключение следует подчеркнуть, что «Система гамм» требует предельно полного овладения основным техническим материалом. В тех случаях, когда мы имеем дело с менее подвинутыми скрипачами, применение «Системы гамм» в полном объеме не может быть рекомендовано. Если же уровень техники данного скрипача настолько высок, что имеющиеся в «Системе гамм» технические трудности уже преодолены, то постоянное применение этого материала может явиться как бы «пожизненным страхованием» против снижения уровня технического мастерства.

Этюдный материал. Упражнения Шевичка

Этюды. Работа над этюдами («Упражнениями» или «Каприсами») соприкасается с областью «прикладной техники», поскольку в этюдах «общие формы техники» даны в виде законченных музыкальных произведений. Вместе с тем обычно этюды, как произведения инструктивного назначения, лишены художественной ценности чисто музыкальных произведений и преследуют главным образом цель увеличения технического мастерства исполнителя*. Поэтому работу над этюдами следует рассматривать в основном как изучение «общих форм техники».

Технический фундамент современной скрипичной педагогики базируется на инструктивных сочинениях Р. Крейцера, Ф. Фиорилло, П. Роде, П. Гавинье, Я. Донта и других авторов, со школой О. Шевичка в качестве основы, а также включает более сложный материал, имеющий большее или меньшее художественное значение⁹⁹. Это этюды А. Вьетана, Г. Венявского, Э. Сорэ, Г. Эрнста и, наконец, капризы Н. Паганини**.

Из инструктивных сочинений скрипачей староритальянского периода в качестве этюдного материала в настоящее время нами могут быть использованы лишь капризы П. Локателли (в особенности для развития штриховой техники). Хотя несколько необычная, по нашим понятиям, их пальцевая техника и бедность мелодической мысли относят их в разряд сочинений, имеющих лишь историческое значение¹⁰⁰. Пред-

* Разумеется, автор здесь не имеет в виду музыкальные произведения Шопена, Шумана, Листа, Паганини и других выдающихся композиторов, написанные в форме этюдов, но имеющие большое художественное значение.

** Вот далеко не полный список наиболее значительных этюдных сборников, сгруппированный с учетом степени сложности материала: Р. Крейцер—42 этюда, Ф. Фиорилло—36 этюдов, П. Роде—24 каприза, Э. Созэ—Гармонические этюды, А. Вьетан—6 этюдов, Г. Венявский—этюды (с аккомпанементом 2-й скрипки), Г. Шрадик—25 этюдов, Г. Венявский—Новая школа, Э. Сорэ—18 этюдов, Н. Паганини—24 каприза, Г. Эрнст—6 этюдов. Кроме того: К. Хаба—Современная скрипичная техника, Г. Майер—60 этюдов.

почтение мы отдаем прежде всего этюдам Р. Крейцера и капризам П. Роде, которые, вероятно, еще на долгое время будут составлять основу скрипичной техники. Появившиеся в те же времена этюды П. Гавинье, Ф. Фиорилло, П. Ровелли (последние с чрезмерно большими растяжениями), а также этюды Ф. Бенды и И. Майзедера значительно им уступают и почти ничего нового не дают. Наоборот, Л. Шпор в своей «Школе» заложил солидный фундамент своеобразной техники, характерной главным образом для его собственных произведений. Новые пути скрипичной технике были проложены «24 каприсами» Н. Паганини, являющимися ценнейшим вкладом в литературу этого рода. Ф. Лист, Р. Шуман, И. Брамс и другие авторы неоднократно использовали их для своих фортепианных транскрипций. Богатство тематического материала, виртуозная изобретательность, совершенство формы дают нам возможность почувствовать в них крупнейшее композиторское дарование Паганини. Высшая «школа грифа» и штрихов, почти неограниченная техника двойных нот и смен позиций, все виртуозные достижения того времени—искусственные флажолеты, *pizzicato* и *tremolo* левой руки—в изобилии встречаются в произведениях эпигонов Паганини—Г. Эрнста, Ап. Контского, Э. Сорэ, Франсуа Шуберта, Ф. Прюма и других авторов. К этому же типу инструктивных произведений следует отнести несколько более серьезные (выдержанные во французском скрипичном стиле) сочинения Ш. Берно, Д. Алара, Ш. Данкля, Ю. Леонара, А. Вьетана и Г. Венявского¹⁰¹.

В семидесятых годах прошлого века венский педагог Я. Донт опубликовал ряд сборников этюдов, которые заняли такое же почетное место в инструктивной литературе, как и сочинения Крейцера—Роде. Он был одним из первых педагогов, стремившихся освободить учение об аппликатуры от старой рутины, указав новые пути ее развития. Со времен Донта в скрипичной аппликатуры стали чаще применяться четные и половинные позиции, а также принцип

энгармонической замены звуков. Применительно к капризу № 12 П. Роде эти новые аппликатурные возможности могут быть проиллюстрированы следующим примером, в котором целесообразная аппликатура показана над нотным станом, а старая — под нотами¹⁰².

П. Роде. Каприз № 12

The image shows a musical score for P. Rode's Caprice No. 12. It consists of four staves of music. Above the first staff, the title 'П. Роде. Каприз № 12' is written. The score shows two different fingering systems for the same piece. The first system, representing the 'new' technique, has numbers 1-4 written above the notes. The second system, representing the 'old' technique, has numbers 1-4 written below the notes. The music is in G major and 4/4 time.

В начале 80-х годов появилась «Школа скрипичной техники», а затем «Школа техники смычка», «Начальная школа скрипичной техники» и другие инструктивные сборники, составленные чешским педагогом Отакаром Шевчиком. Исключительное значение этой инструктивной литературы и ее роль для современной скрипичной педагогики будут обстоятельно разъяснены ниже¹⁰³. Из опубликованных за последние годы сборников следует прежде всего указать на сочинения Г. Шрадика, И. Блоха, Ф. Тоньи, Г. Петри, Е. Губая, Г. Ситта и других авторов.

Усложнение технических, так называемых «нескрипичных», фактур, начатое еще в концерте Брамса и развитое в новейшей концертной литературе, настоятельно требует расширения соответствующего учебного материала. В последнее время в этой области мы имеем лишь несколько серьезных изданий, в том числе «Современная

скрипичная техника» К. Хаба и составленный на основе технического материала, взятого из репертуарных скрипичных пьес, трехтомное собрание этюдов Г. Майера*.

Выбор, который делает педагог из имеющихся в его распоряжении этюдных сборников, часто зависит от его личного вкуса, последовательность их изучения — от технических данных ученика. Кроме того, следует также иметь в виду, что трудность упомянутых нами сборников настолько различна, что для перехода от одного раздела к другому обычно приходится использовать материал из других изданий. Так, например, прежде чем приступить к этюдам на двойные ноты Р. Крейцера, приходится подыскивать более легкие примеры из сборников Ф. Фиорилло и П. Роде.

«Собрание скрипичных этюдов», опубликованное нами, имело целью предоставить в распоряжение скрипачей-педагогов систематизированный по степеням трудности этюдный материал, включающий в себя как образцы из широкоизвестных инструктивных сборников, так и этюды неизвестные или давно забытые, но сохранившие свое педагогическое значение**.

Скрипачам, преследующим главным образом виртуозные цели, можно порекомендовать, кроме того, изучить «Школу флажолетной техники» Г. Геллера. По мере необходимости должны быть использованы также другие специальные сборники для развития трелей, терций, октав. Однако в качестве основы для выработки общих форм

* К. Хаба. «Современная скрипичная техника» (изд. Урбанека), Г. Майер. Шестдесят этюдов (изд. Симрока)¹⁰⁴.

** К. Флеш. «Собрание скрипичных этюдов» (Хансен, 1921, Христиания — Берген).

Часть I. 51 этюд: Корелли, Кайзер, Мертц, Крейцер, Давид, Мазас, Гравина, Лолли, Мауэр, Либон, И. Бенда, Донт, Фиорилло, Шпор.

Часть II. 47 этюдов: Адельбург, Донт, Мауэр, Ф. Бенда, Блюменталь, Беррио, Крейцер, Кампаньоли, Шпор, Ровелли, Вьетан, Леммер, Гавинье, Роде, Рис, Фр. Шуберт, Прюм, Майзадер, Мазас, Алдай, Давид.

Часть III. 44 этюда: Донт, Ровели, Беррио, Крейцер, Вьетан, Липинский, Лемминг, Венявский, Байо, Фр. Шуберт, Либон, Котек, Флеш, Паганини, Эрнст, Адельбург, Лауб.

техники в первую очередь следует порекомендовать инструктивные издания О. Шевчика, на характеристике которых мы сейчас и остановимся.

Упражнения О. Шевчика. Своеобразие этого метода (проводимого автором с предельной последовательностью) состоит в сознательном предпочтении чисто механических моментов и почти полном пренебрежении музыкальным содержанием в процессе упражнений¹⁰⁵. Если этюды Крейцера, Роде и Донта все же музыкальные произведения, то Шевчик преднамеренно разрабатывает технические проблемы в отрыве от музыкального содержания*. Работая над упражнениями Шевчика, мы достигнем при одинаковой затрате времени значительно больших технических результатов, чем при изучении старых, музыкально добротных этюдов. Но нельзя, конечно, отрицать и того, что музыкально содержательные этюды композиторов-скрипачей XIX века менее утомляют внимание учащихся, нежели сознательный подбор сухих, немусыкальных фигур, характерных для пособий Шевчика. Однако следует ли из-за этого отказаться от тех неоспоримых и крупных преимуществ технического характера, и возможен ли такой способ применения, который, сохраняя полностью все преимущества системы Шевчика вместе с тем предельно уменьшил бы ее недостатки? Основываясь на данных нашей работы, а также на педагогическом опыте в этой области, мы убеждены, что польза или вред от применения

* Если, например, раньше, имея в виду упражнения для смены позиций, кроме обычных видов гамм, арпеджио, трезвучий и септаккордов, можно было рекомендовать приблизительно такой подбор этюдов: Крейцер, № 11, Роде, №№ 6, 9, Донт (соч. 35), №№ 3, 17, 20, Шпор, №№ 47, 50, в которых встречались только обычные музыкально обоснованные соединения, то в «Подготовительных упражнениях для смены позиций» Шевчика и в третьей тетради его «Школы скрипичной техники» материал упражнений использует все логически возможные формы смены позиций. То же следует отметить, сравнивая три этюда на терции (Крейцера № 31, Роде № 23, Донта № 8) и упражнения такого же типа №№ 6—8 из четвертой тетради «Школы скрипичной техники» Шевчика.

упражнений Шевчика зависит от их дозировки. При ежедневных трех- или четырехчасовых занятиях упражнениями Шевчика значительно понижается чувство музыкальной восприимчивости, художественной непосредственности ученика, в то время как при занятиях, не превышающих одного часа, но с перерывами, никакой опасности не существует.

В общем, правильно примененные педагогические сочинения Шевчика следует причислить к наиболее эффективным и сокращающим время работы вспомогательным пособиям для приобретения современной скрипичной техники. Если многие педагоги относятся к ним резко отрицательно¹⁰⁶, особенно к упражнениям для смычка, то причина этого кроется, по-видимому, в неумелом и бессистемном использовании громадного количества этого действительно трудноусваиваемого материала. Но при разумном применении упражнения Шевчика создают наиболее прочную основу для приобретения техники при наименьшей затрате времени.

В связи с этим для занятий техникой левой руки по системе Шевчика мы устанавливаем как основное правило, что продолжительность занятий не должна быть более получаса; ежедневную же работу над техникой правой руки следует ограничить десятью упражнениями из «Школы смычковой техники». Из «Подготовительных упражнений» нужно ежедневно играть не более одного упражнения для трели и шести подготовительных упражнений на сменные позиции.

Как и все другие упражнения для левой руки, этот материал может быть использован двойным образом: медленно — как упражнения для интонирования, быстро — как упражнения в беглости. После прохождения двух первых тетрадей «Школы скрипичной техники», в результате чего будет усвоена игра в позициях, следует прежде выбрать из третьей или четвертой тетради те упражнения, которые будут потом использованы в «Системе гамм»¹⁰⁷ (так как послед-

няя должна быть положена в основу дальнейших упражнений) *. Только после этого следует приступить к проработке остальных упражнений.

«Подготовительные упражнения к трелям» следует применять с крайней осторожностью, так как они сильно утомляют внимание исполнителя. Что же касается упражнений для изучения смены позиций, то они могут быть полезны не только учащемуся с не завершенной еще техникой, но и подвинутому скрипачу, которому время от времени необходимо поддерживать технику переходов.

При изучении «Школы техники смычка» Шевчика целесообразно дать ученикам следующие советы:

1. Начинать упражнения с № 5 и 29, продолжая затем соответственно (параллельно) дальше.

2. Из двух упражнений прорабатывают ежедневно по пяти примеров, следовательно, в общем десять.

3. Не следует предполагать, что увеличение этого, как будто незначительного, количества упражнений даст в результате более крупные и быстрые результаты; наоборот, вред от утомления как следствия чрезмерных занятий будет значительнее, чем польза от ускоренного приобретения смычковой техники.

4. Упражнения ни в коем случае не следует повторять. Каждый день проходить по десять новых вариантов. На десять упражнений не следует затрачивать более 20—25 минут.

5. Штриховые варианты, помеченные в оригинале буквой М* (то есть у колодки, серединой и концом смычка), не повторяются три раза, а играется только одна треть из них (в одной из частей смычка).

6. Исполнения упражнений с указанными видами штрихов еще не достаточно; не меньше внимания должно быть также уделено их чистоте и качеству звучания.

7. Рекомендуются отмечать варианты, оказавшиеся особенно трудными; в итоге мы будем иметь ценный подбор наиболее трудных штриховых упражнений.

8. После освоения указанным способом всего учебного материала (что займет около года) следует опять вернуться к сборникам классических этюдов, в которых обращено внимание на равномерное развитие как смычковой, так и пальцевой техники¹⁰⁸.

При рекомендации необходимых ежедневных упражнений общетехнического свойства мы неоднократно указывали на то, что, помимо тех видов упражнений, которые имеют значение для каждого скрипача, приходится часто прибегать и к другим, чисто индивидуальным. Поскольку это имеет отношение к трудностям, встречаемым в пьесах, в дальнейшем будут даны примеры того, как эти индивидуальные недостатки могут быть преодолены. Остается разобрать еще один недостаток общего свойства, требующий специальной работы, так как он может отрицательно повлиять на всю технику левой руки скрипача. Здесь имеется в виду органическое ослабление четвертого пальца, вызванное более редким его применением. Если четвертый палец от природы слишком короток и в связи с этим более слаб, то соответствующими упражнениями, начиная уже с первоначальных, его сила может быть несколько развита. Прежде всего педагог должен разрешить ученику ставить четвертый палец более плоско, чем обычно, при нормальных условиях.

Иначе обстоит дело у более подвинутых скрипачей, которые предпочитают пользоваться третьим пальцем вместо четвертого, и последний поэтому действует реже. За последние двадцать лет некоторые концертирующие скрипачи пришли к убеждению, что замена четвертого пальца третьим дает неоспоримые звуковые преимущества, особенно при протяжных и более выразительных звуках в верхних позициях¹⁰⁹. После этого предпочтение третьего пальца четвертому стало общепринятым. Четвертый палец применяется реже, становится слабее, способность его к вибрации на более высоких звуках уменьшается, нажим становится ненадежным. Следовательно, наряду с явными звуковыми преимуществами, эта замена имеет и значительные технические недостатки. Следует ли отказаться от первых, несмотря на то, что

* При одновременном изучении «Школы техники смычка» Шевчика естественно отпадает необходимость соединения «Системы гамм» со штрихами (см. стр. 132).

исчерпывающе определено и установлено.

Где, в сущности, находится рука:



во второй или в третьей позиции?



Если в терции ми²—соль² первый палец находится во второй, а четвертый палец — в первой позиции, то какой позиции соответствует положение всей руки или, вернее, кисти? Несомненно, что в начальном обучении точное обозначение позиций необходимо как вспомогательное средство, способствующее сознательному усвоению различных соотношений и расстояний пальцев на грифе. Тогда как более подвижным скрипачам, наоборот, нужно по возможности раньше освободиться от чуждого современной скрипичной игре понятия «позиция», определяющего положение руки цифровкой. Фактическое местонахождение руки часто не соответствует названию позиции. Энгармонические замены, одновременное применение различных позиций при двойных нотах, растяжения и, особенно, постепенно уменьшающиеся при движении вверх расстояния говорят о том, что традиционные обозначения позиций могут иметь значение только как вспомогательные, чисто учебные средства, но не должны служить мерилom тогда, когда, решая более сложные задачи, рука вынуждена занять соответствующее положение на грифе¹¹⁰. Тем не менее, желая придерживаться в последующем изложении общепонятной терминологии, мы будем пользоваться обычным обозначением «позиция», так как не имеем пока другого понятия, определяющего более точно место руки и пальцев на грифе.

Существуют ли незыблемые законы, на основании которых мы могли бы определить наиболее удобную последовательность пальцев — правильную аппликатуру? Конечно, нет до тех

пор, пока ее выбор будет зависеть от нашего личного вкуса, преимуществ или недостатков нашей технической сноровки. Но если придерживаться правила, что наилучшей аппликатурой является та, которая требует наименьшей затраты энергии, то мы сразу сможем объективно оценить достоинство данной аппликатуры, не считаясь с техническими особенностями исполнителя. Однако объективно наилучшая, то есть приемлемая для большинства, аппликатура далеко не всегда может быть наилучшей субъективно, то есть наиболее подходящей для данного исполнителя¹¹¹.



Несомненно, что при слабом четвертом пальце верхняя аппликатура более подходяща, хотя нижняя уже потому более правильна, что расстояние ля — додиез¹, взятое первым — третьим пальцами, на целый тон короче взятого первым — вторым и, следовательно, рука и кисть в первом случае будут проходить расстояние, меньшее примерно на один сантиметр:

Или:



Полутон ля³ — соль-диез³, который при толстых пальцах трудно исполнить чисто, придется брать третьим — вторым, так как в этой высокой позиции можно третий палец теснее прижать ко второму, приложив его сбоку или поставив более отвесно пясть, что с более коротким и менее ловким четвертым пальцем сделать труднее. Наконец:



Если учащийся, весьма несовершенно осуществляя переходы, чувствует себя неуверенно во второй и четвертой позициях, то вряд ли ему помогут убеждения педагога в том, что нижняя аппликатура значительно проще верхней!

Учитывая все эти ограничения, при серьезном педагогическом исследовании в выборе индивидуальной аппликатуры дальше компромисса идти нельзя. Последний может быть сформулирован следующим образом: после того как был найден наилучший, то есть наиболее экономно расходующий энергию, вид аппликатуры, он должен быть приноровлен к личным техническим особенностям играющего, то есть соответственно изменен. Правда, иногда в таких случаях происходит конфликт между музыкальными задачами и необходимостью безупречного технического исполнения. Например:

333 Л. Бетховен. Крейцера соната, I ч



Здесь мелодическая линия второго такта:

334



применяемой обычно аппликатурой:

335



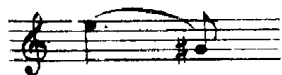
и связанным с этим смещением тембров струн искажается и фактически звучит так:

336



Применение аппликатуры без смены смежных струн между звуками:

337



в данном случае более правильно выявит голосоведение:



Но такая чрезвычайно смелая аппликатура может быть рекомендована только при условии наличия большой уверенности в сменах позиций.

В последующем изложении мы попытаемся не только выявить закономерности объективно наиболее правильной аппликатуры, но и предусмотреть те обстоятельства, в силу которых она может быть изменена. Однако это возможно только с одной существенной оговоркой: технические недостатки, явившиеся следствием плохого музыкального воспитания, не могут быть здесь приняты во внимание. Это относится прежде всего к недостаточно развитой технике игры в позициях и их сменах. Тому, кто не чувствует себя совершенно уверенно на любом месте грифа, самые лучшие теоретические познания помочь не могут.

Аппликатура как техническое средство

Пока пальцы двигаются в одной и той же позиции и на одинаковом друг от друга расстоянии, в большинстве случаев применяют только одну естественную аппликатуру, при которой каждый палец ложится на соответствующее его положению место струны (над которым он в это время находится). Конечно, возникает еще вопрос — какие расстояния между смежными пальцами наиболее соответствуют природному строению пясти. В общем преобладает мнение, что полутон между вторым и третьим, целые тоны между первым и вторым, а также между третьим и четвертым пальцами, как, например, в ре-мажорной гамме, представляют собою наиболее естественные соотношения:

339



Этим дается указание на то, с каких гамм нужно начинать обучение игре на скрипке (ре мажор¹, соль мажор м⁻¹ и ля мажор¹⁻²)¹¹².

Труднее решить вопрос, когда следует отдавать предпочтение четвертому пальцу перед открытой струной. До последнего времени здесь руководствовались следующими соображениями:

1. Предпочитали пользоваться открытыми струнами вместо четвертого пальца в связи с большей яркостью их звучания, а также по соображениям удобства.

2. Выбор аппликатуры производился таким образом, чтобы смена струн по возможности совпадала с сильными долями такта:

340 Ф. Крейслер. Ригодон в стиле Ф. Франкёра.

341 там же

342 Л. Бетховен. Соната, воч. 30 №3, III ч

3. Ради одного-единственного звука избегали смены струн:

343 верно

не верно

В связи с распространением за последнее время стальной струны Ми взгляды на этот вопрос существенно изменились. Стальная открытая струна, взятая при восходящей связной смене струн, часто отказывается звучать. Поэтому скрипачи теперь стремятся по возможности заменить открытую струну Ми четвертым пальцем; в отношении остальных трех струн, следуя традиционным правилам:

344 Ф. Мендельсон. Концерт, III ч

345 Л. Бетховен. Концерт, I ч

346 М. Брух. Концерт соль мин., I ч

Крайне важно чаще придерживаться естественного расстояния между первым и четвертым пальцами. Чистота интонирования при игре в одной и той же позиции, как правило, зависит от того, что пальцы должны охватывать определенный отрезок струны, соответствующий чистой квинте¹¹³:

347

Если же пальцы находятся на расстоянии уменьшенной или чистой квинты:

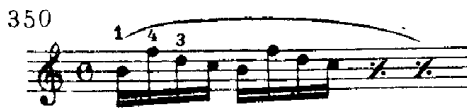
348

то это следует рассматривать как растяжение четвертого пальца или отведение первого пальца вниз:

349

Несомненно, что прием растяжений основан на известном стремлении к удобству, поскольку этим избегают излишних смен позиций (которых многие скрипачи не без основания так боятся),

хотя вследствие такого нарушения естественного квартового соотношения между пальцами нередко страдает чистота интонации и уменьшается способность пальцев к вибрации. Но и в данном случае едва ли нужно устанавливать неизменные законы. Можно ли, например, не вытягивая четвертого пальца, сыграть в скором темпе на одной струне следующий звукоряд:



Конечно, нет. Тогда как в этом примере:



смена позиций на соль будет значительно удобнее, чем «доставание» звука до. То же самое при исполнении:



Здесь у нас нет других возможностей, кроме отведения первого пальца вниз, в то время как в данном случае:



половинная позиция будет наиболее уместной.

Следовательно, желая избежать растяжений, мы будем вынуждены чаще менять позиции. Какой из этих двух возможностей отдать предпочтение? Это может быть решено только в каждом отдельном случае. Несомненно лишь то, что растяжения следует применять только между первым и вторым, а также третьим и четвертым пальцами, но не между вто-

рым и третьим, так как этому будет препятствовать анатомическое строение пясти*.

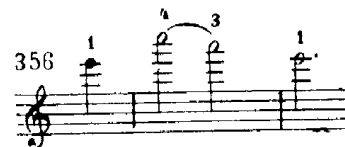
Вообще же при выборе аппликатуры следует отличать игру на высоких позициях от игры на низких. Растяжения в высоких позициях существуют чаще всего только в нотной записи, но не на самом деле. Если пример:



едва ли возможно исполнить обозначенной аппликатурой, то такую же последовательность октавой выше:



сыграть уже значительно легче, а при исполнении:



пять находится в совершенно естественном положении (так как здесь расстояние сексты едва ли больше, чем расстояние кварты в первой позиции).

Перестановка первого пальца в половинную позицию и последующее

* Автор должен признаться в том, что он, недолюбливая растяжений, по возможности старается их избегать, предпочитая этому более частую смену позиций. Если возразят и скажут, что так часто применяемые нами аппликатурные октавы уже сами по себе требуют растяжения в виде квинтового (вместо квартового) расположения пясти и что, кроме того, в «Основных упражнениях» имеются также примеры растяжений, — то на это можно ответить, что при тех крупных технических и звуковых преимуществах, которые дают аппликатурные октавы, недостатки растяжения на целый тон или полутон будут казаться весьма незначительными и что растяжения в «Основных упражнениях» представляют собою хотя и несколько насильственную, но все же только чисто гимнастическую попытку тренировки руки (ввиду отсутствия свободного времени для более регулярных занятий).

скольжение его в первую является своеобразным пережитком «доброе старого времени», когда упорно избегали применения половинной, а также второй, четвертой и вообще четных позиций.

Вот несколько характерных примеров:

И.С. Бах. Партита ми мин., II ч.

357 верно
не верно

М. Брух. Концерт соль мин., III ч.

358 верно
не верно

Ф. Мендельсон. Концерт, III ч.

359 верно $\frac{1}{2}$ поз.
не верно

Э. Дюнаны. Концерт, IV ч.

360 верно
не верно

Л. Бетховен. Концерт, I ч.

361 верно
не верно

И. Иоахим. Варнаци №3.

362 верно
не верно

Г Гендель. Соната Ре маж., IV ч.

363 верно
не верно

М Регер. Соч. 42 №1.

364 верно
не верно

там же

365 верно
не верно

Однако бывают случаи, когда скрипач, играющий вполне «современной» аппликатурой, предпочтет сдвинуть палец обратно, а не переставлять всю пясть в новую позицию:

Г. Венявокий. Легенда.

366

Здесь было бы слишком рискованно переходить с флажолета прямо на вторую позицию, поэтому выбирают «меньшее зло» или же играют всю тему на струне Ре. Еще заметнее преимущества обратного растягивания в следующем примере:

Н. Паганини. Крейслер. Каприо №20.

367

Рука ни в коем случае не должна оставлять второй позиции между звуками фа-диез² и ми¹.

Часто приходится делать выбор между второй и третьей позициями:

Л. Бетховен. Романс Соль маж.

368 верно
не верно

И. Брамс-Иоахим. Венгерский танец №9.

369 верно
не верно

Л. Шпор Концерт ре мин., I ч.

370 верно
не верно

В следующем примере, наоборот, ради большей уверенности и звуковой точности необходимо применять обратное скольжение первого пальца во вторую позицию на до-диез²:

И. Брамс-Иоахим. Венгерский танец №1.
371



Пример промежуточного положения пясти между пятой и четвертой позициями*:



Поразительно, как слух многих скрипачей совершенно не реагирует на этот вид смазанных полутоновых glissando:



Здесь звуки ля-диез и си обычно бывает невозможно ясно расслышать, так как на находящееся между ними glissando, как бы оно скоро ни исполнялось, уходит большая часть необходимого времени. Пассажи такого рода звучат неясно и смазанно.

Вытягивание пальцев вперед или отведение их назад зависит, между прочим, также от того, куда затем передвигается рука — вверх или вниз. Это обстоятельство можно проиллюстрировать на примере первой фразы из «Ноктюрна» соч. 27 № 2 Ф. Шопена (в обработке А. Вильгельми):

* Другие примеры промежуточного расположения пясти, в особенности при исполнении аппликатурных октав, будут рассмотрены в соответствующих главах.

Ф. Шопен-Вильгельми.
Ноктюри, соч. 27 №2.



При переходе со второй позиции на пятую () мы заметим некоторое неудобство в движениях и неуверенность в интонировании звука си, которое звучит из-за этого несколько низко. При внимательном анализе движений нам станет ясно, что здесь необходимое для перехода вверх (из второй, «повисшей в воздухе», позиции) подготовительное движение большого пальца может быть выполнено весьма неуверенно. Кроме того, в пятой повышенной позиции (из-за применения третьего пальца вместо четвертого) пясть принимает несколько пониженное — неестественное положение. Замена второй позиции третьей совершенно устраняет эту неуверенность, так как в третьей позиции можно совершенно спокойно подставить большой палец под шейку скрипки, имея еще при этом возможность опереться рукой о ее корпус, отчего вся пясть естественно попадает в необходимую для движения вверх позицию:



Этот случай еще раз доказывает, какое важное и практически еще недостаточно оцененное значение имеет подготовительное движение большого пальца при смене позиций.

Растяжение пясти, не превышающее объема квинты и применяемое только изредка, не может принести существенного ущерба интонированию. В нижних позициях лучше избегать растяжений, так как они вызывают излишнее напряжение пальцев, особенно в том случае, если пясть приходится расширять до сексты или септимы:



Сыграть эти примеры со сменой струн, несмотря на высокие позиции, несравненно легче, чем обозначенной аппликатурой.

Роль растяжений крайне значительна, так как благодаря им имеется возможность сократить количество переходов и связанных с ними glissando, а также избежать излишней смены струн:

377 верно
не верно

И Брамс Трио, соч 8, III ч.

373 Я. Донт. Этюд, соч 35 №1.

379 Я. Донт. Этюд, соч. 35 №5.

380 М. Рeger. Соч. 42 №1.

381

Г. Эрст. Концерт фа мин.

382

383 sul G там же

384 там же

Э. Лало. Испанская симфония, V ч.

385 верно
не верно

Следовательно, растяжения допустимы лишь в том случае, когда смены позиций в музыкальном или техническом отношении нежелательны. Если же этого нет, то, безусловно, лучше их избегать:

386 Я. Донт. Этюд, соч. 35 №7.

+ смена позиции вместо растяжения

387 Я. Донт. Этюд, соч. 35 №5.

+ сменить позицию.

388 Я. Донт. Этюд, соч. 35 №11.

Пальцы, берущие аккорды, должны удерживаться на струне (—) так как повторное взятие аккордов может отразиться отрицательно на чистоте интонации:

389 Я. Донт. Этюд, соч. 35 №11.

Здесь лучше аккорд

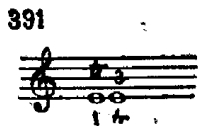
расчленил, чем нажать себе растяжение связок!

В каденции Ф. Крейсlera к сонате «Трель дьявола» Тартини имеется растяжение, которое не так уж

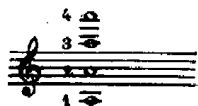
трудно, если его сыграть правильной аппликатурой:



Значительно труднее известное растяжение из каприза № 3 Н. Паганини, соединенное с двойной трелью:



Некоторые скрипачи крайне гордятся тем, что могут растянуть руку следующим образом:



Подобное техническое «достижение» как спортивная задача значительно уступает трудности какого-нибудь сальто-мортале, практически же оно до сих пор никем не применялось (даже самым «односторонним виртуозом»). Если бы потраченное на это время было использовано для упражнений в нормальном квартовом расположении пальца, то плоды труда были бы значительно более ценными. Часто кажущееся неизбежным растяжение при внимательном разборе оказывается совершенно излишним:



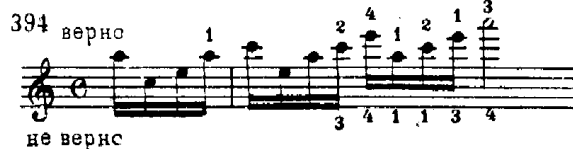
Эту последовательность едва ли можно назвать растяжением, если звуки ля²—до³ брать первым—вторым пальцами, в то время как взятые третьим—четвертым пальцами до³—ми³ и до³—фа³ являются примером крайне трудного и неестественного растяжения.

То же:



Поэтому арпеджио минорных трезвучий и сектаккордов в более низких позициях лучше брать первым, вторым и четвертым пальцами (избегая третьего):

Р. Крейцер. Этюд № 12.



В концерте И. Брамса, избегая брать дециму си-бемоль²—ре³ растяжением:

И. Брамс. Концерт, I ч



Э. Изаи играл ре³ флажолетом:



На наш взгляд, здесь более целесообразно заменить растяжение сменой позиций:



Аналогичный пример:

Н. Паганини. Каприз № 4.



Одно из самых неприятных растяжений, совершенно исключая возможность безукоризненно чистой интонации:

Э. Шоссон. Поэма.



Чтобы избежать *glissando*, здесь нужно играть две связанные шестнадцатые легким штрихом *portato*.

Так же неблагоприятно отражается на игре и чрезмерно суженное расположение пальцев*. Оно может крайне затруднить игру, особенно в высоких позициях и при толстых пальцах:



Здесь третий палец между ля²—до³ и второй с третьим—между до² и ре-диезом³ не находят применения и мешают чистому интонированию. В высоких позициях нормальное квартовое расположение пальцев целесообразнее по возможности заменять квинтовым и даже секстовым охватом:



При выборе правильной аппликатуры в аналогичных местах, да и вообще, следует руководствоваться фактическим расстоянием между звуками на грифе, а не интервалами в нотной записи.

* В виде исключения:

401 П. Чайковский. Концерт, I ч. (Каденция)



Здесь открытая струна дает возможность на соль¹ и соль-диезе¹ сильно выдвинуть вперед второй палец, который, оставаясь все время на струне, удобно передвигается от фа¹ по полутонам вверх, делая, таким образом, совершенно излишним применение четвертого пальца на соль-диезе¹.

Это правило можно пояснить следующими примерами:

403



— обычно берут первым—вторым пальцами;



— здесь же инстинктивно применяют аппликатуру первого—третьего пальцев, хотя расстояние не изменилось.

Если же потом идет до:

404



то ре-бемоль нужно брать третьим пальцем. Однако в последовательности:

405



ре-бемоль, взятое третьим пальцем, создало бы неестественное суженное положение пясти. Замена аппликатуры увеличенной секунды аппликатурой малой терции часто встречается, в особенности при исполнении арпеджио уменьшенных септаккордов и

* На возражение, что подобный способ записи неестествен и не встречается на практике, можно ответить тем, что в современной музыке встречаются и не такие еще перечення. Например:

А. Шнабель. Соната для скрипки solo.

406



в минорных гармонических гаммах:

407

408 М. Брух. Концерт соль мин., I ч.

Аналогичное уплотнение аппликатуры применяется и для больших терций:

409 там же

Аппликатура, основанная на энгармонической замене, может значительно упростить движения левой руки, особенно в сложных гармонических последованиях. Вот несколько примеров:

410 А. Дворжак. Мазурка, соч. 49

411 И. Брамс. Трио, соч. 8, IV ч.

412 А. Дворжак. Трио, соч. 65, II ч.

413 И. Брамс. Соната, соч. 78, II ч.

414 И. Брамс. Концерт, II ч.

415 Е. Корнгольд. Сюита, соч. 11.

416 там же

417 Ф. Шуберт. Рондо, соч. 70.

418 А. Глазунов. Концерт

Сюда же можно отнести и энгармоническую замену второй пониженной позиции на первую повышенную:

419 М. Брух. Концерт соль мин., II ч.

Обычно этот отрывок интонируется несколько высоко, так как исполнитель думает, что он играет во второй, а потом в шестой позициях. Такие места целесообразно мысленно заменять энгармонически, считая, что рука находится соответственно в первой и пятой позициях:

420 там же

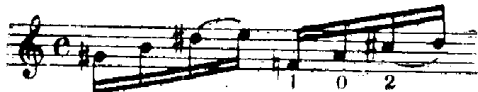
Особенно часто энгармоническая замена применяется при смене струн:



Иначе, в случае применения того же пальца (особенно в legato), образуется перерыв в звучании или слышна открытая струна. Аналогичные примеры 114:



423 Я. Донт. Этюд, соч. 35 №2.



Некоторые педагоги требуют, чтобы не занятые в игре пальцы, по возможности, лежали на струнах. Целесообразность такого приема только тогда несомненна, когда этим избегают излишних движений. Например:



Но бывает и так, что скованность руки, образовавшаяся вследствие удерживания пальцев на струне, более затрудняет игру, чем повторное поднятие и опускание пальца.

Кроме того, следует иметь в виду, что излишним удерживанием пальцев, не принимающих участия в игре, тормозится способность всей руки вибрировать, что отражается отрицательно на выразительности исполнения.

Наоборот, при арпеджированных трех- или четырехзвучных аккордах, а также интервалах, расположенных на двух струнах, подготавливать пальцы, то есть класть их одновременно на две струны, обязательно:

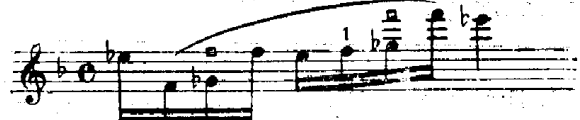
427 Ф. Крейслер. Прелюдия и аллегро в стиле Г. Пуньяни.



(Квадратные ноты означают подготовленный заранее палец):



429 И. Ноахим. Венгерский концерт, I ч.



430 И. Брамс. Концерт, II ч.



Сюда же следует отнести применяемое в учебных целях оставление пальцев, а также рекомендованное выше предварительное их наложение на струны для выполнения плавных переходов смычка*.

* См. стр. 33—34.

Требование возможно частого оставления не занятых в игре пальцев безусловно правильно лишь в том смысле, что палец, после того как он выполнил свою роль, нажав на определенное место струны, не должен тотчас же сниматься. При условии такой оговорки с этим требованием согласится всякий скрипач-исполнитель. В разбитых аккордах, в особенности пальцы, берущие нижние звуки, необходимо удерживать на струнах в течение всего того времени, пока звуки продолжают резонировать. Во время смены струн также следует задержать палец (на небольшую долю секунды, но не более) на том звуке, с которого он уходит*.

Рассматривая взаимосвязь между аппликатурой и сменой позиций, мы встретимся опять с принципом экономии расходования энергии, который выражается в предельном уменьшении проходимо-го расстояния.

Приблизительные расстояния от промежуточного тона до верхнего звука могут быть рассмотрены на следующем примере:



В поясняющей таблице числителем обозначен палец, берущий си³, знаменателем — палец, берущий фа-диез³, расстояния указаны в сантиметрах.

I. Переходы одним и тем же пальцем	II. Переходы с нижележащего пальца на вышележащий	III. Переходы с вышележащего пальца на нижележащий
4/4—7 см	1/2—5 см	4/3—9 см
3/3—7 см	2/3—5 см	2/1—9 см
2/2—7 см	3/4—5 см	3/2—9 см
1/1—7 см	1/3—3 см	3/1—11 см
	2/4—3 см	4/2—11 см
	1/4—2 см	4/1—14 см

Мы видим, что наименьшая затрата энергии, связанная с про-

* В практике концертирующих скрипачей этот принцип удерживания и подготовки пальцев далеко не всегда выполняется. Например, при исполнении начальных октав концерта Бетховена М. Эльман ставит пальцы не одновременно, а последовательно, чем достигает возможности свободной вибрации звуков, исполняемых четвертым пальцем.

хождением минимального расстояния, будет достигнута при аппликатуре $\frac{1}{4}$, то есть при переходе от четвертой позиции к пятой. Но было бы ошибочно предполагать, что только это имеет решающее значение при смене позиций. Принцип экономии энергии является лишь одной, а именно чисто механической, стороной техники переходов. Поэтому он применим прежде всего в быстрых, чисто технических сменах позиций, где ради гладкой игры стараются или совершенно избежать *glissando*, или применять его возможно незаметнее. При исполнении кантилены, где смены позиций выполняются путем усиливающего выразительности *portamento*, выступают на первый план моменты звукового и эстетического характера. Техническая же сторона и удобство исполнения не имеют здесь решающего значения. Поэтому облегчение аппликатуры за счет применения необоснованных в звуковом отношении флажолетов следует в общем отвергнуть:



Флажолеты, исполняемые штрихом *legato* в пределах одной позиции и на той же струне, нецелесообразны, так как их место на грифе находится ниже места простого, не флажолетного звука, в связи с чем их чередование с обычными звуками как бы вводит в заблуждение наше мышечное чувство и создает

большую интонационную неуверенность:

434



Такая последовательность будет значительно удобнее:

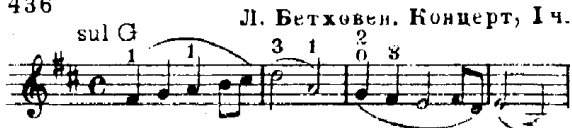
435



хотя и она также недостаточно интонационно устойчива.

С другой стороны, иногда применением проходящих, не слишком продолжительных флажолетных звуков можно избежать нежелательно выделяющейся смены позиций, вообще почти неизбежной:

436



437



438



439



То же при более быстрых звуках, не имеющих особенно выразительного значения:

440



441



442



443



444



445



446



Кроме того, ради облегчения чистоты интонирования:

447



448



И в местах грациозного характера:

449 В. Моцарт. Концерт Ре маж., III ч.

Если два натуральных флажолета нужно связать выразительным portamento, следует при смене позиций плотнее нажать струну скользящим пальцем, иначе все промежуточные обертоны будут слышны:

450 Л. Бетховен. Концерт, I ч.

В целом, за исключением этих, сравнительно редких, примеров, неразборчивое применение натуральных флажолетов (которым в особенности отличалась старая школа) с эстетической точки зрения нельзя признать целесообразным в связи с тем, что тембр натуральных флажолетов резко отличается от обычно взятых (не флажолетных) звуков. Здесь мы прежде всего должны поставить перед собой вопрос: по какому праву в звуковой последовательности неожиданно появляется подобное инородное тело? Несовершенство техники игры в позициях (и в их сменах), мускульная вялость, при которой «доставание» звука путем подмены его соответствующим натуральным флажолетом кажется значительно более легкой задачей, чем переход предплечья и пясти на более высокую позицию, — вот истинные механические причины этой необоснованной дурной привычки.

Возвращаемся снова ко взаимозависимости между аппликатурой и сменой позиций. Оставаясь верными принципу применения наименьшего расстояния при выборе рациональной аппликатуры, мы рекомендуем, особенно в гаммообразных пассажах, пользоваться сменой позиций преимущественно на полутонах (а не на целых тонах):

451

452 А. Вьетан. Концерт ля мин., II ч.

453 К. Сян-Санс. Сондо-капричиозо

Полутоны на очень высоких позициях, исполненные двумя смежными пальцами, звучат несколько шире, поэтому в певучих местах их предпочитают брать одним и тем же пальцем:

454 И. Брамс. Концерт, I ч.

Иногда эти переходы удается исполнить совершенно незаметно, с помощью постепенного перемещения руки вперед или назад:

455 Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.

456 А. Дворжак. Трио, соч. 65, I ч.

457 Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 2.

458 Н. Паганини. Каприе № 11.

Выбор аппликатуры часто зависит и от того, чему отдают предпочтение — смене струн или смене позиций.

468

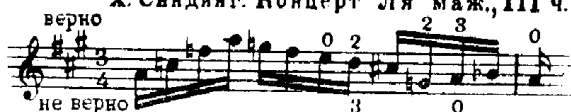
И. Брамс. Концерт, I ч.



Здесь лучше остаться на струне Ми, так как ее светлый тембр более соответствует характеру фразы.

469

Х. Синдинг. Концерт Ля маж., III ч.



В примере 469 сменой позиции можно избежать более затруднительной смены струн.

470

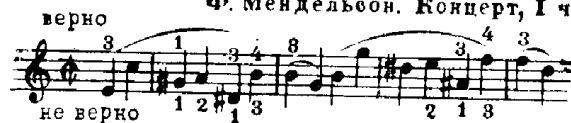
И. Брамс. Концерт, II ч.



В примере 470 уклонение от смены позиции на струне Ми (см. нижнюю аппликатуру) хотя и более удобно технически, но в звуковом отношении недопустимо.

471

Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.



Зато здесь (471) с помощью смены струн можно удачно избежать двух следующих друг за другом, невыносимых для слуха glissando.

472

И. Брамс. Концерт, I ч.



Переход в пятую позицию в примере 472 (см. +) возможен только для

скрипачей с тонкими пальцами и при наличии чистых струн; иначе малая секста будет звучать фальшиво.

В высоких позициях, особенно в певучих местах, четвертый палец может быть без ущерба для точности интонации заменен третьим. Кажется, что, применяя третий палец, приходится пользоваться более высокой позицией. В действительности же из-за более короткого четвертого пальца кисть руки в высоких позициях значительно сильнее должна поворачиваться внутрь. Если же короткий четвертый палец заменить более длинным третьим*, то большой палец скорее может сохранить свою точку опоры у конца шейки скрипки:

473

И. Брамс. Концерт, I ч.



474

Ф. Мендельсон. Концерт, II ч.



Предлагаемое здесь растяжение на кварту между вторым и третьим пальцами ради исключения из игры четвертого, не имеющего в высокой позиции необходимой силы, способной придать полноту и закругленность звуку до⁴, исполнимо вполне естественно и, во всяком случае, значительно легче, чем это может показаться при первом взгляде на ноты. Однако большие расстояния между отдельными пальцами, образующиеся при предпочтительном пользовании третьим пальцем вместо четвертого, могут в свою очередь создать опасность применения музыкально неоправданных portamento:

475

И. Брамс. Концерт, II ч.



* Но не следует также упускать из виду сказанное на стр. 139, 140.

Здесь расстояние между первым и четвертым пальцами при исполнении интервала фа³—ре⁴ нетрудно, но если скрипач чувствует, что взятое таким образом ре звучит недостаточно выразительно, то применять третий палец он может лишь обладая достаточным растяжением для того, чтобы пройти это расстояние без glissando. Иначе будут слышны два portamento подряд. Следовательно, не отрицая тех несомненно больших звуковых преимуществ, которые дает применение третьего пальца на протяжных выразительных звуках, необходимо иметь в виду, что оно обусловлено наличием у скрипача высоко развитой техники смены позиций, а также физической возможности пользоваться широким растяжением пальцев.

Для примера сравним:

Л. Бетховен. Концерт, I ч.

476

Обычно применяемая аппликатура:



476 Крейслер:



Флеш:

Приведем еще несколько примеров особых аппликатурных проблем. Одновременное применение двух различных позиций:

И. Брамс. Концерт, II ч.

477



478

И. Брамс. Концерт, I ч.



479

М. Рeger. Соната, соч. 42 № 1.



480



там же

481



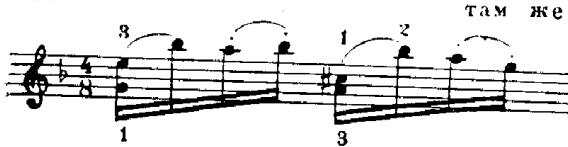
там же

482



там же

483



там же

Подмена пальца на том же звуке:

484

М. Рeger. Соната, соч. 42 № 1.



485



там же

Избегание излишних смен позиций:

486

Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 12.



Избегание излишних glissando теми же пальцами:

487

Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 3.



весь комплекс движений, сознание должно будет прежде подсказать им, какую же из имеющихся в их распоряжении аппликатур следует применить, что в условиях быстрого темпа отразится отрицательно на исполнении, если вообще не сделает его невозможным*.

В арпеджированных трезвучиях, как, например:

493



аппликатура с первым пальцем на начальном звуке будет наилучшей, так как в данном случае смена струн будет производиться только один раз. Для исполнения того же трезвучия на одной струне подобрать наиболее удобную аппликатуру также нетрудно:

494



Значительно труднее осуществить выбор хорошей аппликатуры, если трезвучие фигурировано:

495



При сохранении пятой позиции — квартовое растяжение между третьим и четвертым пальцами (звуки соль¹ — до²) неизбежно, если только ради упрощения аппликатуры не брать до² на струне Ре.

В двухоктавном арпеджио:

496



на начальном звуке до¹ второй палец предпочтительнее первого потому,

* Предлагаемую на стр. 140 аппликатуру гамм для укрепления четвертого пальца следует рассматривать как чисто гимнастическое упражнение.

что смена струн в связи с подготовкой пальцев на звуках соль¹ и до²

497



проходит более плавно, чем в третьей позиции. Вместе с тем:

498



удобнее сыграть во второй позиции, чем в третьей, так как в последнем случае смену струн приходится выполнять ради одного звука до³, что вызовет резкое движение правой руки, нарушающее плавное исполнение звукового последования.

Арпеджио трезвучий в две октавы на одной струне обычно исполняют только в восходящем порядке, так как иначе при нисходящем движении возникают затруднения с подготовкой пальцев, что делает чистую игру затруднительной:

499 sul G.....



В этом примере верхняя аппликатура, с применением флажолета, лучше нижней, с неестественным растяжением. Однако обе они очень рискованны. В связи с отсутствием натурального флажолета в ля-мажорном арпеджио придется применять указанную ниже аппликатуру:

500 G.....



Благодаря более высокому положению на струне терции ля¹ — до-диез² и меньшему растяжению пальцев, она не так трудна.

Те же закономерности определяют выбор аппликатуры в следующих примерах:

501 Н. Паганини. Фантазия на темы из оперы Дж. Россини „Моисей“
sul G.....

502 Г. Эрст. Концерт Фа # мин.
sul G.....

Для арпеджио трезвучий в три октавы аппликатуры I—наиболее удобна, II—допустима, III—плоха:

503

a) 2 1 3 4 1 2 3 4
b) 3 1 1 3 4 3 1 4 1 0 2
в) 1 1 1 4 2 4

В высоких позициях четвертый палец может быть иногда заменен третьим, например:

504 Г. Венявский. Каприс № 4.

Обособленные нисходящие пассажи арпеджио трезвучий являются одной из труднейших технических задач*:

505 А. Вьота. Концерт ре мин. (Каденция).

* Некий шутник приводил обычно в сильное замешательство упражнявшихся перед выступлением скрипачей тем, что после исполненного ими с большим блеском арпеджио трезвучия вверх он весьма сухо говорил: «А теперь прошу Вас обратно!»

в то время как в соединении с восходящим трезвучием они значительно легче, например:

506

Причина этого кроется в том, что во втором случае ввиду предстоящего обратного движения мы не снимаем со струны первый и третий пальцы, в то время как в обособленном нисходящем арпеджио мы вынуждены пальцы подготовить во время исполнения пассажа:

507

Этим объясняются неясность смен позиций, являющихся обычно причиной неудачи или, по крайней мере, неуклюжести исполнения. Если же мы оба пальца заранее положим на струну (до взятия верхнего ми⁴), то пассаж всегда удастся:

508

Остается еще указать на то, что, исполняя пассажи, состоящие из арпеджио трезвучий, доминант и уменьшенных септаккордов, следует начальные звуки арпеджио исполнять несколько медленнее, чем заключительные. Во-первых, такой пассаж звучит всегда более блестяще, поскольку его скорость увеличивается, а во-вторых, спокойное начало в первой позиции дает возможность такой же спокойной подготовки движений большого пальца. Поэтому такие пассажи всегда удаются легче, если их начинают немного медленнее:

509 К. Сен-Санс. Рондо-каприччиозо.

Л. Бетховен в своем Скрипичном концерте, в том месте, где вступает солирующий инструмент с пассажем ломаными терциями, бесспорно рассчитывал на то, что они будут исполняться на одной струне, тогда как фигурированное изложение побочной партии этого же концерта, исполненное на двух струнах, звучит не только значительно выразительнее, но и в мелодическом отношении эффектно подчеркивает одновременно звучащие в оркестре терции:

518 Л. Бетховен. Концерт. I ч.

G-D

D-A

A-E

О ломаных терциях, исполняемых на двух струнах, мы специально говорить не будем, так как для них действительны те же правила аппликатуры, как и для двойных терций, сыгранных одновременно.

Относительно аппликатуры для ломаных терций на одной струне необходимо решить два вопроса:

1. Следует ли их брать, по возможности, на одной и той же струне, или же допустима смена струн?

519 Л. Бетховен. Концерт, I ч.

Разница в звучании этих двух видов аппликатуры заключается в том, что ломаные терции, исполненные на одной и той же струне, в тембровом отношении более однородны, че-

го невозможно достигнуть при смешении аппликатур. Кроме того, исполнение последовательности терций без смены позиций приводит к необходимости более частой смены струн, что рискованно, так как может вызвать отказ в звучании верхней струны. Например:

520

2. Следует ли проводить смену позиций между двумя звуками терций или между терциями в целом?

521

Ответ на этот вопрос зависит, главным образом, от требуемого вида штриха. Если терции разделены между собой сменой смычка и коротенькими паузами (вариант а), то это дает возможность исполнить в общем весьма рискованную смену позиций

почти неслышно, тогда как

при ряде связанных терций и при отсутствующих паузах незаметная смена позиций невозможна. Поэтому в данном случае целесообразнее применить нижний вариант аппликатуры, хотя он и противоречит принципу, по которому следует избегать более широких переходов в legato.

К каким интересным и ценным аппликатурным комбинациям может привести привычка логически мыслить, видно из следующего примера:

522 Ф. Мендельсон. Концерт, III ч.

В этом небольшом пассаже при обычной аппликатуре мы имеем один обратный сдвиг первого пальца, кроме того, три glissando на терцию и одно — на кварту. Неудивительно, что даже у крупнейших виртуозов этот пассаж звучит неясно и смазано, так как при чрезвычайно быстром движении могут быть слышны не самые звуки, а только связующее их glissando:



Все эти недостатки исчезают при исполнении пассажа следующей аппликатурой:



В нисходящем движении ломаные терции играть труднее вследствие большей сложности обратного хода:



В данном случае мы имеем возможность выбора между двумя сменами позиций с аппликатурой 2—3 или тремя сменами позиций с аппликатурой 2—2. Оба вида имеют свои преимущества и свои недостатки и приблизительно равноценны.

В заключение приводим еще один пример скачкообразных переходов в legato (+):



Хотя они не всем удаются, но, исполненные хорошо, они превосходно звучат и делают излишним применение glissando.

Аппликатура хроматических гамм*. Полутоновое glissando, которое старые школы неразрывно связывали с исполнением хроматических гамм и причину которых они видели «в природе инструмента», на самом деле относятся к традиционным дурным привычкам. Слух скрипачей, воспитанных на подобных методических установках, настолько притуплен, что не в состоянии заметить безобразия исполненных четырнадцати полутоновых glissando:



И даже музыканты-нескрипачи, в силу «традиций», относятся к ним как к чему-то неизбежному. Вместе с тем, как легко этого избежать при следующей аппликатуре:



* См. стр. 53 (пример 92).

Или:

529 Л. Шпор. Концерт ре мин., I ч.

Несомненно, что аппликатура хроматических гамм с полутоновыми *glissando* является весьма действенным средством для укрепления пальцев, но избегая скольжений, мы достигаем несравненно более плавного и четкого звучания хроматических последовательностей. Поэтому, не пренебрегая в технической работе первым видом аппликатуры, следовало бы при исполнении художественных произведений применять по возможности только второй вид.

До какой степени может быть искажен применением рутинной аппликатуры не только смысл музыкального произведения, но и все выражаемые им чувства, видно на примере последней части ля-мажорного струнного квартета В. Моцарта (Кёхель, № 464). Здесь автор применяет почти непрерывно хроматическое чередование четырех звуков:

530 В. Моцарт. Квартет ля мажор.

Даже при совершеннейшем исполнении финал «не доходит» до слушателя: его считают однообразным. И только потому, что постоянно появляющийся у всех инструментов хроматический ход *glissando* придает всему сочинению сентиментально-расслабленный характер:

531

После исключения сомнительного *glissando* произведение как бы меняет свой характер, становится «моцартовским»:

532

Насколько более четко звучат следующие, обычно «смазанные» пассажи, если мы будем избегать полутоновых скольжений:

аппликатура без *glissando* Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.

533

они будут менее надежными, так как кисть руки из-за более короткого мизинца придется значительно выдвинуть вперед и повернуть внутрь.

Большие терции в низких позициях следует брать первым — вторым пальцами в том случае, если за этим идет малая терция:



или тогда, когда они являются составной частью аккорда:



В более высоких позициях такая аппликатура целесообразна ради не столь заметных для слуха смен позиций:



Третий и четвертый пальцы на больших терциях в первой позиции можно применять только при штрихе *détaché* в медленном движении, если по каким-либо причинам нет нужды в смене позиции:



Во всяком случае эта аппликатура, из-за слабой способности к звукоизвлечению четвертого пальца, мало практична.

При исполнении малых терций в высоких позициях на струнах Ми и Ля опасность соскальзывания пальцев с грифа особенно велика, так как приходится ставить (при коротком четвертом пальце) второй палец слишком круто:



Возможный выход из положения состоит в том, чтобы второй палец положить более плоско, задев при этом (ради контроля) струну Ля. Исполнение больших терций в высоких позициях вторым — третьим пальцами (вместо второго — четвертого) будет всегда наиболее верной гарантией против опасности соскальзывания.

Хроматические гаммы терциями. Могут быть исполнены или последовательно повторяющейся аппликатурой, или скольжением одной и той же пары пальцев:



Аппликатура чередующихся пальцев особенно трудна при нисходящем движении. Совпадение смены смежных струн со сменами направления движения смычка значительно облегчает задачу исполнения восходящих гамм хроматическими терциями:



В хроматических гаммах *glissando* терциями обычно применяют первый — третий пальцы.

Кварты. В классической скрипичной литературе встречаются редко, поэтому можно было бы ограничиться лишь упоминанием о них. Но, учитывая их более частое применение в современной литературе, необходимо указать на то сходство, которое существует в их исполнении с секстами. В соединении с другими интервалами изучение кварт уже потому необходимо, что они принадлежат к тем созвучиям, которые труднее всего сыграть чисто.

Примеры исполнения квинты двумя разными пальцами:

М. Регер. Соната, соч. 42 №1.



Э. Дюванья. Концерт, I ч.



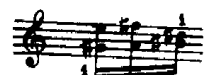
Какое вообще значение может иметь подготовка квинты в последованиях других интервалов, видно из следующего примера:

Х. Синдвинг. Концерт Ля маж.



Обычно здесь  проис-

ходит необъяснимая вначале задержка, пока при более внимательном разборе не выяснится, что она является следствием недостаточно быстро произведенной переброски первого пальца с соль-

диеза¹ на ре-диез²: 

Подготовка квинты устраняет этот недостаток:



То же:

М. Брух. Концерт соль мин., I ч.



Во многих случаях не остается ничего другого, как брать квинту опустив палец на струну всей мякотью пальцевой фаланги:

М. Брух. Концерт соль мин., I ч.



Г. Шрадк. 25 этюдов №2.



Сексты. Исполняются двумя различными приемами: а) сменой пальцев; б) одной и той же парой пальцев — скольжением.

В низких позициях более предпочтительна смена пальцев, на верхних обычно рекомендуется скольжение.

На струнных инструментах последования в секстах неприятны уже тем, что они требуют переброски пальцев, во время которой образуются пустоты, заполняющиеся призвуками.

При неумелом исполнении это место



звучит так:



Хотя напечатанные мелким шрифтом ноты, в связи с их непродолжительностью, почти незаметны для слуха, однако при внимательном вслушивании возникает ощущение неопрятной, нечистой игры. Этот недостаток, правда, может быть устранен другой аппликатурой — скольжением одной пары пальцев. Но в таком случае, особенно в медленном движении, возникает опасность появления необоснованно чувствительных portamento. В нашей редакции известного этюда на сексты Н. Паганини предусмотрено чередование аппликатуры с переброской пальцев и с glissando, в соответствии с музыкальной декламацией фразы:

Н. Паганини. Каприс №21.



в связи с постоянной сменой позиций. В некоторых случаях желательна замена их октавами аппликатуры:

Г. Эрист. Концерт фа # мин.

603

В октавных скачках мелодии можно легко избежать излишних смен позиций, используя аппликатуру «двойных» октав:

Л. Бетховен. Концерт, I ч.

604

б) в восходящих диатонических гаммах более уместны октавы с чередующимися пальцами, в нисходящих — октавы с однородной аппlikатурой:

Н. Паганини. Каприо №3.

605

в) в высоких позициях следует избегать применения октав аппликатуры, вместе с тем октавы одинарные следует брать не первым — четвертым, а первым — третьим пальцами (имея в виду меньшие расстояния и большую способность к вибрации третьего пальца):

А. Вьеган. Концерт Ми маж, I ч.

606

г) для хроматических гамм будут всегда более удобными октавы с

однородными пальцами (не фингерированные):

Н. Паганини. Каприо №23.

607

д) аппликатурные октавы на расстоянии малой терции следует играть без смены струн:

608

е) в аппликатурных октавах на расстоянии большой терции следует применять смену смежных струн:

609

ж) квартовые и секстовые ходы аппликатурных октав удобнее играть со сменой струн:

610

з) открытую струну и второй палец в аппликатурных октавах следует применять только в самом начале гаммы (но ни в коем случае не в середине пассажа):

611

Г. Эрист. Концерт фа-# мин.

612

и) если октавы одинарные перемежаются с фингерированными (при игре на высоких позициях или из-за часто встречающихся

Н. Паганини. Каприо № 17.

620

Децимы. Как известно, скрипач может взять дециму только одним способом. Поэтому необходимость рассмотрения аппликатуры для децим могла бы отпасть, если бы не имелись их соединения с другими интервалами, о чем необходимо упомянуть особо. В этих случаях все сводится именно к тому, чтобы подготовить пясть к установке децимы (растяжению пальцев, равному сексте, взятой на одной струне) таким образом, чтобы пясть, предплечье и плечо уже заранее находились в своего рода промежуточной позиции, соответствующей равномерному растяжению обоих пальцев*. Скольких растяжений связок можно было бы избежать, если бы все придерживались этого правила! Применительно к приводимым ниже примерам основное положение руки должно соответствовать примерно второй позиции:

* Таким образом, при децимах положение всей руки соответствует как бы промежуточной позиции по отношению к двум крайним звукам, ограничивающим интервал. Например: если децима охватывает 1-ю и 3-ю позиции, то рука должна находиться как бы во 2-й позиции. Соответственно, если децима охватывает 2-ю и 4-ю позиции, вся рука занимает положение как бы 3-й позиции, и так далее. (Прим. ред.)

621

верно

неверно

верно

неверно

В тех случаях, когда дециме предшествует секста, последнюю следует брать в промежуточной позиции по отношению к позиционному охвату децимы:

Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 7.

622

верно

не верно

там же

623

верно

не верно

624 верно не верно там же

625 верно не верно Я. Донт, Этюд, ооч. 35 № 5.

626 Н. Браме. Концерт, I ч.

Д. Дованья Концерт, III ч.

627

Хроматическое glissando. Преимущественно исполняется наиболее сильным, то есть обычно третьим пальцем. Если многие скрипачи предпочитают четвертый, то это можно объяснить лишь долголетней привычкой. Йозеф Сук остроумно применил в своей Фантазии (соч. 24) хроматическое glissando:

628 Н. Сук. Фантазия, ооч. 24.

Хроматическим glissando можно с успехом заменить смену пальцев в небольших хроматических последованиях на очень высоких позициях:

Э. Лало. Испанская симфония, IV ч.

629 хром. gliss.

В этом случае гамма звучит равномернее, если доходит до половинной позиции, благодаря чему устраняется столь

опасный переход glissando в простую хроматическую гамму. Ж. Тибо исполнял все glissando от высокого флажолетного ми вниз первым пальцем!

Трель. Аппликатура для трели определяется исключительно индивидуальными данными играющего. Четвертый палец применяется только в крайнем случае, первый палец почти совершенно исключается, так как в этом случае основной тон трели должен быть исполнен на открытой струне, что по причинам тембрового характера нежелательно. Остаются второй и третий пальцы, из которых последний более удобен, так как при этой аппликатуре нахлест не требует обратного скольжения пальца. Во всяком случае, для трелей мы должны использовать тот палец, который может ее исполнить наиболее совершенно, мирясь, в силу необходимости, с нисходящим, быстро исполняемым glissando нахлеста как с меньшим злом. При беспрерывной трели с одновременно чередующимися двойными нотами, подмена пальцев может быть произведена незаметно, если второй палец покажется более удобным, чем третий:

Г. Леонар.

Каденция к концерту Л. Бетховена.

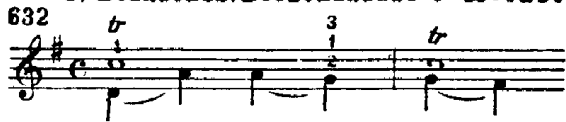
630

Г. Венявский. Воспоминание о Москве.

631

Трели на верхнем звуке кварты следует отнести к самым нескрипичным комбинациям, хотя их и применял Г. Венявский:

Г. Венявский. Воспоминание о Москве.



Здесь следует «беспечно» проскользнуть мимо этой невыполнимой задачи, не придавая значения точному ее исполнению. В квинтах, появляющихся в середине трелевой цепи, избегают переброски исполняющего нижний звук трели пальца тем, что применяют аппликатурную подмену:



Трели двойными нотами. Этот вид техники встречается в скрипичной литературе сравнительно редко:



Однако пренебрегать им в учебных занятиях не следует, потому что он представляет собой одно из интереснейших пальцевых и звуковых упражнений, физически, правда, крайне утомительных:



В качестве учебного материала для выработки трели могут быть использованы в первую очередь имеющиеся в «Этюдах» Р. Крейцера упражнения, а также подготовительные трелевые упражнения О. Шевчика*.

* См.: О. Шевчик. Соч. 3, «Подготовительные упражнения в трелях».

Особенно следует рекомендовать этюд Крейцера № 40:



Он значительно труднее предшествующих ему этюдов той же категории, но зато превосходит их своей технической изобретательностью.

Тремола левой руки. Например, в Каприсе № 6 Н. Паганини или в Каденции Ф. Крейсера к сонате «Трель дьявола» Тартини оно подчиняется тем же правилам, что и трель, с той только разницей, что в тремола проблема звучания значительно сложнее, и по следующим причинам:

Н. Паганини. Каприо № 6.



В данном случае мы имеем три различные длины струны и соответственно три разные точки касания смычка, которые трудно согласовать между собой. В этом причина того, что тремола двойными нотами обычно звучит неудовлетворительно в тембровом отношении. В каденции Ф. Крейсера тремола изложено в виде мордента:

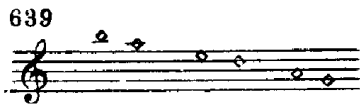
Дж. Тартини. Соната „Трель дьявола“, каденция Ф.Крейслера.



Такие тремола-морденты лучше всего исполнять более коротким штрихом с сильным нажимом смычка, при постоянном зрительном контроле за точкой касания смычка к струнам. Все трудности левой руки должны быть заранее совершенно

преодолены. Это может быть достигнуто лучше всего подготовительными упражнениями, в которых тремоло исполняют медленно, по такту на одно движение смычка, без разделяющих пауз.

Искусственные флажолеты. Приемы их исполнения были рассмотрены ранее, в связи с общими формами техники*. Здесь же следует остановиться на вопросе сочетания их с флажолетами натуральными. Иногда натуральные флажолеты отказываются звучать (особенно при игре на стальной струне Ми):



В этих случаях полезно их заменять (если возможно) флажолетами искусственными:



Если в пассаже флажолетами какой-нибудь звук не удастся, то в девяти случаях из десяти это бывает натуральный флажолет. Поэтому надежнее сыграть этот пример используя аппликатуру, указанную нами, чем применять натуральные флажолеты. Лучше



Хуже:



То же относится и к следующему отрывку:



* См. стр. 61, 62.

Очень высокие натуральные флажолеты звучат обычно слишком низко, а при расстроенных струнах неточность интонирования может иногда составить разницу в полутон:



Поэтому целесообразнее эти звуки сыграть так:



или исполнить их простыми, не флажолетными звуками, даже если это связано с весьма рискованными скачками:



Двойные флажолеты. Могут быть исполнены весьма различными аппликатурами, разбор которых мог бы завести нас слишком далеко. Мы ограничимся здесь лишь тем, что еще раз сошлемся на пособие типа «Техники флажолетов» Г. Геллера.

Как это ни странно, но оказывается, что точно обозначенная аппликатура имеет некоторое значение даже при исполнении *pizzicato* левой руки:



(Указанная в примере аппликатура относится не к самому звуку, а к исполняющему *pizzicato* пальцу.)

Эти звуки могут быть исполнены с некоторой уверенностью лишь в том случае, если защищающие струну пальцы будут постоянно меняться.

Аккорды. В трех- или четырехзвучных аккордах большей частью возможна только одна аппликатура, соответствующая нормальному расположению пальцев на грифе:

Иногда трудность аппликатуры обходят арпеджированием аккорда:



Неизбежное при иной аппликатуре естественное выворачивание пальца в этом случае становится излишним, так как у исполнителя появляется время, необходимое для перестановки пальцев. Например:



Значительную роль для упрощения аппликатуры аккордов играют энгармонические замены:



Аккорд должен быть предварительно подготовлен, поэтому весьма важно положить на струны пальцы до момента касания смычка. Следовательно, все сводится к тому, чтобы иметь (или искусственно создать), некоторый промежуток времени для подготовки пальцев.

Иногда части музыкальных построений можно мысленно представить себе как арпеджированные аккорды, применяя соответствующую этим аккордам аппликатуру:

А Дворжак Трио, соч. 65, II ч.



Ф. Мендельсон Концерт, I ч.



И Брамс Концерт для скрипки, виолончели и фортепиано, I ч.



Э Доницетти Концерт, IV ч.



Возможность предварительной одновременной подготовки нескольких пальцев создает в таких случаях основу для идеально плавной смены струн.

Аппликатура как средство выразительности

В предыдущей главе мы рассматривали вопрос о выборе аппликатуры прежде всего с точки зрения рациональных движений, требующих наименьшей затраты энергии. При этом стремились определить наиболее удобную аппликатуру, согласованную с метрической и динамической сторонами структуры музыкальной фразы, сознательно оставляя в стороне ее музыкально-выразительное значение. Задача определялась сравнительно просто: мы должны были проследить определенные «маршруты» руки, считаясь при этом с данными, установленными ее анатомическим

строением. Логически мыслящему исполнителю нетрудно установить плохое качество чисто технической стороны аппликатуры, так как оно внешне проявляется в неестественных движениях руки и пальцев, а для слушающего — в плохом звучании. Например:

656 Л. Бетховен. Концерт, III ч.

Здесь мы можем убедиться в том, что переход в первую позицию на соль² является, несмотря на терцовое glissando, наиболее удобным. Но при подборе аппликатуры к теме, положенной в основу этой вариации, соображения чисто технического характера уже не имеют решающего значения в связи с ее общим характером и сравнительно медленным темпом:

657 Л. Бетховен. Концерт, III ч.

Возможные в данном случае чередования пальцев (предполагая наличие необходимых для этого технических навыков) многочисленны и определяются прежде всего личным вкусом исполнителя. Но если этот вкус в известной мере не воспитан на основе общепризнанных законов музыкальной эстетики, то выбор аппликатуры легко может стать произвольным и ссылка на личный вкус лишь послужит предлогом для этого. Тем более необходимо заняться рассмотрением тех принципов, которые каждый скрипач мог бы положить в основу своих индивидуальных художественных запросов. Нижеследующие примеры имеют целью осветить некоторые особенности этих частично уже нам известных принципов выбора аппликатуры:

1. Примеры применения portamento в целях усиления выразительности музыкальной фразы:

658 Ф. Шуберт. Квартет ре мин, II ч.

659 Л. Бетховен. Концерт, II ч.

660 И. Иоахим. Венгерский концерт, II ч.

661 И. Паганини-Вильгельми. Концерт Ре маж.

2. Примеры применения музыкально неоправданного portamento:

662 Г. Веиявский. Концерт ре мин, I ч.

663 Л. Бетховен. Концерт, I ч.

664 Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.

665 Л. Бетховен. Трио, соч. 97, III ч.

3. Чем обособленнее и реже применяют portamento, тем выразительнее оно звучит. Ни в коем случае не следует применять

два или три portamento подряд:

Ф. Мендельсон. Концерт, II ч.

666 верно
не верно

или часто встречающийся оборот:

667 верно
не верно

668 верно
не верно

Г. Веняковский. Концерт ре мин, II ч.

4. Напряженно-выразительное portamento следует исполнять одним и тем же пальцем или соседними пальцами (совершая смену позиций приемом E-portamento)*:

669 верно
не верно

К. Сен-Санс. Рондо-каприччиозо

670 верно
не верно

А. Дворжак. Трио, соч. 65, III ч.

671 верно
не верно

Э. Лало. Испанская симфония, IV ч.

5. Portamento, не имеющее целью усилить напряженную выразительность фразы, лучше всего выполнять более отдаленными

* О «начальном» и «заключительном» portamento см. в главе «Позиции и смена позиций», стр. 39 и далее.

друг от друга пальцами (совершая связь между позициями приемом A-portamento):

Л. Шпор. Концерт ре мин., I ч.

672 верно
не верно

6. В певучих местах следует избегать выполнять переходы в восходящем направлении аппликатурой 4—1; 4—2 или 3—1; в нисходящем — аппликатурой 1—4; 1—3 или 2—4:

673 верно
не верно

7. Всякой смене позиций сопутствует более или менее заметный (в зависимости от ловкости исполнителя) акцент, которого невозможно полностью избежать. Поэтому желательны смены позиций преимущественно на сильной доле такта:

674 верно
не верно

Л. Бетховен. Соната до мин, II ч.

675 верно
не верно

Х. Синдинг. Концерт ля маж., II ч.

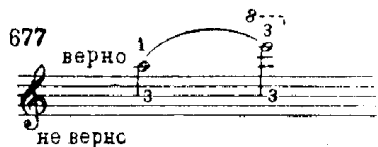
8. На тех же основаниях portamento может весьма заметно усилить crescendo или подчеркнуть требуемый композитором акцент:

676 верно
не верно

Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.

Несомненно, что в данном отрывке вершинами crescendo будут ре-диез и фа-диез; поэтому было бы совершенно неправильным применять portamento к звуку соль, придавая ему таким образом то значение, которое ему не свойственно.

9. Большие расстояния на грифе следует проходить по возможности разными пальцами, так как слышимость всех имеющихся между двумя отдаленными звуками промежуточных ступеней действует неприятно:



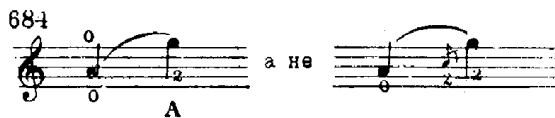
10. Примеры применения А-portamento:



11. Примеры применения Е-portamento:



12. Portamento на переходах, идущих вверх от открытой струны, следует применять с большой осторожностью. В таких случаях скользящий палец не должен вступать без подготовки:



Лучше первый палец в качестве опоры заранее переместить за порожек и оттуда уже исполнять А-portamento или Е-portamento.

13. Нисходящее portamento одним и тем же пальцем на расстоянии целого тона звучит очень грубо; таких переходов следует избегать, заменяя аппликатуру:



14. Не оправданные музыкальным содержанием произведения скольжения одного и того же пальца на полутон допустимы лишь в тех случаях, когда они дают технические преимущества, не будучи при этом неприятными для слуха:



Преимущество этой аппликатуры заключается в предварительной подготовке пальцев для исполнения терции:



15. Аппликатура растяжений допустима, когда она помогает избежать излишних (особенно следующих друг за другом подряд) portamento*:

* См. стр. 146 и далее.

Ф Мендельсон Концерт, I ч



Здесь ми³ лучше взять третьим пальцем, для того чтобы уже заранее подготовить расширенное расположение пясти для исполнения сексты си²—ми³.

Аналогичные примеры:



Аппликатура и тембры

Выбор струны, на которой скрипач воспроизводит музыкальную фразу, в целях лучшего раскрытия авторского замысла и показа собственных исполнительских намерений, можно до некоторой степени сравнить с искусством органиста в подборе регистров. В обоих случаях мы имеем дело со звуковыми красками. Правда, скрипач располагает сравнительно ограниченным количеством их, однако посредством применения различных оттенков динамики краски эти могут быть смешаны и изменяемы до бесконечности. Как каждый органист применяет тот подбор регистров, который наиболее соответствует его личному толкованию музыкального произведения, так, в равной мере, почти никогда не встретишь двух скрипачей, применяющих одинаковую тембровую окраску в данном сочинении. Поэтому может показаться, что установить в этой области какие-либо неизменные правила будет значительно труднее, чем, скажем, применительно к исполнению *portamento*. И тем не менее, мы можем отметить наличие целого ряда закономерностей, которые основываются не на личных вкусах, а на общих музыкальных законах.

1. Выбор струны должен по возможности соответствовать требуемой силе звучания. Так, при игре *forte* лучше применять более ярко звучащие струны (Ми лучше, чем Ля, Ля и Соль лучше, чем Ре); в *piano*, наоборот, нужно использовать тембры тускло звучащих струн (Ля вместо Ми, Ре лучше, чем Ля и Соль):



В последнем примере, несмотря на *pianissimo*, указана струна Соль в связи с тем, что виолончель, играя ту же тему (на терцию ниже), использует для этого ярко звучащую струну Ля, и если бы скрипач играл на тускло звучащей струне Ре, то его партия не была бы слышна.



Здесь *sf*, взятое на струне Ре, звучало бы слишком вяло.

Рискованной, хотя и безусловно целесообразной, является следующая аппликатура:



То же:

694 А. Дворжак. Трио фа мин., III ч.

Применение струны Ре вместо Ля:

695 П. Нардини. Концерт ми мин., II ч.

696 И. С. Бах. Партита ми мин. (Давид), II ч.

(Здесь применение этого приема связано с pianissimo и внезапной модуляцией.)

697 Л. Бетховен. Трио, соч. 70 №1, I ч.

698 И. Брамс. Трио, соч. 8, III ч.

(Здесь чтобы не заглушить исполняемую виолончелью тему.)

Использование струны Ля вместо Ми:

699 Ф. Шуберт. Трио Си б маж., II ч.

(Здесь струна Ми звучала бы слишком ярко.)

Для музыкальных фраз, исполняемых forte, целесообразнее использовать ярко звучащие струны; иначе говоря, следует предпочитать более низкие позиции более высоким:

700 А. Глазунов. Концерт, I ч.

701 Ф. Мендельсон. Концерт, III ч.

702 Э. Лало. Испанская симфония, II ч.

703 Э. Лало. Испанская симфония, V ч.

704 там же

2. При подражании «эффектам эха» можно в полной мере использовать сопоставление тусклого и яркого тембра струн:

705 В. Моцарт. Концерт Ре маж., III ч.

706 П. Нардини. Концерт ми мин., III ч.

3. Законченные фразы следует исполнять по возможности на одной и той же струне:

Р. Шуман. „Gartenmelodie“
707

Л. Бетховен. Концерт, I ч.
708

И. Брамс. Концерт, I ч.
709

Примеры для струны Соль неисчислимы:

М. Рeger. Соната, соч. 42 №1, I ч.
710

М. Рeger Соната, соч. 42 №1, II ч.
711

Но иногда, если опасность нечистой игры велика, допустимо нарушение однородности звуковой окраски:

И. Брамс. Соната ре мин., IV ч.
712

И. Брамс Соната Ля маж., III ч.
713

П Чайковский. Концерт, I ч.

714

4. Две крайние струны Соль и Ми могут быть использованы до конца грифа; средние струны Ре и Ля звучат хорошо только до седьмой позиции, особенно в быстрых пассажах:

М. Брух. Концерт соль мин., I ч.
715

не на струне Ре!

Струна Ре здесь звучала бы чрезвычайно тускло.

5. Слишком продолжительное применение одной и той же струны создает темновое однообразие, которое необходимо устранять, изменив звуковую окраску:

Э. Лало. Концерт фа мин., I ч.
716

6. Появление новой окраски должно происходить неожиданно, не следует заранее уничтожать этот контраст преждевременным применением соответствующей струны:

М. Брух. Концерт соль мин., I ч.
717

верно
не верно

7. Недопустимо применять при смене позиций открытую струну лишь ради удобства переходов, так как это нарушает единство звуковой окраски музыкальной фразы:

718 верно
не верно

Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.

Кроме того, низкие звуки этих арпеджио настоятельно требуют металлического характера звучания струны Соль*.

Можно еще упомянуть о подмене пальцев на одном и том же звуке как об одном из средств усиления выразительности и интенсивности звучания:

719

М. Брух. Концерт соль мив., I ч.

720

М. Брух. Концерт соль мив., II ч.

* «Проблема выбора аппликатуры, в зависимости от звучания, может быть кратко сформулирована следующими основными правилами:

1. Аппликатура должна прежде всего соответствовать музыкальным требованиям, и только во вторую очередь — требованиям звучания.

2. На средних струнах высокие позиции (выше седьмой), вследствие присущей им глуховатости, следует применять только в исключительных случаях, даже если в целях сохранения гембрового единства фразы их применение казалось целесообразным.

3. При выборе аппликатуры следует разграничивать задачи учебные от задач художественного исполнения. Традиционное аппликатурное указание *gestez* («остаться в позиции») часто приводит к очень плохим звуковым результатам. Не следует бояться трудной смены позиций, если в результате этого может быть достигнуто лучшее звучание. Аппликатура должна соответствовать чисто музыкальным закономерностям фразировки, артикуляции, динамики и агогики.

4. Протяжные ноты в высоких позициях лучше исполнять 3-м, а не 4-м пальцем, имея в виду большую способность 3-го пальца к вибрации.

5. Иногда выбор аппликатуры должен соотносываться со звучностью сопровождения фортепиано или оркестра и может в зависимости от этого видоизменяться» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

721

там же

В заключение следует особо подчеркнуть положение о том, что чуткий выбор аппликатуры, соответствующий индивидуальному вкусу исполнителя, имеет существенное значение для выявления внутреннего содержания музыкального произведения. Не утверждая, что для каждого звукового последования существует только одна, «наилучшая» аппликатура, мы убеждены в том, что долг всякого мыслящего и чувствующего скрипача искать и применять наиболее целесообразную, по существу, и соответствующую его индивидуальным потребностям аппликатуру*. Не говоря уже о необходимом наличии общих технических навыков, применяемая аппликатура и штрихи служат надежным мерилом общей и скрипичной культуры исполнителя. Скажи мне, какие пальцы ты берешь, и я скажу тебе, кто ты таков!

Выбор штрихов

Виды штрихов обычно указываются композитором настолько точно, что для проявления личной инициативы исполнителя остается как будто бы очень мало места. В пассажах подобного рода:

Г. Венявский Концерт ре мив., I ч.

722

движения правой руки могут отличаться только в отношении смены струн, в то время как выбор аппликатуры может быть весьма обширным. И если мы делаем предметом

* Методика подбора наиболее удобной аппликатуры рассмотрена во II томе; часть II, «Преподавание».

разбора этой главы выбор целесообразных штрихов, то заранее должны оговориться, что свобода наших действий в значительной степени будет ограничена выраженной в нотном тексте волей композитора. Но тут же возникает вопрос, все ли указания композитора, выраженные в лигах, точках и других знаках артикуляции, действительно обозначают тот вид исполнения, на который рассчитывал сам автор. Или же они показывают лишь на те моменты общемузыкального характера, которые, в сущности, не всегда учитывают природу инструмента. Во многих случаях авторские лиги указывают только на способ артикуляции данной фразы*:



Здесь лиги Бетховена (I—верхний вариант штрихов) объединяют четыре звука, в связи с чем шестнадцатые détaché начинаются штрихом вверх, что чрезвычайно неудобно. Поэтому штрих II (нижний вариант) совершенно оправдан, тем более, что он несколько не противоречит ритму фразы. Композиторы XVIII столетия письменно обозначали разные виды штрихов только двумя способами — лигами или точками. Но разве из этого следует, что в старинных музыкальных произведениях недопустимо применение, например, широкого détaché или прыгающих и бросковых штрихов? И в наше время выдающиеся композиторы обращают мало внимания на механику ведения смычка. В лучшем случае они знают о ней не более того, что сказано в «Трактате по инструментовке» Г. Берлиоза, а там сказано не так уж много**. Поэтому при выборе штрихов мы вы-

* См. том II, глава «Артикуляция».

** Один из выдающихся молодых композиторов показал однажды нам свою рукопись, в которой стоял знак \llcorner . Из его объяснений удалось установить, что под этим знаком он подразумевал... vibrato!

нуждены, бережно выявив все авторские намерения, безусловно считаться с ними лишь тогда, когда они не противоречат особенностям инструмента. И если оригинальные штрихи автора звучат неуверительно, то они могут быть заменены другими, более выгодными, поскольку этим не будет нарушена чисто музыкальная сторона композиторского замысла. Таким образом, выбирая штрихи, нужно прежде всего исходить из музыкального содержания, затем из предписаний композитора и только в последнюю очередь из требований звучания*.

Выясним отдельно условия применения следующих основных видов штрихов: протяжного штриха (son filé), штрихов détaché, martelé, staccato прыгающих, бросковых и смешанных штрихов, а также аккордов. При этом мы будем иметь в виду их связь с распределением длины смычка, с переменной его направлением (штрихами вверх или вниз), со сменой струн, а также динамикой, агогикой и метрикой.

Протяжный штрих (son filé).** Уместен в тех случаях, когда музыкальная декламация требует непрерывного, плавного течения звука.

Начальный акцент лучше исполним штрихом вниз, в то время как для оттенка \llcorner может быть успешно применен и штрих вверх. В piano возможная продолжительность протяжного штриха значительно больше, чем в forte:

724 Л. Шпор. Концерт №9, Adagio



725 И. С. Бах - Вильгельми. Ария.



* «Если здесь предписаниям композитора отводится второе место, то это потому, что они часто исходят из установок пианизма и не учитывают должным образом особенностей игры на струнных инструментах» (К. Флеш. «Проблема звучания»).

** См. стр. 80 и далее

Следует указать на возможность искусственного замедления штриха с помощью вертикально-волнообразных движений. Точно так же, как мы можем удлинить часть дороги, идя не прямым, а извилистым путем, так можно продолжить жизнь протяжного штриха, подменив первоначально прямой штрих вертикально-волнообразным. Но это вспомогательное средство следует применять только в крайнем случае.

Legato. Если на один штрих приходится много звуков, то появляются трудности в смене струн, а также в связи с изменением точки касания смычка.

В таких случаях следует прежде всего иметь в виду, что восходящая смена струн требует штриха вниз, нисходящая — штриха вверх.

Е. Вояковский. 1^{re} École moderne, № 2.

726

Этот пример невозможно было бы сыграть четко штрихом вверх.

Верхний вариант штрихов следующего отрывка сыграть значительно легче, несмотря на исполнение штрихом вверх аккорда:

А. Дворжак. Концерт. 1^ч

727 верно
не верно

Если нисходящая смена струн сочетается с восходящей, то решает преобладающее направление.

Причина частых неудач в этом пассаже заключается в неправильном распределении длины смычка:

А. Вьета. Концерт ла мин., II каденца.

728

Это распределение должно быть проведено таким образом, чтобы на обыкновенные звуки приходилась только $\frac{1}{4}$ длины смычка, а на флажолеты — $\frac{3}{4}$ *.

И. Брамс. Трио, соч. 8, 1^ч.

729

Здесь восьмые следует играть штрихом вниз, так как при штрихе вверх они звучат у колодки слишком тяжело-весно.

Но если требуется вести смычок сравнительно быстро, со смелым взмахом и нет необходимости в экономном расходовании его длины, то происходит обратное: при восходящей смене струн — штрих вверх, при нисходящей — вниз:

Ф. Мендельсон. Концерт, III ч.

730

К. Сен-Санс. Концерт си мин., 1^ч.

731

18-8

sub G

* Кстати следует заметить, что пассажи подобного рода, исполняемые без флажолетов (которые вообще не так часто удаются), в виде обыкновенных трехоктавных арпеджио, в звуковом отношении получаются несравненно лучше, и, кроме того, они более надежны.

В общем, скрипачи часто верят в «бабушкины сказки» о том, что первую четверть такта обязательно следует играть смычком вниз, а последнюю — вверх. Например (нижний вариант штрихов):

Ф. Мендельсон. Концерт, II ч.
732
верно (<) (<) (<)
не верно

Однако оттенок < соответствует смыслу фразы, для которой четвертая восьмая является вершиной, а из этого логически вытекает необходимость исполнения начала такта штрихом вверх. То же самое:

И. Сук. 4 пьесы, №3.
733
верно ↑
не верно

Л. Бетховен. Романс Соль маж.
734
верно
не верно

М. Брух. Концерт соль мин., I ч.
735

Чем больше звуков мы связываем одним штрихом, тем место контакта смычка со струной должно быть ближе к подставке, что неблагоприятно может отразиться на качестве звука. Поэтому иногда ради сохранения однородности тембра целесообразно разделить штрихи:

Г. Венявский. 1'École moderne, №2

736 в оригинале
исполнение

Ровность пассажа значительно выигрывает, если смена смычка будет совпадать со сменой струн или с переходом в позицию, а может быть, с тем и другим:

К. Сен-Санс. Концерт №3, I ч.

737

При таком распределении смычка мы избегаем троекратного glissando:

вернее сказать, оно становится незаметным.

Détaché всем смычком. Применимо прежде всего в местах, требующих смелого, стремительного полета. В piano или mezzo forte оно своими широкими движениями даже внешне (зрительно) производит беспокойное впечатление. Здесь более уместно применение неполных штрихов:

М. Брух. Концерт соль мин., II ч.

738
верхн. всем всем
полов. смычок. смычок.

Перемещение акцента с начала синкопы на ее середину в синкопированных полных штрихах свидетельствует о недостаточной музыкальной культуре скрипача:

739 верно
не верно



Détaché неполным штрихом. Лучше всего исполняется между серединой смычка и концом его. Но если такое *détaché* чередуется с полным штрихом или legato, то его обыкновенно исполняют попеременно различными частями смычка, так как иначе может появиться неправильная акцентировка:

740




741




742



Когда возможность ложных акцентов исключена, то применение одной и той же части смычка уже потому предпочтительнее, что звуковые результаты игры у колодки и у конца смычка обычно бывают весьма различными:

И. Брамс. Концерт. I ч.

743



В данном случае, несомненно, лучше предпочесть применение нижней половины смычка смешанному штриху, ввиду того что двойные ноты такой же звучности, как у колодки, могут быть исполнены в конце смычка только с усиленным нажимом.

Мелкое détaché у колодки. Применяется особенно часто на струне Соль:

744



745



При продолжительно повторяющихся сменах струн (*détaché*) применяют обычно середину смычка:

746



Если этот этюд начать штрихом вверх, то он превратится в чрезвычайно неудобное упражнение.

Détaché с постоянной сменой струн начинают смычком вниз, если начальный звук находится на нижней струне; если же начальный звук находится на верхней струне, то начинают смычком вверх:

747



748



Но как быть с чередованием звуков подобного вида?

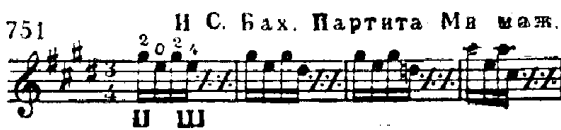


Здесь представляются только две возможности: или мириться с неудобством этого штриха как с чем-то неизбежным, или прибегнуть к небольшому их видоизменению:



Если смысл музыкального построения этим не нарушен (что может быть установлено только в каждом отдельном случае), то следует пойти на такое незначительное изменение.

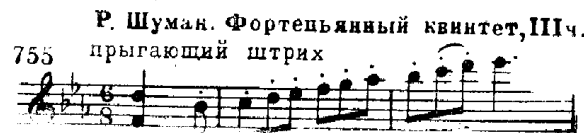
Когда постоянная смена струн происходит не на соседних струнах, а через одну или две струны, то имеет большое значение предельная экономия движений:



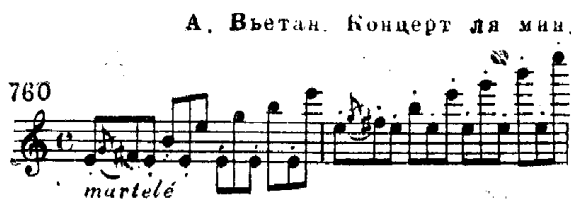
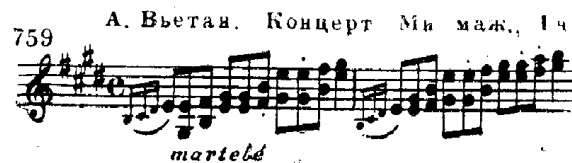
Чем слабее должно звучать *détaché*, тем ближе смычок должен быть к концу: иначе в *piano détaché*, исполняемое серединой, может перейти в прыгающий штрих. Поэтому, подражая «эффектам эха», обычно применяют прыгающий штрих:



Исполнитель камерной музыки должен отдавать себе отчет, следует ли ряд отдельных звуков исполнять штрихом *détaché* или прыгающим смычком*. В таких случаях все зависит только от характера данного произведения:



Штрих *martelé*. Четкая метрика — его отличительнейшая черта. Исходя из этого, нужно решать вопрос, следует ли при коротких звуках в медленном движении применять штрих *martelé* или бросковое *spiccato*:



* Об этом см. также во II томе.

В быстром движении короткие *martelé* поневоле приходится заменять штрихом *martelé-staccato*, бросковым или прыгающим смычком:

Р. Шуман. Квартет ля мин., IV ч.
761

Л. Бетховен. Трио, соч. 70 №1, I ч.
762 бросковый смычок у колодки

Staccato. Распределение смычка в этом штрихе всегда связано с большими трудностями. Если *staccato* оканчивается длинным или коротким звуком в середине смычка, то распределение его длины еще не вызывает особых затруднений. Но если следующий за *staccato* штрих должен начаться от колодки, то последние звуки *staccato* в нижней половине смычка (весьма неудобной для этого) можно исполнить безупречно в звуковом отношении лишь с помощью легкого, летучего штриха, одновременно прибегнув к небольшому *ritardando*:

А. Вьетан. Концерт Ми маж., III ч.
763

В отрывках легкого, грациозного характера штрих *festes-staccato* должен быть заменен летучим*. Желающий исполнить стильно сочинения Л. Шпора должен быть в состоянии сыграть настоящее *martelé-staccato* с любой метрической скоростью:

* См. стр. 95—96 (примеры №№ 210—211).

Л. Шпор. Концерт ми мин., III ч.
764

Л. Шпор. Концерт ре мин., II ч.
765

Л. Шпор. Вокальная сцена.
766

В пьесах виртуозного характера *staccato* не всегда играется в точном темпе, часто его можно играть немного быстрее, с большим блеском:

Г. Венявский. Полонез ля маж.
767

А. Вьетан. Баллада и Полонез.
768

Если *staccato* сочетается с многократной сменой струн, то в связи с возникающими дополнительными трудностями оно может быть заменено прыгающим смычком даже в том случае, когда исполнитель вполне владеет *staccato*-штрихом. Не всякому удаются также пассажи *staccato* двойными нотами:

Г. Венявский. Концерт ре мин., III ч.
769

Я. Сибелиус. Концерт, III ч.,

770

или: V V V V

Подчиняясь тем же законам, что и legato, оно в восходящем порядке легче исполнимо смычком вниз, в нисходящем — смычком вверх * 116.

771

Большое значение для исполнения staccato штрихом вниз имеют звуки, ему предшествующие и заключающие:

Г. Венявский. Концерт ре мин., I ч.

772

Если этот пассаж исполняется смычком вниз, то мы имеем три возможности в выборе штрихов:

а) можно звуки $сib^1$ — $сib^2$ сыграть штрихом вниз в нижней половине смычка, присоединив непосредственно следующее затем staccato;

б) сыграть эти звуки штрихом вверх в верхней половине смычка;

в) наконец, возможен третий вариант — начинать вниз, затем первый звук staccato, $ре^3$ ради уверенного начала вверх, а все остальное вниз.

Во всех трех случаях начальные звуки staccato необходимо исполнять возможно острее. Каждый скрипач должен сам решить, каким способом это ему удастся сделать лучше.

* См. стр. 187.

Заключительный звук пассажа при исполнении staccato вниз должен быть всегда сыгран отдельным штрихом вверх. Последнее обстоятельство, как и восходящее или нисходящее направление звукоряда, служит основным критерием для музыкально и технически оправданного применения staccato штрихом вниз или вверх:

Л. Шпор. Концерт ре мин., I ч.

773

Здесь можно с одинаковым успехом применять staccato вниз или вверх, так как относительно продолжительный заключительный звук пассажа может быть сыгран и отдельным штрихом, тогда как в этом примере:

А. Вьетан. Концерт Ми маж., III ч.

774

заклучительный звук должен быть очень коротким, и поэтому, сыгранный отдельным штрихом (после staccato — вниз), звучал бы слишком тяжеловесно. В связи с этим применение штриха staccato вверх в данном случае безусловно более целесообразно.

Прыгающие и бросковые штрихи. Их часто ошибочно смешивают между собой. Решающим условием применения одного из них является главным образом скорость движения и отчасти характер фактуры. Вот примеры броскового штриха у колодки:

И. Брамс. Концерт, I ч.

у колодки, бросковый штрих

775

И. Брамс. Концерт, III ч.

у колодки, бросковый штрих

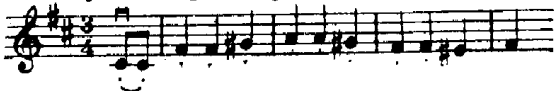
776

Бросковый штрих в середине смычка здесь звучал бы слишком жидко, прыгающий штрих — слишком поверхностно.

Бросковые штрихи в середине смычка:

Н. Брамс. Трио, соч. 8, II ч.

777 броск. штрих серединой



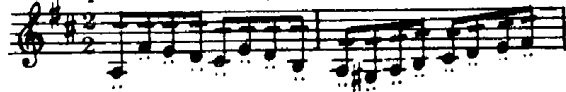
Л. Бетховен.

Соната Соль маж., соч. 30 №3, I ч.

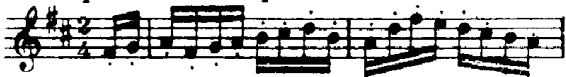


Прыгающие штрихи:

779 А. Вьетан. концерт ре мин., IV ч. прыгающий штрих

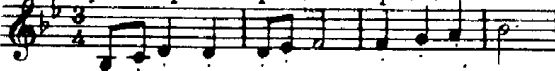


780 И. Гайда. Квартет Ре маж., IV ч. прыгающий штрих



Примеры сочетания прыгающего и броскового штрихов:

781 Л. Бетховен. Трио, соч. 97, II ч. прыг. броск. прыг. броск.



782 Л. Бетховен. Трио, соч. 1 №2, IV ч. прыг. броск. прыг. броск.

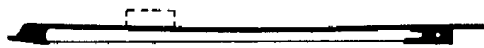


783 Л. Бетховен. Соната, соч. 30 №3, I ч.



В данном случае бросковый штрих сочетается с бросковым staccato для того, чтобы иметь возможность сыграть sforzando смычком вниз*. Прилагаем еще несколько аналогичных примеров.

Легкие бросковые штрихи:



784 П. Сарасате. Цапатгеадо.

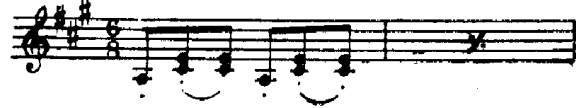


* Схему распределения частей смычка в прыгающих и бросковых штрихах см. на стр. 91.

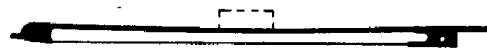
Л. Бетховен. Крейцера соната, Вар. №1



786 Л. Бетховен. Соната Ля маж., I ч.



Мягкие бросковые штрихи:



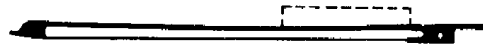
787 Л. Бетховен. Романс Фа маж.



788 И. С. Бах. Чакона.



Энергичные бросковые штрихи:



789 И. Сук. 4 пьесы, №4.



790 Н. Брамс. Концерт, III ч.



Как иногда может неправильный выбор того или иного вида штриха совершенно исказить метро-ритмическое строение музыкальной фразы, видно из следующего примера:

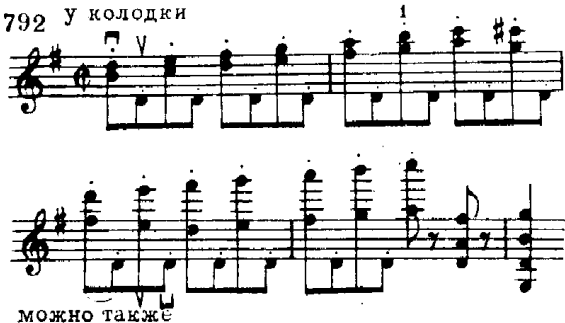
791 верно П. Чайковский. Концерт, III ч



Большинство скрипачей исполняет здесь восьмые на сильных долях такта длинным штрихом вниз вместо короткого вверх, искажая характер темы, тогда как этого можно избежать, применяя штрихи, указанные над нотами.

Бросковый штрих в сочетании со сменой струн и двойными нотами является одним из наиболее трудных в звуковом отношении. Если технические возможности исполнителя не достаточны для преодоления трудностей этого штриха, то он может быть иногда заменен коротким *détaché* между серединой смычка и концом:

М. Брух. Концерт соль мин., III ч.
792 у колодки



можно также

Следует еще упомянуть о возможной замене медленного броскового штриха мелким *martelé* в конце смычка. Эта замена, допустимая в местах изящного характера, однако, едва ли достаточно для выражения повышенной энергии и четкой метрики, не говоря уже о том, что она потребовала бы удвоенного расхода энергии.

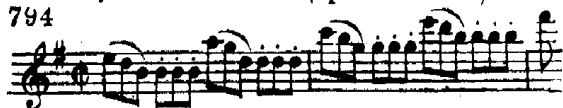
Применение смешанных штрихов. Определяется задачами общемusикального и, главным образом, звукового характера и находится в зависимости от способов распределения длины смычка. Из неисчислимого количества возможных сочетаний штрихов приведем здесь только несколько образцов.

Сочетание *legato* с *détaché* или с прыгающим штрихом:

Э. Лало. Испанская симфония, II ч.
793



К. Сен-Санс. Концерт си мин., III ч.
794



На связанные звуки не должно быть израсходовано больше смычка, чем на каждый отдельно исполненный звук.

При восходящей смене струн и штрихе вниз мы выигрываем в расходе протяженности смычка, в связи с чем этот вид штриха не представляет значительных трудностей:



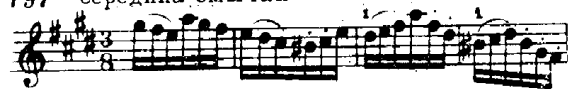
Однако картина сразу меняется, если мы изменим направление штриха.

Напротив, в нисходящей последовательности нужно, безусловно, применять штрих вверх у конца смычка:



Приведем еще несколько примеров на сочетание связанных и отдельных штрихов:

6
И. С. Бах. Концерт Ми маж., III ч.
797 середина смычка



И. С. Бах. Соната соль мин., IV ч.
798



799 там же



Штрих *legato* половиной смычка и *détaché*:



Иногда для достижения большей равномерности звучания бросковые отдельные штрихи целесообразно чередовать с бросковым staccato:

801 Л. Бетховен Соната Фа маж., IV ч.

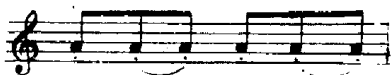


И. Брамс Соната соч. 100, I ч.



В отрывистых триолях, во избежание неудобного движения смычка вверх, на сильных долях такта как правило второй и третий звуки исполняются бросковым staccato:

803



То же самое в двухдольном размере, когда, например, две первые восьмые должны исполняться связно, а следующие две — отрывисто:


М. Брук Концерт соль мин., III ч.



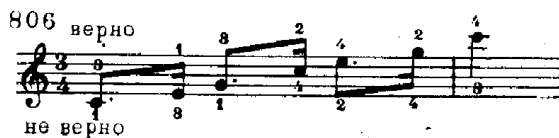
Не многим скрипачам известно, что, исполняя в быстром темпе чередование двух связанных и двух отрывистых звуков, последние выгоднее играть штрихом вниз, заменяя таким образом бросковое staccato штрихом *sal-tan-do*:

А. Глазунов Концерт.



Метрическая фигура  (так на-

зывается «пунктирный ритм»), исполняемая чередованием штрихов *martelé* и короткого *détaché*, в зависимости от чисто музыкальных задач может быть сыграна различным образом. Смена струн должна производиться перед коротким звуком:



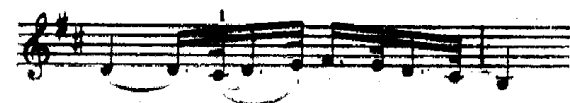
То же относится и к смене позиций:



Если возвращение к колодке на последней восьмой такта слишком трудно:



то возможны следующие изменения штрихов:



Аналогичные примеры:



812 Л. Бетховен. Трío, соч. 97, IV ч.
 верхн. половина смычка

Л. Бетховен. Соната Фа маж., IV ч

813

Особые случаи исполнения аккордов.
 Вопросы о сущности аккордов, способах их исполнения и возможностях избежать их излишней арпеджировки (разбивки) были подробно рассмотрены в разделе «Общие основы техники». Здесь же мы остановимся на том, каким образом следует арпеджировать аккорды там, где по условиям голосоведения естественная их разбивка (снизу вверх) неприменима (то есть когда тематический звук находится не в верхнем голосе):

814 Н. С. Бах. Чакона.

При обычном способе арпеджирования аккорда тема звучала бы так:

815

вместо:

816

Единственно правильный с точки зрения голосоведения способ исполнения этой фактуры письменно можно изобразить таким образом:

317

Если же разбивка аккордов нарушает метрическую четкость музыкального построения, то она безусловно недопустима:

818 П. Вьяльи. Концерт, I ч.

Здесь на первой восьмой такта должен быть сыгран весь аккорд, а не только его нижние звуки.

Можно еще сказать несколько слов о том, как избежать ложных акцентов:

819 Л. Бетховен. Романс Соль маж.

820 Ф. Мендельсон. Концерт, I ч.

В этом месте на второй четверти (звук до) почти всегда приходится слышать ложный акцент, который появляется вследствие резкого движения правой руки на второй четверти такта. Лучше всего, если он будет косвенно ослаблен намеренным применением акцента на следующей за этим звуком сильной доле такта (четверть с точкой). Аналогичные примеры:

821 верно
 М. Врух. Концерт соль мин., III ч.
 у колодки
 концом
 не верно
 концом

822 верно
 В. Моцарт. Концерт Ля маж., I ч.
 не верно

823
 Ф. Мендельсон. Концерт, III ч.

Помеченные + звуки обычно акцентируют более продолжительно, сильно вредя этим характерной метрике этой темы.

В штрихе характера сицилианы обычно слишком сильно акцентируют шестнадцатую:

824
 Тартини. Соната „Трель дьявола“

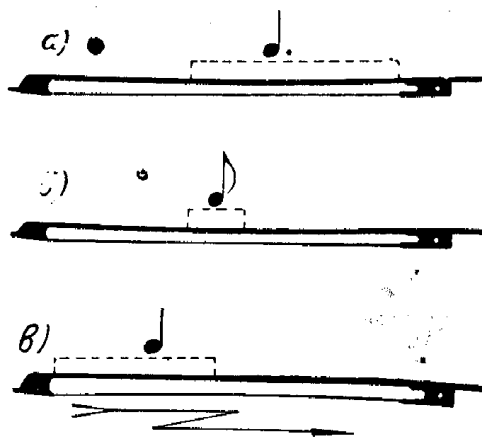
или:

825
 К. Сен-Санс. Концерт си мин., II ч.

Это происходит потому, что на восьмую с точкой расходуют почти весь смычок, отчего на шестнадцатую, исполняемую штрихом вверх, поневоле приходится использовать всю верхнюю треть смычка (чтобы опять же иметь некоторый запас штриха для последующей

восьмой — вниз). Этот недостаток можно устранить следующим приемом распределения смычка:

826
 Э. Лало. Испанская симфония, II ч.



Как видно из схемы, здесь на а) нужно израсходовать вместо всего смычка лишь немного больше его половины; на б) — четверть смычка в середине; на в) — верхнюю половину. Таким образом можно избежать ложной акцентировки слабой доли такта б).

Поучительным примером зависимости музыкальной фразировки от правильного распределения длины смычка может служить первая тема последней части ля-мажорного концерта В. Моцарта:

827
 В. Моцарт. Концерт Ля маж., III ч.
 нижн. полов. 3 всем смычком концом

всем смычком нижн. полов. всем смычком конц.

всем смычком у кол. всем смычком

Следует также рассмотреть вопрос о возможности устранения ложных акцентов в смешанных штрихах, в которых одинаковая протяженность смычка распределяется поочередно на

различное количество звуков (так называемые «несимметричные штрихи») *:



Во избежание ложных акцентов здесь необходимо ограничивать расход смычка (усиливая его нажим) на слигованных звуках и тщательно избегать излишнего давления на звуках, исполняемых отдельными штрихами.

В заключение следует подчеркнуть, что лишь после того как в разучиваемом нами музыкальном произведении будут установлены все наиболее целесообразные движения (рациональная аппликатура и удобные штрихи), мы можем перейти через освоение и автоматизацию необходимых моторных комплексов к изучению пьесы по существу, к выявлению внутреннего содержания музыкального произведения.

Упражнения как способ изучения музыкальных произведений

Как уже было сказано выше, ознакомление с музыкальным произведением начинается прежде всего с изучения нотного текста, постепенно усваивая который, мы одновременно выраба-

* См. также примеры №№ 793—799.

** Этот крайне неудобный штрих на двойных нотах можно изменить следующим образом:



тываем соответствующие навыки. Прежде чем приступить к разбору тех основных правил, которыми мы должны руководствоваться при упражнениях, нам необходимо выяснить, в чем же заключается разница в занятиях музыкой с целью упражнений и художественным исполнением как таковым.

Упражнение, в сущности, есть не что иное, как сознательное повторение действий, с помощью которых мы преодолеваем трудности, препятствующие правильному развитию движений. Напротив, исполнение как передача содержания художественного произведения есть, прежде всего, проявление глубокого внутреннего переживания. При одновременном совмещении упражнений и художественного воспроизведения страдают обе стороны. Или упражняться, или передавать содержание музыкального творения. В переводе на язык практики: в продолжение того времени, когда мы исполняем данное произведение как нечто целостное, не следует заниматься еще несовершенными его техническими деталями. Все не удовлетворяющие нас частности следует отметить на полях нотных страниц для того, чтобы впоследствии использовать их как объект для упражнения.

В педагогике существуют два мнения относительно способов упражнений. Одни педагоги советуют проводить упражнения на логической основе, другие — на механической. На самом же деле технически безукоризненное исполнение возможно только тогда, когда ученик имеет прежде всего ясное представление о необходимых для этого движениях и уже после этого находит соответствующую для их воспроизведения механику. Исключительное использование какой-нибудь одной системы создает неполноценных исполнителей (соответственно «интеллигентных недоучек» или «безмозглых акробатов»). Наиболее распространена привычка бессознательного и механического повторения отдельных построений, что прежде всего связано с увеличением часов занятий. О вреде чрезмерно продолжительной работы будет сказано впоследствии. Даже для крупных дарований такой механический

метод занятий («ручная работа») представляет серьезную опасность. Исполнитель теряет связь с самой сущностью музыки, техника становится самоцелью, источник ощущений иссякает. Необходимо усвоить, что важнейшая задача педагогики заключается в развитии мыслительных способностей ученика, что полчаса целеустремленных занятий могут дать больше, чем целая неделя чисто механической работы.

С чего же следует начинать изучение технической стороны музыкального произведения? Прежде всего учитель и ученик должны точно выяснить основные технические проблемы, требующие разрешения.

832 Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 2

В данном случае перед нами три цели: левая рука — чистота интонации, беглость; правая рука — прыгающий штрих.

Каждая из этих технических проблем должна быть разрешена обособленно¹¹⁷. Никогда не следует приступать к решению двух технических проблем одновременно. Если даже после такого упрощения и разграничения ученик встретится с непреодолимыми трудностями, то, по-видимому, это помехи чисто механического свойства. Они должны быть выяснены и устранены. Некоторым скрипачам, несмотря на предварительный анализ и добросовестные упражнения, никак не удаются определенные виды фактуры. Обычно причина кроется в какой-нибудь одной помехе, которая своевременно не была выявлена. Например:

833 Л. Бетховен. Концерт, I ч.

В данном случае затруднение заключается в одновременной смене позиций и смене струн:

Звуки ми¹ и ми² могут быть взяты без подготовки пальцев, что в этом месте особенно рискованно, так как пальцы могут легко соскользнуть. Здесь лучше при переходе с до-диеза на ми не поднимать пальцев над струнами. Технические помехи обычно бывают сосредоточены на очень небольшом участке. Выявить их причины, обособить и устранить соответствующими упражнениями — одна из важнейших задач «прикладной техники».

Попробуем на ряде конкретных примеров установить принцип работы над выяснением тормозящих помех и найти возможные пути их преодоления:

Г. Венявский. 1^я Ecole moderne, № 2

834

В данном случае обычно первое затруднение связано со сменой позиций.

Упрощенный способ изучения:

835

Второе затруднение: смена струн левой рукой.

Способ изучения:

836

Учить какое-нибудь трудное место только в том виде, в каком оно изложено в оригинале, практически нецелесообразно. Однообразие приема притупляет внимание, ученик забывает музыкальный смысл данного отрывка, все это в конце концов неблагоприятно отражается на непосредственности толкования музыкального произведения в целом.

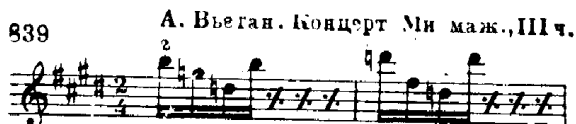
Например:

837 И. Брамс. Концерт, I ч.

Способ изучения одновременной, аккордовой установки пальцев:



Илия: 7



Способ изучения последовательностей в левой руке:



Часто бывает полезно применить усложненный вид упражнения, после чего преодоление основной трудности удастся значительно легче, чем вначале. Чтобы устранить те помехи, которые могут быть вызваны случайными причинами, исполнитель должен обладать помимо необходимого на этот случай запаса техники еще основательным излишком «техники вообще». Иногда пассажи, содержащие сложные штрихи, целесообразно поиграть *legato*:



Тогда как пример:



следует проработать усложненным вариантом (для левой руки):

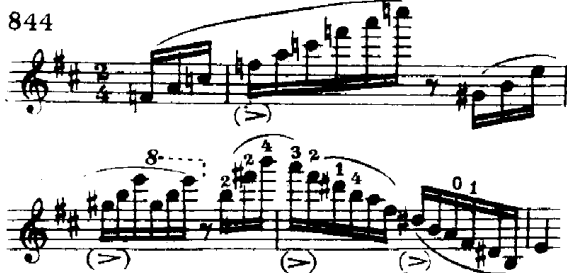


Все технические трудности следует учить медленно. Привычка играть упражнения в очень быстром темпе порождает у скрипачей разнообразные недостатки: отсутствие контроля за чистотой интонации, склонность к неясности, неумению сдерживать себя. Все это налагает на исполнение печать неуверенности и крайней сумбура. Известно, что скрипачи, придерживающиеся системы разучивания музыкальных произведений в медленном темпе, превосходят, по крайней мере в техническом отношении, своих коллег, придерживающихся других принципов. Все преимущества медленного разучивания сказываются главным образом на концертной эстраде, в обычной обстановке разница не столь уж заметна. В условиях публичного выступления всегда обнаруживается, что скрипач, работающий по системе медленного разучивания, сохраняет в большей степени как мускульное ощущение, так и общее самообладание¹¹⁸. Но из этого еще не следует, что медленно упражняться необходимо всегда и при любых обстоятельствах. Медленной игрой можно добиться предельной чистоты интонации; быстрые же занятия способствуют развитию пальцевой беглости. Поэтому ради точной интонации мы будем изучаемый пассаж проигрывать прежде всего медленно, а впоследствии уже в требуемой скорости, так как одно только медленное разучивание может неблагоприятно отразиться на легкости техники.

Но больше вреда приносит обратный случай: предпочтение «блестящей» игры в ущерб точности. Эта привычка основана на неправильном предположении, что «блестящий», то есть исполненный быстрее требуемой скорости, пассаж производит большее впечатление на слушателя, чем исполненный в настоящем, но сдержанном темпе при

смелой игре. На самом же деле точность и чистота — более редко встречающиеся качества, чем преувеличенная и неточная скорость. Каждый слушатель с большим удовольствием воспримет пассаж с ясно различимыми звуками, чем расплывчатое «месиво», которое в лучшем случае заканчивается чистым заключительным звуком. Это не значит, что мы рекомендуем расслабленную, лишённую всякого блеска игру. Наоборот, такой вид блестящей игры, который не исключает сохранения точного движения, безусловно заслуживает одобрения. Здесь мы имеем в виду развившийся на основе небрежной работы или погони за эффектами недостаток, в результате которого большая часть авторских намерений может быть искажена. Например:

И. Брамс. Концерт, III ч.



Часто эти пассажи исполняются слишком быстро, оркестр отстает, четкий двухдольный метр, столь характерный для этого произведения, смазывается. Чтобы избежать этого, мы советуем применять дополнительные метрические акценты, тормозящие бесконтрольный характер движения пальцев, выполняемые нажимом смычка (указаны в примере).

О скрипачах с неточной техникой иронически говорят, что в их бравурных пассажах слышны обычно только первый и последний звуки. Хотя для каждого скрипача необходимость безукоризненно чистой и отчетливой техники сама собою понятна, тем не менее последний звук пассажа имеет несравненно большее значение, чем средние его звуки. Ведь слушатель может проверить составные части быстрых пассажей едва ли иначе, как только с точки зрения их равномерности. Только следующая за последним звуком пауза дает

ему ту долю времени, которая необходима для определения их тембровой и интонационной чистоты. Следовательно, кажущаяся удача или неудача в исполнении пассажа в целом фактически тесно связана с последним звуком, на тембровую и интонационную чистоту которого и должно быть поэтому обращено особое внимание. В этом отношении часто прешат при исполнении ми-мажорного арпеджио, где венчающий весь пассаж заключительный флажолет ми⁴ часто пропадает только потому, что четвертый палец рефлекторно вместе со смычком «взлетает» вверх, не доходя до ноты ми⁴.



Безукоризненное преодоление технических трудностей в условиях публичного выступления требует наличия большого самообладания, проявляющегося в наблюдении за степенью скорости движений.

Каждое техническое упражнение необходимо также рассматривать и как упражнение для развития звука.

Попытаемся практически применить все перечисленные принципы:

Г. Веявский. Концерт ре мин., I ч.



Какого рода проблемы должны здесь быть разрешены? В левой руке это аккорды, в правой руке — смешанные штрихи, смены струн в нижней половине смычка. Разделим эти две задачи. Начинаем упражнения для левой

руки, играя медленно разбитые аккорды и не обращая внимания на работу правой:



Необходимо следить за тем, чтобы пальцы устанавливались на струнах одновременно в виде интонационно чистых аккордов. Такой способ работы даст нам возможность проверить чистоту интонации и исправить ее недочеты. Постепенно увеличивая скорость, в конце концов следует добиться требуемого темпа. Если чистота интонации еще недостаточна, надо искать причину в плохой смене позиций. В таком случае мы прежде всего повторим отдельно каждый переход.



После того как будут достигнуты благоприятные результаты, приступим к упражнениям в аккордах:



После неоднократного проигрывания и устранения всех возможных затруднений в левой руке можно перейти к правой. Согласно нашему принципу, не следует смешивать различные по характеру трудности. Мы даем левой руке отдых и сосредоточиваем внимание на движениях правой. Если заменить звуки оригинала открытыми струнами, то получим следующую схему штрихов:



Теперь можно взять любой этюд с трехзвучными аккордами и исполнять его необходимым штрихом с соответствующей сменой струн:



Через некоторое время мы сможем сыграть этот штрих благозвучно. И только после всего этого мы приступим к изучению пассажа в соответствии с оригиналом Венявского, что после проработки всех подготовительных упражнений займет очень немного времени.

Другой пример:



Для того чтобы преодолеть все трудности левой руки, мы должны прежде всего учить весь отрывок legato, применяя один штрих на такт. Такой способ, конечно, значительно затрудняет исполнение всего построения, так как все шероховатости в сменах струн и позиций будут более заметны именно при связной игре:



Постепенно увеличивая скорость, надо устранить все возможные помехи в смене позиций (при помощи специальных упражнений) и только после этого приступить к изучению всего отрывка прыгающим штрихом. Или:



Этот заключительный пассаж обычно не удается. При тщательном исследовании оказывается, что причина неудачи

заключается не в работе действующих пальцев (как это могло казаться вначале), а в отсутствии подготовительного движения большого пальца, движения, совпадающего при аппликатуре а с переменной позиции. Эту трудность можно обойти, применяя аппликатуру б. Оставаясь в третьей позиции (используя открытую струну Ми), мы имеем достаточно времени для того, чтобы спокойно подложить под шейку скрипки готовый к переходу вверх большой палец и исполнить уверенно все это место, несмотря на представляющий некоторые неудобства скачок смычка через струну Ля.

Штрих *saltando* вначале следует учить *legato*, иначе проверка работы левой руки едва ли возможна:

855 Н. Паганини. Концерт Ре маж. *saltato*

способ изучения

Переходим к коротким и сравнительно простым примерам:

856 Л. Бетховен. Концерт, III ч.

В медленном движении арпеджио трезвучия считается одним из наиболее трудноисполнимых звукорядов, особенно если одновременно происходит быстрая смена позиций (ля²—ре³). Для приобретения необходимой в данном случае уверенности

упражнение негригодно

уже потому, что оно не гарантирует правильного расположения всех пальцев в расширенной шестой позиции. Следующий спо-

857

соб изучения будет более целесообразным:

Труднейшим примером интонирования следует признать короткое вступление к этюду в терциях Н. Паганини:

858 Н. Паганини. Каприс № 18. *sul G*

Оно должно быть исполнено по возможности быстрее, чтобы хоть до некоторой степени скрыть те недостатки, которые устранить совершенно вообще нельзя.

859 И. С. Бах. Соната соль мин. Presto

В этой пьесе исполнителю необходимо прежде всего позаботиться о том, чтобы взятая вначале скорость не изменялась до конца и не перешла бы в торопливость. Здесь уже недостаточна предварительная проработка материала штрихом *legato*. Осуществить замедление темпа значительно легче действиями правой руки, нежели левой (может быть, это связано с тем, что в быстром темпе движения правой руки *détaché* значительно более сложны). Исходя из этого, здесь следует попытаться воздействовать на левую руку через правую путем применения тормозящих акцентов:

860 там же

Многие пользуются для этой цели помощью метронома, но этот посторонний контролер менее полезен, чем проявленная личная воля самого исполнителя.

То же:

861 Ф. Мендельсон. Концерт, III ч.



862 Г. Венявский. Скерцо-тарантелла.



863 Н. Паганини. Концерт Ре маж.



В целях сдерживания темпа следует расширить движения смычка.

865 П. Сарасате. Цыганские напевы.



При исполнении этого соль-мажорного арпеджио даже самыми искусственными скрипачами овладевает беспокойство и желание «удрать» как можно скорее, что и является причиной частых неудач в этом пассаже. Исключительно простым средством против этого служит легкий акцент (в качестве тормоза), производимый смычком на си¹. Или:

866 в оригинале М. Брух. Концерт соль мин, I ч.



Сдерживающим началом здесь будет взятый на четвертом звуке секстолы (вместо первого) акцент:

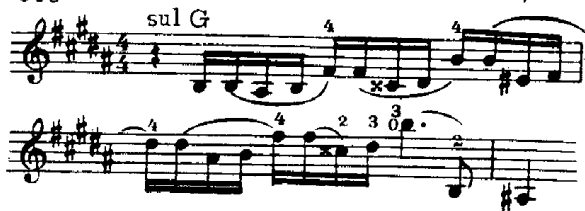
867 М. Брух. Концерт соль мин, I ч.



Замедлением первых четырех звуков каждого такта достигается необходимое для последующих акцентов спокойствие, которое может успешно противодействовать (даже и при публичном исполнении) появляющемуся в данном отрывке стремлению к торопливости. Но если «тормозящие акценты» необходимы при разучивании, то при публичном выступлении о них надо забыть, иначе на всем исполнении будет лежать печать школьного педантизма.

В следующем примере трудность заключается главным образом в смене позиций:

868 Г. Венявский. l'École moderne, № 2



Затруднение может быть устранено упражнениями на промежуточных звуках:



В целях дополнительной проверки интонации полезно несколько задерживать-

ся на звуках, которые следуют непосредственно за переходом:

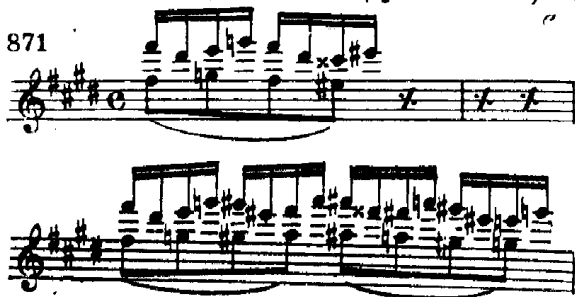
870



Аналогичные примеры расчлененного изучения трудностей:

А. Вьетан. Концерт Ми маж., I ч.

871

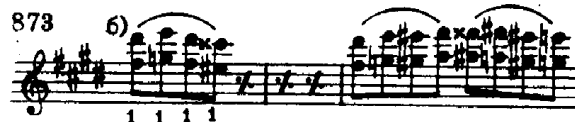


Способ изучения:

872



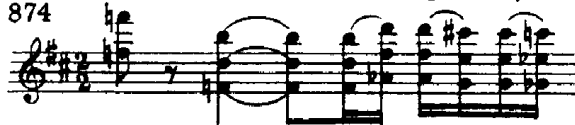
873



Или:

А. Вьетан. Концерт ре мин., IV ч.

874



Способ изучения: играть смычком только по двум нижним струнам (ноты на струне Ми исполнять беззвучно):

875 а)



смычком играть только по двум верхним струнам (ноты на струне Ре исполнять беззвучно):

876 б)



Если, несмотря на применение подобных упрощенных упражнений, пальцы не в состоянии попасть на слишком отдаленные друг от друга звуки, то в качестве вспомогательного средства можно прибегнуть к промежуточным звукам. Пример:

Н. Паганини. Концерт, I ч.

877



способ изучения:

Или:

И. Брамс. Концерт, I ч.

878



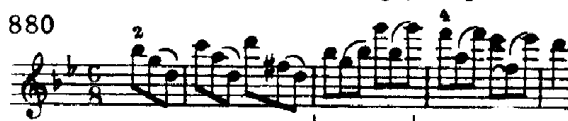
Способ изучения: вначале слышимое glissando, впоследствии совершенно незаметное portamento (от си² к до⁴):

879



Г. Вивьени. Скерцо-тарантелла.

880



Способ изучения:

881



То же самое в этом внушающем страх всем скрипачам пассаже:

Э. Лало. Испанская симфония, V ч.

882

Способ изучения:

883

М. Брух. Концерт соль мажор, III ч.

884

Способ изучения (с промежуточными звуками):

885

Метроритмическое варьирование, применяемое в целях упражнений, можно рекомендовать лишь в том случае, если оно способствует более строгому контролю и улучшению самой игры.

886

Г. Эрнст. Концерт фа # мажор.

Способ изучения: задержка на первом звуке после каждой смены позиции:

887

888 Г. Шрадик. Упражнения, II тетр.

Способ изучения:

889

Такие изменения ритма способствуют ровности движения пальцев.

Варьирование штрихов: чтобы избежать однообразия при изучении длинного, связно исполняемого пассажа, можно изменять лиги примерно таким образом:

890

К. Гольдмарк. Концерт, I ч.

Транспонирование по квинтовому кругу мелких музыкальных фигур в качестве замены притупляющих внимание механических повторений является прекрасным вспомогательным средством при занятиях:

891

Л. Бетховен. Концерт, I ч.

Способ изучения:

892



Приводим дополнительно еще несколько примеров изучения движений правой руки, искусственно изолированных от деятельности левой:

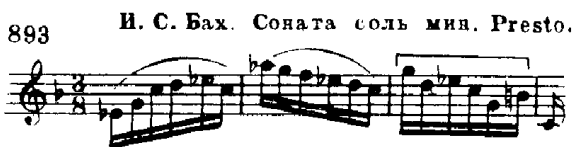


Схема смены струн:



Способ изучения (на основе упражнений из «Школы техники смычка» О. Шевчика, тетрадь VI. Аккорды):



Схема смены струн и способ упражнения:



Г. Венявский. Скерцо-тарантелла.



Своеобразие этой пьесы требует весьма короткой и сильной акцентации первых звуков, которые берутся штрихом вверх.

Схема движений смычка:



Способ упражнения (на основе «Системы гамм». Двойные ноты):




Подытоживаем: возможные технические комбинации настолько многочисленны, что только незначительная часть их встречается в известных сборниках этюдов. Поэтому при изучении какого-нибудь музыкального произведения мы вынуждены придумывать упражнения сами. При этом могут быть, конечно, использованы известные этюды, а также несколько варьированные упражнения из «Системы гамм».

Приводим еще несколько примеров:

902 Н. Брамс. Концерт, I ч.



903



904 П. Чайковский. Концерт, I ч.



905



906 Л. Бетховен. Крейцера соната, II ч.




907



908 Л. Бетховен. Концерт, III ч.



909 Р. Крейцер. Этюд № 5



910 И. С. Бах. Партита Мя маж.



911 Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 1



912 М. Брук. Концерт соль мин., III ч.



913 Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 1



914 Н. Паганини. Каприс № 20.



915 О. Шевич. Школа техники смычка, V тетр.



916 Ф. Шуберт - Крейслер. Балет из музыки к драме „Розамунда“



917 О. Шевич. Школа техники смычка, V тетр.



918 В. Виахим. Концерт в венгерском стиле, I ч.



919



919 Я. Донт. Этюд, соч. 35 № 1



Н. Брамс. Концерт, I ч.

920

921

Н. Паганини. Концерт, I ч.

922

923

О беззвучных (так называемых «немых») упражнениях все необходимое было сказано ранее *. В качестве исключительного случая их применения здесь можно разобрать следующий отрывок:

И. Ноахим Концерт в венгерском стиле, I ч

924

Трудность этого пассажа, внушающего обычно исполнителям страх, заключается не столько в терциях и полутоновой смене позиций, сколько в чередующихся движениях третьего и четвертого пальцев:

925

* См. стр. 33 (комм. 29, 30, 126—Прим. ред.)

Для усвоения этих движений естественно применить следующее подготовительное упражнение:

926

При этом можно, конечно, обойтись без смычка, проверяя чистоту интонации с помощью *pizzicato*.

Не следует также забывать о чисто тембровом компоненте звука в связи с вопросом о том, можно ли во время упражнений применять *vibrato*. На наш взгляд, искусственное вибрирование в лишенных музыкального содержания упражнениях столь же неестественно, как и сухое наизывание безжизненных звуков. Критерием правильного выбора характера звукоизвлечения во время упражнений должно явиться то, насколько звуковые результаты упражнений приемлемы для посторонних слушателей. Не следует применять две полярные звуковые противоположности — одну «холодную», для упражнений, другую «горячую», для исполнения музыкальных произведений. Скрипачи, приучившие свой слух и пальцы к сухому безжизненному звуку упражнений, рискуют тем, что не смогут его «одухотворить» именно тогда, когда это им будет необходимо. На наш взгляд, применение во время упражнений «средней температуры звучания»¹¹⁹ с еле заметным для слуха и зрения *vibrato*, достаточного лишь для того, чтобы придать какую-то тембровую характеристику звуку, является наиболее целесообразным. Такой звук хотя и остается еще индифферентным (а таковым он и должен оставаться до тех пор, пока не станет средством художественного выражения), но по крайней мере не производит неприятного ощущения.

Рассмотрев основные правила, которых следует придерживаться в процессе упражнений, и указав на имеющиеся в нашем распоряжении вспомогательные средства изучения технической стороны музыкального произведения, мы должны остановиться на

некоторых, к сожалению еще часто применяющихся, неправильных методах занятий.

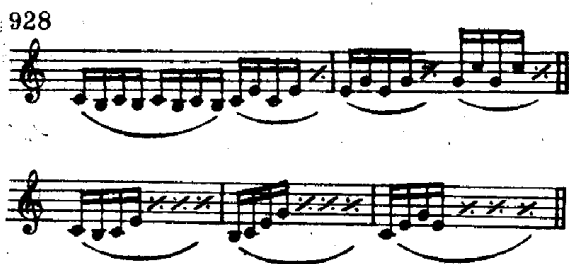
Можно говорить о двух группах — разновидностях таких неправильных способов упражнений, основанных на ложных методических установках. С одной стороны, это возведение хотя и правильного самого по себе, но все же второстепенного момента в общий методический принцип, и с другой — построение всей методики занятий на основе совершенно ложных предпосылок. Общим для них является известное стремление к преувеличению (при некоторых обстоятельствах принимающее уродливые формы).

К первой группе следует прежде всего отнести привычку расчленять музыкальную фактуру на мельчайшие составные части¹²⁰:

К. Гольдмарк. Концерт, I ч.



Вот пример часто применяемого в педагогической практике неправильного метода изучения подобного пассажа:



тогда как разумный способ изучения состоит в метро-ритмическом варьировании и перемещении лиг, без многократного повторения отдельных составных частей пассажа*.

Вторая ошибка состоит в бессистемном, переходящем в манию применении слишком медленного темпа

* См. пример 890.

при занятиях, посвященных «прикладной технике»:

Л. Ветховен. Романс фа маж.



Слыша, как упражняющийся скрипач, бросая на гриф пальцы с силой, достойной лучшего применения, многократно повторяет, в медленном темпе следующий пассаж:



можно заранее быть уверенным, что он никогда не приобретет легкую пальцевую беглость, не говоря уже о той убийственной скуке, которой будет отличаться его игра.

Постоянная подчеркнутая акцентировка сильных долей такта придает игре налет чего-то педантичного, хотя применяемые к месту акценты несомненно благотворно влияют на скрипачей, склонных к нервной торопливости и неустойчивости метро-ритма.

Применение метронома в занятиях недопустимо потому, что оно в корне пресекает способность к исполнению свободного *rubato*¹²¹, в связи с чем вся игра приобретает чисто механический характер*.

Если исполнение технически трудных мест музыкального произведения предполагает их предварительное изучение (в смысле неоднократного их повторения), то подобное отношение к изучению кантилены (осмысленное и прочувствованное исполнение которой зависит от состояния «техники вообще» и творческого самочувствия исполнителя), по нашему мнению, совершенно неприемлемо. Неоднократное повторение одних и тех же движений хотя и способствует их большей плавности, но вместе с тем притупляет сопровождающие эти действия ощущения; отсутствие свежести и

* И не является несправедливым упреком, если про скрипача говорят, что он играет «как по метроному».

непосредственности мешает выразительному исполнению технически легко преодолимых мелодических построений. Скрипачу с хорошо развитой «техникой вообще» для совершенного воплощения в звуках содержания исполняемой музыкальной фразы достаточно отдавать себе отчет о внутреннем ее строении и эмоциональном содержании, а также уяснить себе применение наиболее рациональных движений в виде правильной аппликатуры и целесообразных штрихов¹²².

Вообще всякий исполнительский принцип или игровой прием, верный сам по себе, но примененный не к месту или в преувеличенном виде при любых обстоятельствах, по существу является вредным.

К вредным привычкам следует также отнести слишком частое механическое повторение отдельных музыкальных фигур. Вызывает сожаление метод занятий, при котором скрипач, наподобие разъяренного быка, упорно и бестолково возобновляет свой бесцельный наскок на препятствие, преодолеть которое он не может. В то время как при планомерной работе, спокойно обдумав и определив причины механических затруднений после каждого проигрывания, он очень скоро достиг бы цели. Итак: после каждого повторения пассажа учащийся должен выдержать необходимую паузу, во время которой ему следует разобраться в причинах имевшихся механических помех и средствах их устранения.

Как известно, промежуточные звуки при сменах позиций являются целесообразным средством для выработки должной уверенности движений левой руки в переходах. Однако если педагог не будет постоянно напоминать ученику о том, что слышимые переходы являются самым безобразным пятном на всем звуковом образе исполняемого произведения, то это вспомогательное техническое средство может перейти в недопустимую, с эстетической точки зрения, дурную привычку.

Постоянное использование технически трудных мест, заимствованных из художественных

произведений в качестве материала для выработки сложных штрихов и аппликатур, на наш взгляд является безусловно вредным¹²³. Если при изучении «общих основ техники» такое усложнение общих технических формул может быть еще оправдано, то главная цель в работе над «техникой прикладной» как раз и заключается в том, чтобы найти наиболее легкие и целесообразные движения. Фактура живого музыкального организма является слишком ценным художественным материалом для того, чтобы служить объектом для упражнений. Кроме того, применение двух различных видов аппикатур и штрихов, одного трудного—для упражнений, другого легкого—для публичного исполнения, привело бы к хронической неуверенности при воспроизведении двигательных комплексов. То же относится к использованию частей музыкального произведения для изучения общих технических формул (в особенности штрихов).

Несомненно, например, что штрих Виотти:



изучаемый на материале известного места из Концерта Бетховена:



будет с течением времени исполняться более совершенно. Но несомненно также и то, что вместе с этим будет утерян и музыкальный смысл данного отрывка.

В сущности, для чисто технической тренировки следует применять только такие музыкальные произведения, которые по своим художественным качествам не предназначены для публичного исполнения, следовательно, в

первую очередь произведения чисто инструктивного характера*.

Приведенные выше примеры неправильных методов занятий все же исходили из каких-то хотя и безусловно ложных, но логически оправданных предпосылок. Однако существуют также «методы», которые совершенно несовместимы с элементарным здравым смыслом. Обычно владелец подобных «секретов» скрывает их как драгоценнейшую тайну, способную, по его мнению, дать исключительные результаты, поэтому эти «открытия», к счастью, сравнительно редко становятся «достоянием» широких масс.

Кажется невероятным, что некоторые скрипачи учат пассажи в обратном порядке. Наверно, они считали бы душевно больным того декламатора, который ради учебной цели читал бы стихотворение начиная с конца, хотя в основе того и другого «метода» лежит та же идея. Столь же вредным учебным средством, на наш взгляд, является применение обратного направления штриха. Еще можно как-то оправдать подобный способ изучения чисто тренировочного материала (например, в этюдах на *détaché*), однако по отношению к частям художественного произведения подобный способ изучения безусловно вреден, так как именно он способен породить ту неуверенность в механизме ведения смычка, которая мстит за себя прежде всего на концертной эстраде.

К этой же категории мы отнесем и упражнения, в которых шейка скрипки удерживается без помощи большого пальца. Несомненно, что этот прием может дать благотворные результаты при судорожном сокращении запястного сустава (напряженном сжимании шейки скрипки большим пальцем и основанием указательного). Но в общем опора на большой палец является настолько су-

* Однако общеизвестно, что некоторые концертирующие скрипачи в связи с отсутствием времени, без ущерба для их исполнительской индивидуальности, заменяют иногда ежедневные упражнения общетехнического характера изучением технически сложных мест произведений своего репертуара. Но — «quod licet Jovi, non licet Bovi» («Что дозволено Юпитеру, то не позволено быку»).

щественно необходимой для пальцевых движений, при сменах позиций и держании инструмента, что мы не можем лишиться этой опоры в той же степени, как и легкие не могут остаться без кислорода (хотя возможно, что длительная задержка дыхания иногда является тренировочным средством). Сомнительна также польза от применения таких, например, «укрепляющих мышцы» средств, как использование слишком высокой подставки и более тяжелого смычка. В обоих случаях новые соотношения тяжести и нажимных усилий могут лишь привести к дезорганизации двигателя аппарата исполнителя*.

Музыкальная память

Изучение музыкальных произведений состоит также и в том, чтобы закрепить в сознании все технические и художественные достижения для последующего их воспроизведения. Наблюдения психологов показали, что в области музыкальной памяти существуют два типа способностей: слухо-моторный и зрительный. Для скрипача несомненно важно обладать прежде всего первым, слухо-моторным типом, так как музыкальные представления оживают в сознании исполнителя прежде всего в форме музыкальных образов и двигательных ощущений, хотя на помощь им может также приходиться иногда и зрительное воспоминание образа нотной записи. Однако для наших целей мы должны рассмотреть отдельно музыкально-слуховые представления от моторных и, таким образом, установить наличие трех типов памяти: слухового, моторного и зрительного¹²⁴.

Хорошая музыкальная память почти всегда характеризуется

* Если допустить даже, что более сильный (вернее, более глубокий) нажим пальцев может способствовать развитию их силы, то необходимо здесь же предупредить, что ожидаемая от этого польза вряд ли будет компенсировать тот вред, который произойдет от неестественного нажима правой руки на смычок.

подсознательным (автоматизированным) процессом воспроизведения. Если же в этот процесс вкрадывается сознательное припоминание (исполнитель как бы «задумывается»), то неминуемо возникает заминка. Здесь мы, конечно, имеем в виду то, что во время изучения музыкальное произведение было проштудировано разумно (не механически, а сознательно) и что необходимые движения левой и правой рук были своевременно определены и установлены.

Кто хочет полагаться на свою память, должен постараться, чтобы его движения (но не чувства!) были автоматизированными¹²⁵. Идеальный исполнитель должен объединять в себе наивысшую непосредственность и свободу субъективных переживаний с техническим аппаратом, функционирующим подсознательно и послушным любому, пусть самому легкому, внутреннему побуждению. Импульс необходимых движений будет доставляться нотным текстом и установленными в нем (точно определенными) исполнительскими обозначениями, то есть штрихами и аппликатурой.

Имея в виду учащегося со средними способностями, можно сказать, что для каждого скрипача существуют только одна наилучшая аппликатура и один лучший выбор штрихов, которые в наибольшей мере соответствуют его техническим данным и художественным идеалам, тогда как случайная расстановка пальцев и смычков не только не отвечает его техническим и художественным потребностям, но и придает всей его игре неуверенный в техническом отношении характер. Кроме того, точно представленные аппликатурные и штриховые обозначения дают исполнительскому вниманию скрипача определенное направление, как бы ориентиры, следуя которым учащийся лучше закрепляет в памяти содержание произведения и его структуру. Чтобы внутреннее слуховое представление определенного звукоряда действительно глубоко запало в наше сознание, нужно как можно чаще зрительно представлять его внешний образ. Другими словами, чем чаще мы играем произведение по нотам, тем яснее мы будем представлять не только

ноту, которую мы видим, но и звук, который мы слышим¹²⁶. Значение зрительной памяти, к сожалению, часто недооценивается в педагогической практике в качестве одного из средств достижения прочного, безошибочного запоминания.

Уже в процессе установления аппликатуры и штрихов происходит первоначальное ознакомление учащегося со структурой и содержанием музыкального произведения. Сразу же после окончания этого подготовительного периода работы (периода разбора текста) необходимо приступить к основательному ознакомлению с художественным содержанием произведения, проигрывая его в сопровождении фортепиано. Ошибочным является метод, когда произведением хотят овладеть вначале «технически», а затем лишь «музыкально». Скрипач, изучивший в произведении только партию скрипки и не ознакомившийся со всей его гармонической структурой, напоминает актера, знающего во всей пьесе только свою роль!

Исполнение может быть «технически правильным», если оно точно воспроизводит нотный текст, но оно будет лишь тогда содержать всю полноту выразительности, когда оно будет соответствовать характеру произведения, его музыкальному содержанию. Поэтому мы должны ясно отдавать себе отчет в структуре, содержании и эмоциональном складе музыкального произведения, прежде чем начать детальное изучение его технической стороны¹²⁷.

Начиная работу над технической стороной произведения*, нужно прежде всего выделить те его части, которые не представляют большой сложности, отделив их от технически трудных мест. Было бы бессмыслицей медленные звуковые последовательности («кантилены», состоящие из простых, легких для усвоения движений, хотя и несущие на себе большую эмоциональную нагрузку)

* О работе над элементами музыкальной речи см. во II томе настоящего труда.

изучать с той же затратой времени, что и технически сложные отрывки (хотя часто их музыкальное содержание более или менее индифферентно).

Начинать изучение лучше с фактуры, относящейся к функциям левой руки, движения которой более разнообразны и многочисленны. Повторяя соответствующие места в начале большими, логически законченными частями, мы определим среди них основные технические «помехи». Далее таким же образом следует вычленять и более мелкие технические построения, изучив каждое из них в отдельности. Подобный же путь нужно применять и к изучению трудностей, относящихся к правой руке (см. стр. 207—о схематических упражнениях для смычка). Так работать необходимо до тех пор, пока все трудности не будут преодолены. Одновременно с этим обычно происходит и превращение сознательных движений в подсознательные (то есть «автоматизированные»). В целях контроля нужно иногда проигрывать пьесу без нот, в сопровождении фортепиано. Выявленные при этом неточности должны быть отмечены и устранены в дальнейшей работе. В результате применения таких рациональных методов упражнений произведение прочно закрепляется не только «в голове» (в сознании), но и «в пальцах» (в движениях), после чего оно должно еще как бы войти «в плоть и кровь» исполнителя. Этого можно достигнуть тем, что после кратковременного перерыва в работе над данной пьесой к ней снова возвращаются, не упуская при этом ни одной возможности дальнейшего технического совершенствования. На публичное выступление можно отважиться лишь тогда, когда исполнение произведения пройдет свое боевое крещение (в классе или в домашней обстановке). Только после этого мы приобретем ту уверенность и доверие к своему техническому аппарату, которые обеспечат совершенную передачу внутреннего содержания художественного произведения.

Но какие средства следует применять, если ученик не может добиться совершенного воспро-

изведения по памяти? Здесь мы должны прежде всего точно установить, какой из трех видов памяти был в работе отодвинут на задний план. Признаком слабой слуховой памяти является неумение пропеть данное произведение наизусть; слабость зрительной памяти обнаруживается тогда, если мы не можем представить себе нотный образ. Частой причиной торможений памяти является недостаточная автоматизация движений, что обычно бывает результатом неправильных методов занятий.

Нередко, когда подводит один из видов памяти, положение спасает другой ее вид. Если, например, пальцы не могут найти верную аппликатуру (тормозится моторика), то слуховое представление помогает найти нужные звуки (хотя и неправильной аппlikатурой), что достигается в условиях концертного выступления большим напряжением воли и нервов. Иногда отказывают и слуховая и моторная память, в таких случаях играющий бессознательно призывает на помощь зрительную — стараясь реконструировать в воображении весь нотный образ. Если же перед публичным выступлением (испытывая вполне естественное волнение) исполнитель вдруг чувствует, что не сможет воссоздать в памяти всю картину произведения в целом, то в таких случаях остается только одно: взять в руки скрипку и поручить пальцам (которые, к счастью, «не думают») автоматически выполнить свое задание.

Среди психических «помех», мешающих претворению в жизнь художественных замыслов исполнителя, чаще всего встречается так называемая «боязнь забыть». Иногда она является следствием дурной привычки «предварительного обдумывания», выражающейся в том, что исполнитель задолго до наступления вызывающего опасения отрывка начинает мысленно представлять себе все движения, необходимые для его реализации. Часто даже у даровитых учеников и несмотря на правильные методы занятий появляются «заминки» в памяти — обычно на определенных, одних и тех же местах. Ставшие привычными, такие остановки игры при малейшем нарушении автоматизма могут принять форму своего рода

«боязни пространства», являющейся следствием малодушия и отсутствия воли. С этими недостатками скрипач должен вести упорную борьбу. То, что называется у актеров «плаванием», есть не что иное, как способность выкручиваться, не теряя присутствия духа, из самых затруднительных положений, тогда как привычные остановки могут со временем перейти в органический недостаток, который сделает выступление на эстраде совершенно невозможным, если он не будет своевременно преодолен упорной работой.

По отношению к ученикам, страдающим недостатками памяти, и прежде всего «боязнию забыть», целесообразно применять так называемый «психоаналитический метод». Как только ученик запнется, следует прервать его игру и, точно определив ошибку, установить причину ее возникновения. В кантиленах ошибка обычно связана с неправильным исполнением мелодии в момент ее модулирования в другую тональность или при изменении ее структуры. В местах технического характера причиной нарушений процесса воспроизведения иногда могут служить неправильные (в свое время отвергнутые) аппликатурные и штриховые обозначения. И то и другое находилось в глубинах подсознательного. Задача заключается в том, чтобы, логически проанализировав причины этих ошибок (как бы осветив их светом сознания), установить их моторные и психологические причины. Таким образом продолжается процесс «вылавливания» ошибок памяти до тех пор, пока внутренние слухо-моторные представления, очистившись полностью от всего случайного, не закрепятся в памяти с полной уверенностью.

Говоря о том, что непосредственность чувства и естественная самопроизвольность технических действий являются идеалом творческого самочувствия исполнителя на эстраде (в противоположность господству разума и воли в процессе занятий), мы тем самым не исключаем необходимости сознательного мышления и осознанных движений во время исполнения. Если, напри-

мер, при повторениях темы изложение ее каждый раз приводит в другую тональность, если происходит видоизменение мелодической структуры (сокращение, дробление и т. п.), то процесс запоминания должен быть укреплен установлением своеобразных «точек опоры».

В этом отрывке фигурация шестнадцатых повторяется четыре раза:

Н. Брамс. Концерт, III ч.
4 раза



тогда как далее она повторена лишь два раза:



Здесь изложение начинается с соль-дубль-диеза и остается в фа-диез мажор:

Э. Дюванья. Концерт, I ч.



а затем, начинаясь с соль-диеза, модулирует в ре мажор:



Аналогичные примеры:



вена, где скрипачу в самом начале его выступления приходится длительный от-

рывок исполнять одному — без сопровождения:

Л. Бетховен. Концерт, 1 ч.



Чтобы исключить здесь заранее всякое недоразумение, желательно этот пассаж исполнять по возможности наиболее простой аппликатурой, что достигается иногда посредством хотя и примитивного, но зато вполне надежного чередования первой и третьей позиций и почти полным исключением второй.

Другие примеры применения однородной аппликатуры:

П. Чайковский. Трио, соч. 50, фуга.



К. Сен-Санс. Концерт си мин., 1 ч.



Я. Донт. Этюд. Соч. 35 № 2.



там же



Заключение

В заключение следует еще раз остановиться на некоторых общих (так сказать, «гигиенических») правилах, которые полезно учитывать скрипачу при организации системы своих ежедневных упражнений:

1. Приступая к ежедневным занятиям, следует проверить, чтобы ноты были расположены на пульте на одном уровне с глазами. Слишком низкий пульт вызывает наклонное положение скрипки, что отрицательно сказывается на звукоизвлечении; к пульту должен быть привязан карандаш.

2. Перед началом занятий следует не забыть с помощью камертона (или правильно настроенного фортепиано) проверить высоту строя инструмента. Постоянно изменяющаяся высота настройки вредно отражается как на интонационном слухе скрипача, так и на звуковых качествах самого инструмента.

3. Никогда не следует играть на фальшиво звучащих струнах. Это отрицательно сказывается как на слухе, так и на уверенности пальцевых движений левой руки. Перед занятиями чистоту звучания струн по отношению друг к другу нужно тщательно проверить при помощи малых секст*. (Если одна из струн звучит фальшиво и нет в запасе другой, чисто звучащей, струны, то можно попробовать перевернуть имеющуюся струну, натянув ее в обратном направлении. Иногда это дает положительные результаты.)

4. Многие скрипачи во время занятий постоянно, без всякого повода, проверяют строй открытых струн инструмента. Эта плохая, характерная для расхлябанных лиц, привычка недопустима уже потому, что она нарушает ту крайне необходимую для упражнений сосредоточенность внимания, которую каждый раз приходится восстанавливать заново.

5. Аппликатура, штрихи и другие исполнительские указания должны быть отмечены в нотах ясно и четко. Неряшливый вид нотного текста, с перечеркнутой аппlikатурой, двойными лигами, неблагоприятно отражается на работе зрительной памяти и может привести к нарушению всего процесса воспроизведения. Все исполнительские указания, оказавшиеся лишними, ненужными, лучше не только вычеркнуть из текста, но и уничтожить совершенно.

6. Многочасовые непрерывные упражнения крайне вредно отражаются на общем самочувствии и психической свежести учащегося. После каждого получаса занятий следует делать десяти-пятнадцатиминутный перерыв для отдыха.

7. Внешние условия, при которых происходят занятия, не должны, по возможности, утомлять играющего. Поэтому при продолжительных упражнениях часть работы можно проводить сидя, особенно это относится к изучению скрипичных партий из камерной и оркестровой литературы.

8. Никогда не следует заниматься у открытого окна. Это не способствует

* О проверке чистоты звучания струн с помощью малых секст см. на стр. 19.

сосредоточенности внимания; кроме того, сырая погода вредит строю инструмента, не говоря уже о том, что многочасовые упражнения не доставят большого удовольствия окружающим и могут вызвать ответное мероприятие со стороны обладающего граммофоном соседа.

9. Во время домашних занятий не следует приучать себя к слишком удобной одежде. Необходимо помнить, что публичное выступление в концертном зале происходит в крайне неудобном для свободы движений костюме и такое изменение условий может отрицательно сказаться на качестве игры.

10. После окончания занятий нужно очистить инструмент, струны и трость смычка от канифольной пыли.

• • •

Мы подошли к концу первого тома нашего труда—учения о приобретении скрипичной техники и применении ее для исполнения произведений скрипичной литературы.

Художественное исполнительство как конечная цель устремлений скрипача, помехи, противодействующие осуществлению его высших художественно-исполнительских замыслов, и целесообразнейший способ передачи наших знаний в виде живого и наглядного преподавания— вот предмет второго тома.

Материал, изложенный в этой книге, может быть использован в двух направлениях: во-первых, в целях обстоятельного изучения основных вопросов методики скрипичной игры в целом и для сравнения воззрений, приобретенных ныне, со взглядами на эти вопросы, которых придерживались ранее, причем автор имел в виду помочь читателю освободиться от многих стародавних дурных привычек, укоренившихся в педагогической практике под видом исполнительских традиций. Во-вторых, этот труд может рассматриваться просто как справочник во всех тех случаях, когда у педагога или ученика возникают различного рода сомнения по тем или иным методическим вопросам.

Только всестороннее овладение всеми отдельными дисциплинами, объединенными под общим понятием «техника»,

обеспечит нам осуществление высших художественных намерений¹²⁸. Техническое умение и художественное исполнение можно до некоторой степени сравнить с физической и психической деятельностью человека. Подобно тому как лишь в здоровом организме могут все-сторонне развиваться духовные возможно-

сти, так и возможности музыкальной выразительности зависят в конечном счете и в первую очередь от качества и объема нашего технического умения. Владение последним и должно служить той основой, на которой может быть воздвигнуто здание истинного исполнительского искусства.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Карл Флеш «СИСТЕМА ГАММ»*

The musical score is divided into three sections, each starting with a specific tuning:

- sul G:** The first section consists of four staves of music. It features a series of arpeggiated chords with fingerings 1, 4, 3, 1, 8 and 2, 3, 1, 2, 4, 2, 4, 3, 1, 3, 4, 3, 1. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- sul D:** The second section consists of four staves of music. It features a series of arpeggiated chords with fingerings 1, 1, 4, 3, 1, 3, 1, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 1. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- sul A:** The third section consists of four staves of music. It features a series of arpeggiated chords with fingerings 1, 1, 4, 3, 1, 3, 1, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 1. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together.

*) Последовательность арпеджио по О. Шевчику.

SUI E

1

b

2

1 1

b 1 3 4

3 1 4

1 b 4

4 3 2 1 4 3 1

3

2 2

2

This page of musical notation for guitar consists of ten staves of music. The notation includes various techniques such as triplets, slurs, and specific fingerings. The first staff has a triplet of eighth notes with a '2' above it. The second staff has a triplet of eighth notes with a '1' above it. The third staff has a triplet of eighth notes with a '1' above it and a '4 2 2 3' below it. The fourth staff has a triplet of eighth notes with a '3' above it and a '2 1 2 1' below it. The fifth staff has a triplet of eighth notes with a '1' above it and a '4 1 0 1 4 1' below it. The sixth staff has a triplet of eighth notes with a '1' above it and a '0 0 0' below it. The seventh staff has a triplet of eighth notes with a '0' below it. The eighth staff has a triplet of eighth notes with a '2' above it and a '2 2 2 2A' above it. The ninth staff has a triplet of eighth notes with a '2' above it and a '1 2 1' above it. The tenth staff has a triplet of eighth notes with a '1' above it and a '1 2' above it. The notation also includes various chords and intervals, such as G-D and A-E, which are labeled at the bottom of the page.

A page of musical notation for guitar, featuring ten staves of music. The notation includes treble clefs, various chord symbols (A, E, G_D, A_E), and fingerings (1, 2, 3, 4). The music consists of arpeggiated chords and melodic lines, with some sections marked with 'b' for flats and '#' for sharps. The bottom staff includes specific fingerings: 1 R 2, 2 1 2 1, 1 2 1 2, 2 1 2 1, 2.

This page of musical notation is for guitar, consisting of 12 staves. The notation is written in treble clef and includes various chord voicings and fingerings. The music is characterized by arpeggiated patterns and melodic lines with slurs and accents. Chord labels 'D', 'A', and 'G' are present. The notation includes treble clefs, various chord voicings, and fingerings. Chord labels 'D', 'A', and 'G' are present. The music consists of arpeggiated patterns and melodic lines with slurs and accents.

Карл Флеш. «ОСНОВНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ».

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Упражнения практической части основываются на том положении, что для сохранения уже приобретенной техники (сохранения, но не развития) достаточно ежедневно выполнять в известном порядке определенное число основных, элементарных движений, из которых складывается скрипичная техника.

Эти упражнения, тщательно выполненные указанным способом, дают мышцам, сухожилиям и суставам ту гибкость, которая является предпосылкой непринужденной техники, необходимой для концертной игры.

I. Упражнения для левой руки *

Вся техника левой руки может быть сведена к пяти основным движениям. Эти движения необходимо проделывать на скрипке без смычка, то есть беззвучно:

I А. Падающие движения пальцев.

I Б. Боковые движения пальцев, употребляемые при хроматических гаммах и при растяжках.

I В. Аккордовое движение пальцев.

I Г. Движение большого пальца, представляющее собою переход большого пальца из третьей позиции в первую (см. рис. 5 и 6 в практической части).

I Д. Комбинированное движение кисти и предплечья, возникающее при переходе всеми пальцами на четырех струнах из первой позиции на высшую и обратно (основной принцип смены позиций).

Эти упражнения, изложенные в

* Нумерация упражнений в практической части соответствует таковой же в теоретическом отделе. Для лучшего уяснения изложенного рекомендуется при первом же чтении теоретического отдела применить на практике соответствующие номера упражнений.

практической части, требуют для своего выполнения не более 15 минут.

II. Упражнения для правой руки

Техника правой руки складывается из шести видов основных движений.

II А. «Горизонтальное» движение плеча* в плечевом суставе (штрих *détaché* у колодки).

II Б. Вращательное движение плеча в плечевом суставе — подъем и опускание плечевой части руки (смена струн у конца смычка).

Для правильного выполнения этого упражнения необходимо, чтобы смена струн концом смычка производилась исключительно движением плеча в плечевом суставе. Привычка держать локоть ниже кисти должна быть оставлена.

II В. «Горизонтальное» движение предплечья в локтевом суставе (штрихи *détaché* от середины смычка до конца).

II Г. Вращательное движение предплечья в локтевом суставе (переходы со струны на струну у колодки).

II Д. Вертикальное движение кисти в кистевом лучезапястном суставе (быстрое чередование струн в конце смычка, *spiccato* и *sautillé* в середине смычка и быстрое, короткое *détaché* (у колодки)).

Здесь намеренно не упоминается ни о горизонтальном (боковом), ни о вращательном (круговом) движениях кисти.

Все штрихи, выполняемые движениями в кистевом суставе, легко достигаются движениями кисти «вверх» и «вниз», то есть вертикальными ее движениями.

II Е. Пальцевой штрих (*Fingerstrich*).

* Здесь, как и в основном тексте, словом «плечо» обозначается плечевая часть руки — от плечевого сустава до локтя.

Упражнение состоит из выпрямления (рис. 1) и сгибания (рис. 2) всех пальцев:

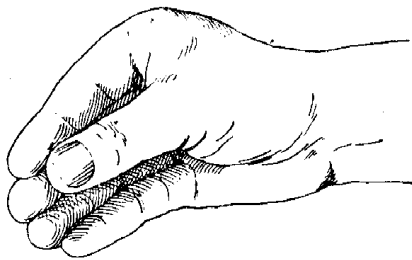


Рис. 1

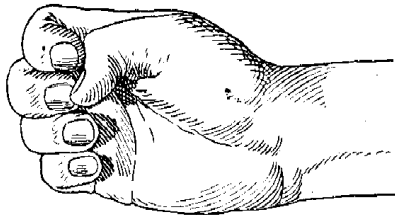


Рис. 2

В результате должен получиться короткий штрих без помощи движения кисти. Ученик может сперва выполнить эти движения без смычка, а затем проделать следующие пять упражнений (каждый день новое):

а) выпрямление и сгибание пальцев со смычком в руке, причем последний лежит горизонтально волосом кверху, а трость покоится на средней фаланге указательного пальца;

б) то же самое упражнение, но со смычком, стоящим вертикально:

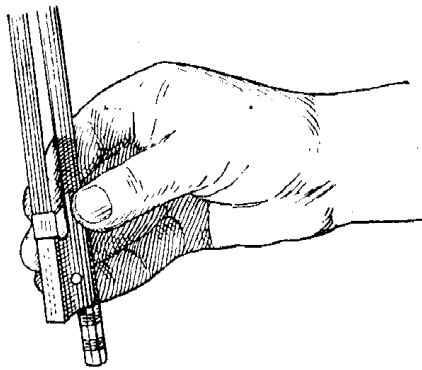


Рис. 3

в) то же самое упражнение со смычком, лежащим горизонтально — волосом книзу:

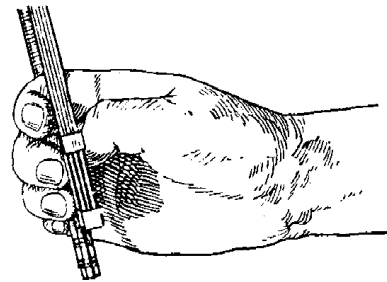


Рис. 4

Цель упражнений заключается в том, чтобы приучить мизинец к трудной роли, выпадающей на его долю при этом движении. В первое время мизинец будет соскальзывать с трости. В дальнейшем мускулатура настолько укрепитя, что это явление исчезнет в сравнительно короткий срок. Мизинец должен опираться на трость своим кончиком, в противном случае он не получит необходимой свободы для движений;

г) Пальцевой штрих *martelé* по открытой струне в середине смычка.

д) Тот же штрих у колодки.

Когда удастся добиться пальцевого штриха *martelé* у колодки, то указанных в практической части II Е ежедневных упражнений будет достаточно для того, чтобы никогда не утратить выработанную гибкость пальцев правой руки.

Пальцевой штрих — единственный штрих, который никогда не употребляется самостоятельно. Это лишь вспомогательное движение для выполнения смены штрихов у колодки путем комбинации движений кистевого сустава и пальцев.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Основные упражнения для левой руки (без смычка)

NB. На звуках, обозначенных квадратными нотами, пальцы должны лежать неподвижно в течение всего такта. Активный палец следует под-

нимать как можно выше, опускать его без всякого напряжения, причем он должен производить на струну давление, равное лишь его собственному весу. Все упражнения необходимо производить очень медленно, ибо в противном случае они теряют свою целесообразность.

I А. Падающие движения пальцев

The musical score consists of 11 staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single system. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. Fingerings (1-4) and rests (0) are indicated below the notes. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Продолжительность три минуты.

Указанное упражнение повторяется еще следующим образом: вместо того чтобы оставлять на месте палец, стоящий на нижней шестнадцатой, его поднимают сейчас же, как только взята верхняя нота, примерно так, как играют трель на рояле. Число пальцевых упражнений, таким образом, удваивается. Продолжительность упражнения три минуты.

I Г. Движения большого пальца

I Г. Для того чтобы дать отдых пальцам, за первым упражнением следует движение большого пальца, применяемое при переходе из третьей позиции в первую. Производить его нужно следующим образом.

Рука покоится на третьей или четвертой позиции (можно опереть ее о корпус скрипки). Большой палец надо держать вертикально:

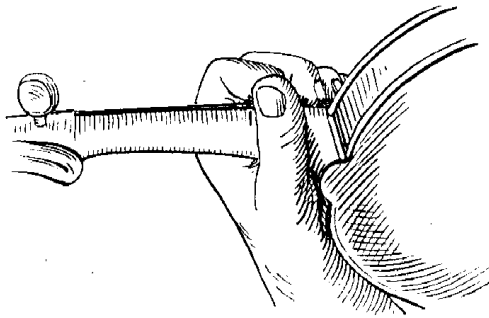


Рис. 5

Не изменяя положения руки и кисти, надо отвести его в первую позицию;

большой палец примет почти горизонтальное положение под шейкой скрипки:

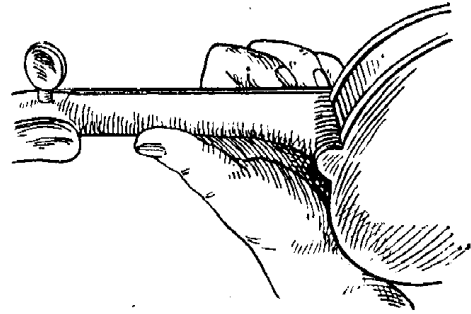


Рис. 6

Это движение надо повторить двадцать четыре раза (3×8).

Продолжительность упражнения одна минута.

I Б. Боковые (скользящие) движения пальцев

Пальцы на квадратных нотах остаются лежать в течение целого такта, в то время как шестнадцатые соединяются между собою посредством *glissando*; палец, выполняющий скольжение, не должен покидать струну. Это гимнастическое упражнение будет новым для большинства скрипачей. Вследствие непривычки к нему, рука будет очень скоро утомляться. Это предостережение мы не должны оставлять без внимания, и при появлении чувства утомления в руке необходимо немедленно прервать упражнения. Лучше всего опустить руку, чтобы она повисла совершенно свободно. Нормальное кровообращение быстро восстановится, и чувство усталости исчезает:

I Б

Продолжительность четыре минуты.

I Д. Комбинированное движение кисти и предплечья

I Д. Теперь следует упражнение для комбинированного движения кисти и локтя; производится оно следующим образом.

Берут аккорд:

и, не поднимая пальцев со струны, скользят по грифу до аккорда:

и обратно.

Упражнение повторяется шестнадцать раз. Этим путем мы подготовляем предплечье и кисть к сменам позиций, которые совместно с упражнениями в различных штрихах излагаются в следующем разделе (основные упражнения для правой руки — техника смычка).

Продолжительность полминуты.

Упражнения для левой руки заканчиваются «аккордовым» движением пальцев, которое распадается на три следующих задания:

I В. Аккордовые движения пальцев

The musical score consists of three numbered exercises, each presented on a single staff with three systems of notation. Exercise 1 (labeled '1.') features a sequence of chords: C major, D minor, and E major. Exercise 2 (labeled '2.') features a sequence of chords: C major, D minor, and E major. Exercise 3 (labeled '3.') features a sequence of chords: C major, D minor, and E major. Each system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes notes, rests, and slurs, with some systems containing slash marks indicating repeated patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

Продолжительность четыре минуты.

Марше.

П. Е. Пальцевой штрих (Fingerstrich)

Пальцевой штрих у колодки.

IV

II. Д. Вертикальные движения кисти
 (Штрихи: короткое détaché, spiccato, sautille, staccato)

II Д. В середине смычка, кистью.

II Д. В середине смычка, кистью. This section consists of seven staves of music in a 4/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a series of eighth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. A '2' is written below the first staff, and 'IV' is written below the fourth staff. A dashed line with a circled '8' above it spans across the staves, indicating a specific bowing technique.

В конце смычка, кистью.

В конце смычка, кистью. This section consists of three staves of music in a 4/4 time signature with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The music features eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. A dashed line with a circled '8' above it spans across the staves, indicating a specific bowing technique.

У колодки, кистью

У колодки, кистью. This section consists of three staves of music in a 4/4 time signature with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The music features eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. A dashed line with a circled '8' above it spans across the staves, indicating a specific bowing technique. The word 'segue' is written below the first and second staves.

8

segue

8

IV₂

8

Всем омычком.

8

segue

8

V

segue

8

0

0

V

8

1

8

1

1

4

4

8

2

2

2

8

V

IV

8

3

3

2

V

Продолжительно пять минут.

II Д. Вертикальные движения кисти
(чередующаяся смена струн в конце смычка)

В конце смычка, кистью.

The musical score consists of 12 staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs or fours. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes to indicate fingerings. Bowing directions (up and down bows) are indicated by curved arrows above the notes. The exercise involves vertical wrist movements and alternating string changes at the end of the bow stroke. The word "segue" is written above the 10th staff. The score concludes with a final measure on the 12th staff.

Продолжительность две минуты.

II Б. Вращение плеча (в плечевом суставе)

II Б. Чтобы сделать более эластичными движения плечевого сустава, следует играть это упражнение очень коротким штрихом в самом конце смычка.

II Г. Вращение предплечья

(пронация и супинация). Тоже: очень коротким штрихом, у колочки

The musical score for exercise II Г consists of eight staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes, with some staves featuring beamed eighth notes. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as accents and slurs, indicating the specific technique of playing with a short bow stroke.

Продолжительность две минуты.

В заключение идет Этюд, в котором объединены в одно целое шесть видов основных движений правой руки, изученных отдельно.

Такты под одной лигой надо играть

целым смычком, а ноты, соединенные лигами по 2 или 3, и отдельные ноты исполнять попеременно в конце смычка и у колодки:

Серединой смычка.



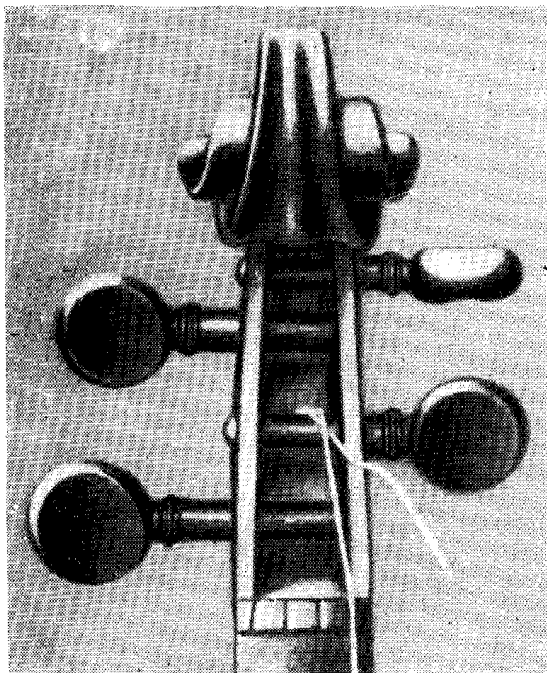
Всем смычком



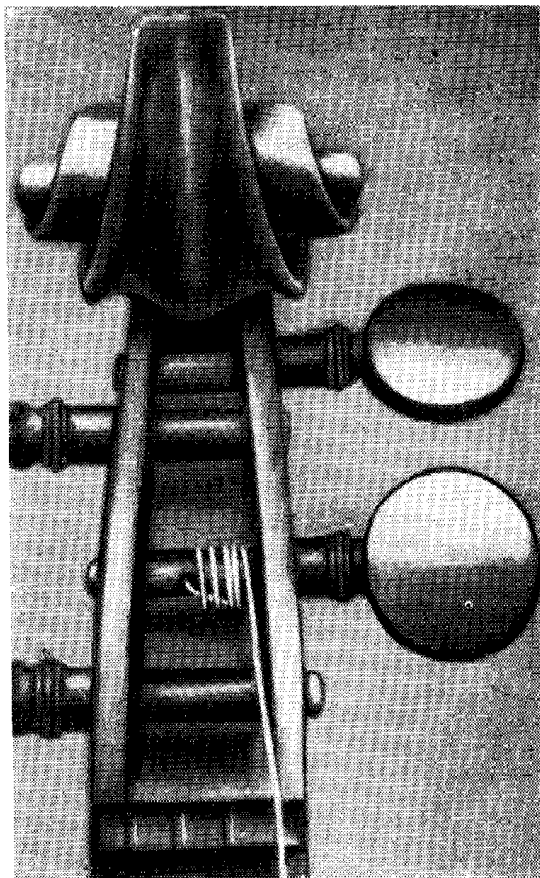


Продолжительность четыре минуты.

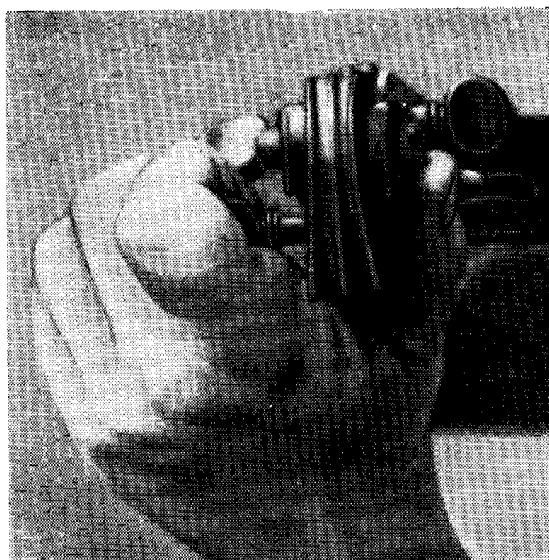
ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Закрепление конца струны (стр. 20)



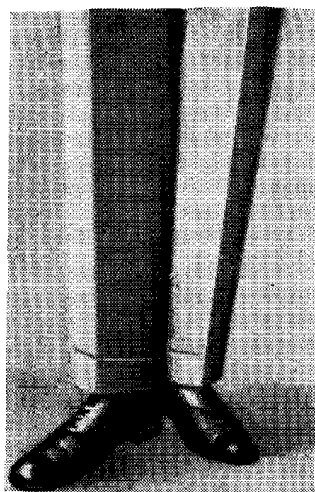
2. Намотка струны (стр. 20)



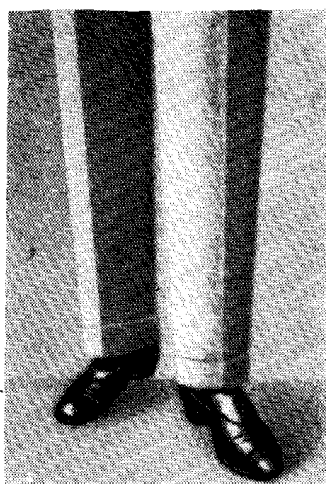
3. Способ настраивания струны Ля и Ми. Настраивают указательным пальцем, опираясь на большой (стр. 20)



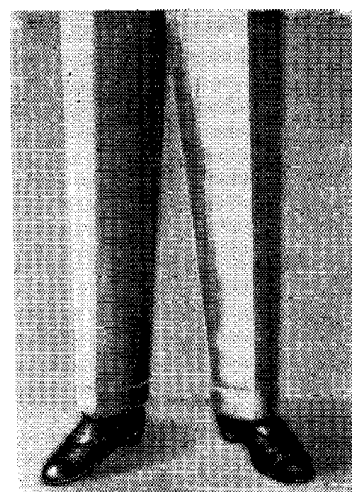
4. Способ настраивания струн Ре и Соль. Настраивают большим и указательным пальцами, опираясь на безымянный (стр. 20)



5. Прямоугольно сомкнутая постановка ног (стр. 22)



6. Остроугольная постановка ног (стр. 22)



7. Разомкнутая постановка ног (стр. 22)



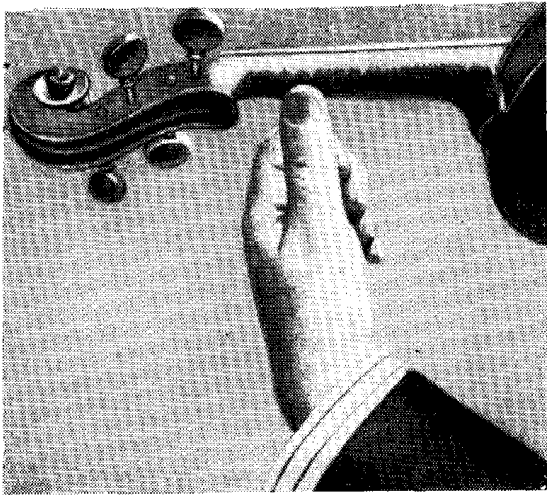
8. Правильное направление скрипки (стр. 23)



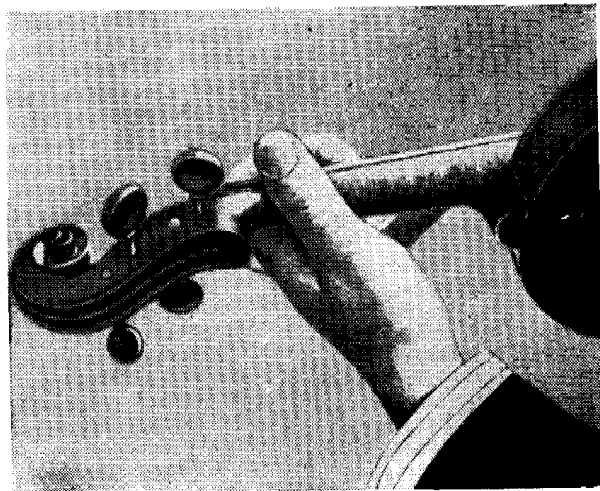
9. Чрезмерно наклонное положение скрипки, из-за высокой подушки (стр. 23)



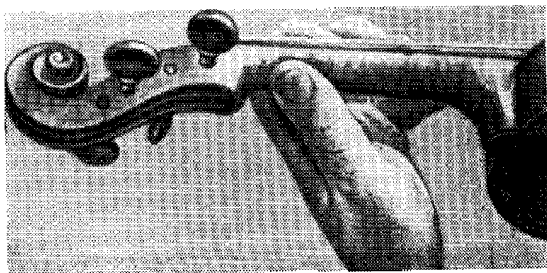
10. Правильное положение скрипки при игре с подушкой. Подушка соответствует длине шеи играющего (стр. 23)



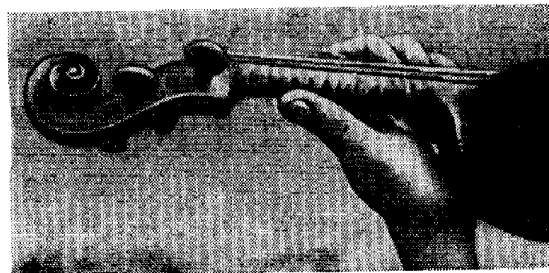
11. Способ определения естественного положения большого пальца на скрипичной шейке по Марсику (стр. 25)



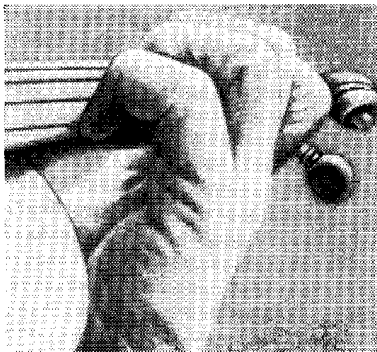
12. Правильное положение большого пальца (стр. 25)



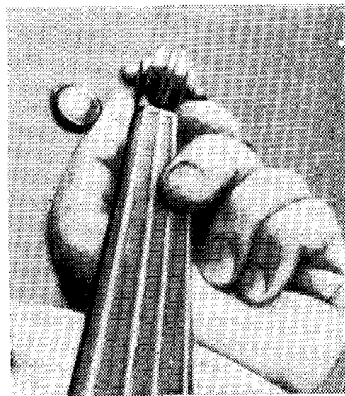
13. Низкое положение большого пальца (стр. 25)



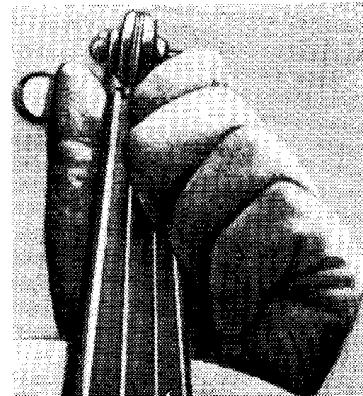
14. Положение большого пальца в III и IV позициях перед переходом на нижележащие позиции (стр. 26)



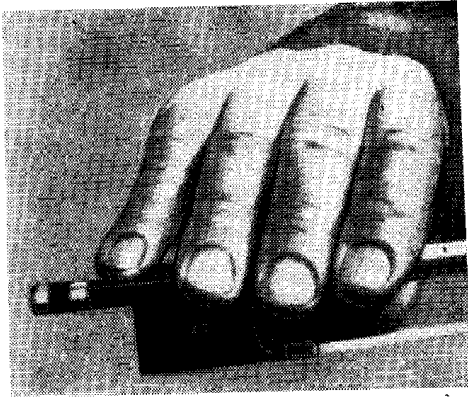
15. Чрезмерно согнутые пальцы (стр. 26)



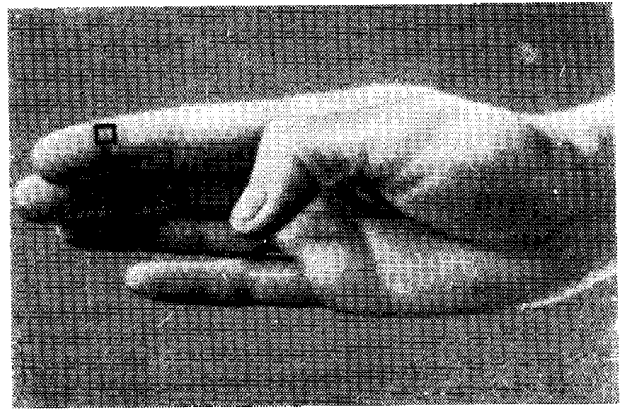
16. Упражнения для развития vibrato, по Риварду (стр. 47)



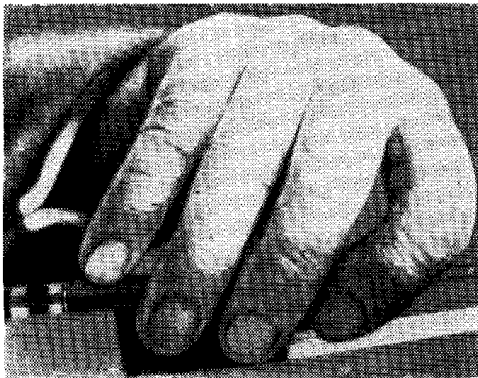
17. Упражнения для развития vibrato, по Риварду (стр. 47)



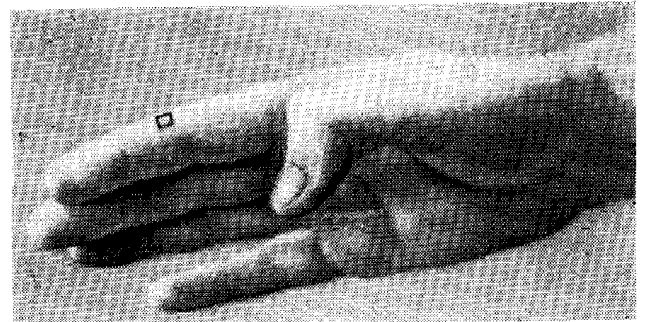
18. Старый («немецкий») способ держания смычка (стр. 64)



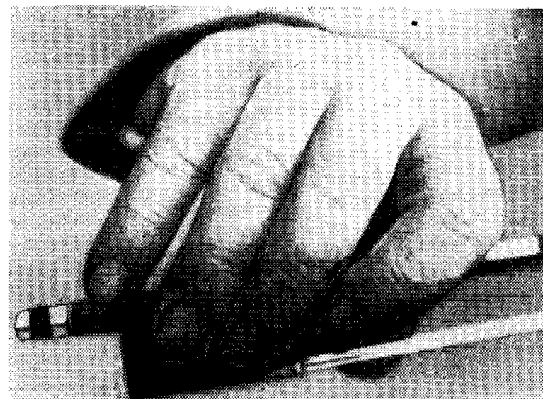
19. Место прикосновения указательного пальца к трости при «немецком» способе держания смычка (стр. 64)



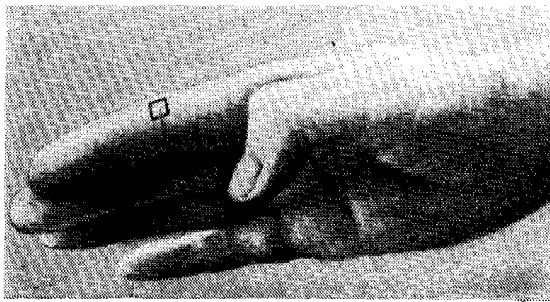
20. Новый («франко-бельгийский») способ держания смычка (стр. 65)



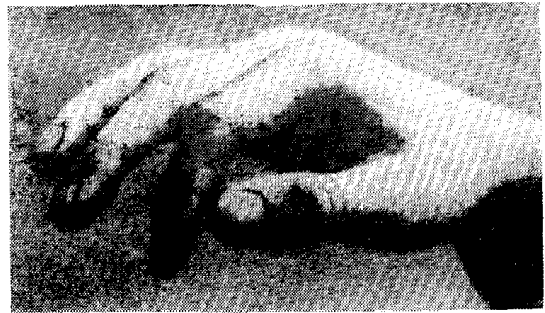
21. Место прикосновения указательного пальца к трости при «франко-бельгийском» способе держания смычка (стр. 65)



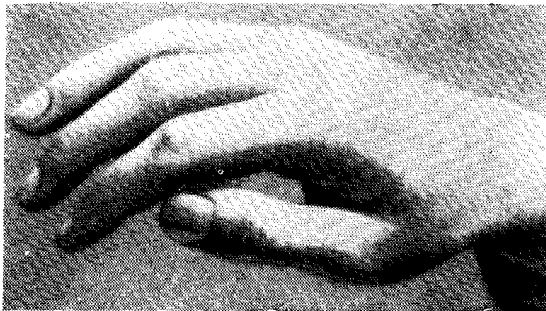
22. Новейший («русский») способ держания смычка (стр. 65)



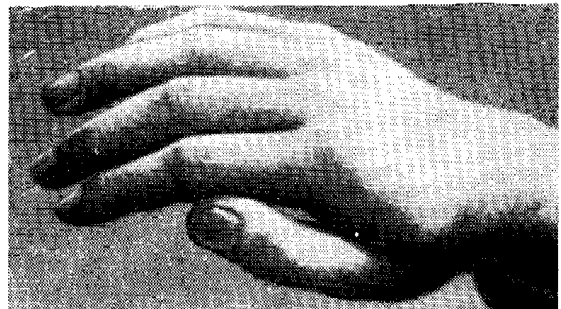
23. Место прикосновения указательного пальца к трости при «русском» способе держания смычка (стр. 65)



24. Положение предплечья при «немецком» способе держания смычка (стр. 65)



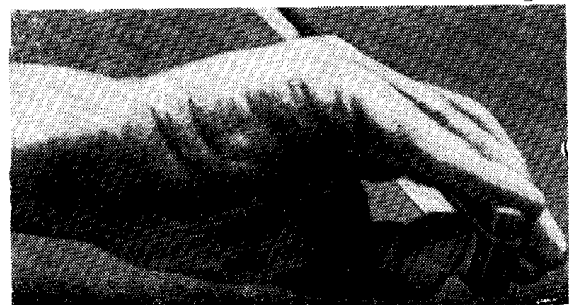
25. Поворот предплечья при «франко-бельгийском» способе держания смычка (стр. 65)



26. Поворот предплечья при «русском» способе держания смычка (стр. 65)



27. Правильное положение мизинца на трости (стр. 68)



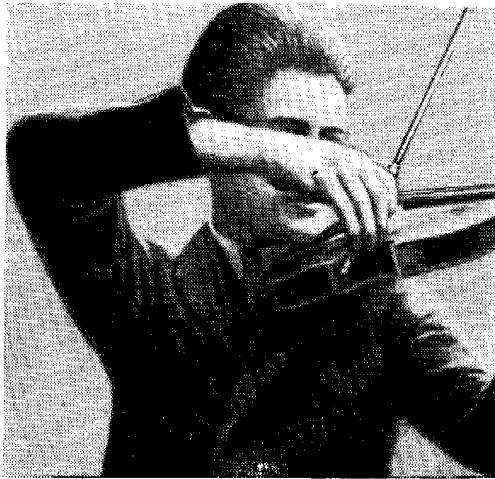
28. Неправильное (плоское) положение мизинца на трости (стр. 68)



29. Прижатая к туловищу плечевая часть руки при игре у колодки (стр. 69)



30. Прижатая к туловищу плечевая часть руки при игре у конца смычки (стр. 69)



31. Чрезмерно поднятый локоть (стр. 69)



32. Чрезмерно опущенный локоть при игре у колодки; кисть и предплечье образуют прямой угол (стр. 70, 73)



33. Правильное положение локтя, предплечья и кисти при игре у колодки (стр. 70, 73)



34. Чрезмерно высокое запястье и опущенная кисть при игре у колодки (положение «свисающей кисти») (стр. 73)



35. Чрезмерно высокое запястье и опущенная кисть при игре у конца смычка (стр. 73)



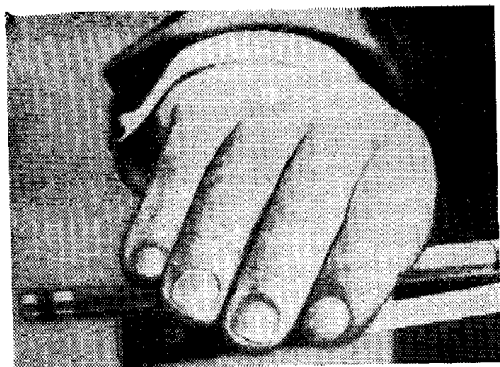
36. Излишний прогиб запястья и поднятая кисть при игре у конца смычка (стр. 73)



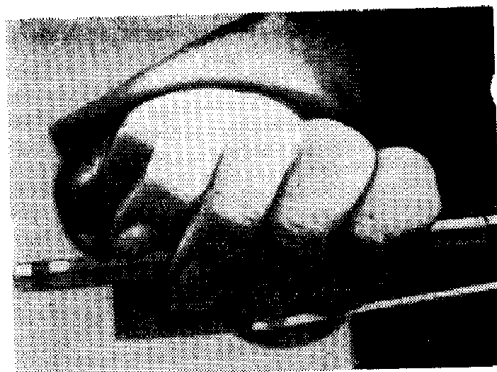
37. Правильное соотношение кисти и предплечья при игре у конца смычка (стр. 73)



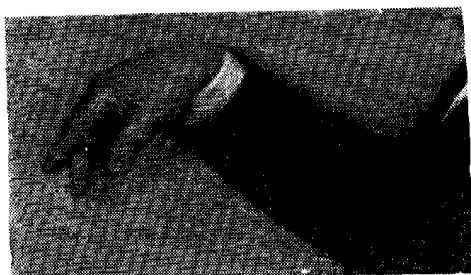
40. «Плечевая педаль» — приподнятый плечевой пояс (стр. 115)



38. Пальцевой штрих (Fingerstrich) — выпрямленные пальцы (стр. 74)



39. Пальцевой штрих (Fingerstrich) — согнутые пальцы (стр. 74)



41. Л. Ауэр. Естественное положение правой руки с опущенной кистью, необходимое для изучения держания смычка (см. комментарий 56)



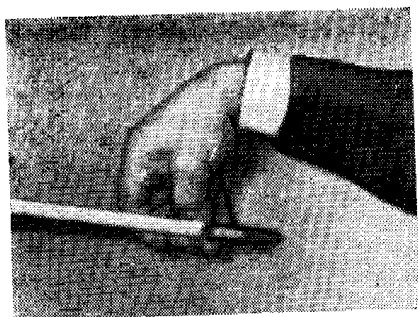
42. Л. Ауэр. Расположение пальцев на трости и общее положение кисти правой руки (см. комментарий 56)



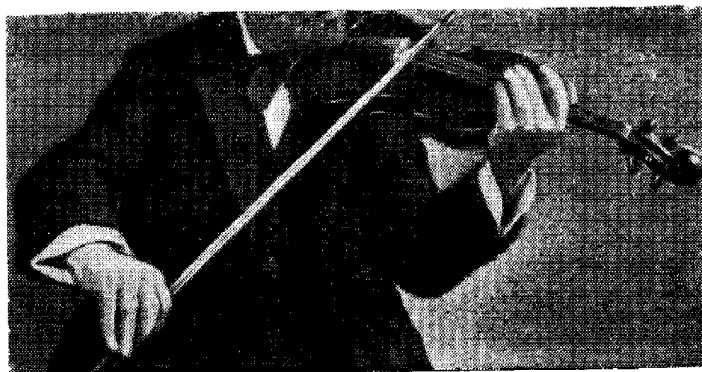
43. Л. Ауэр. Место контакта указательного пальца и устойчивое положение большого (см. комментарий 56)



45. Л. Ауэр. Положение правой руки при игре серединой смычка (см. комментарий 63)



44. Л. Ауэр. Контакт указательного пальца и мизинца с тростью; правильное положение большого пальца со слегка согнутым первым суставом (см. комментарий 57)



46. Л. Ауэр. Положение правой руки при игре концом смычка. (см. комментарий 63)

КОММЕНТАРИИ И ДОПОЛНЕНИЯ РЕДАКТОРА

(Цифры указывают на порядковый номер комментария, цифры в скобках — на страницу в тексте, к которой относится данное примечание).

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

¹ (12). К вопросу о традициях в исполнительском искусстве. Прогрессивные традиции передовых скрипичных школ, критически усвоенные Флешем, как мы уже говорили (см. стр. 5), являются неотъемлемой частью его методической системы. Таким образом, цитата из Г. Малера во все не означает, что автор книги выступает против всяких исполнительских традиций вообще. По свидетельству биографа Малера Л. Карпата (L. Karpath. «Begegnung mit Genius». Leipzig, 1934), действительный смысл малеровского высказывания о традициях был иным. Применительно к неудачной постановке оперы «Фиделио» в Вене (1904) он сказал: «Вы, люди театра, часто называете традициями ваши удобства и вашу неряшливость». Выступая здесь и в дальнейшем против «традиционных» методических установок, Флеш имеет в виду прежде всего рутинные приемы, не соответствующие требованиям нового стиля интерпретации, а также педагогические системы, не учитывающие значения индивидуального подхода при обучении. В литературе по теории исполнительства первой четверти XX века мысль о необходимости пересмотра традиционных методических установок последовательно проводится в работах И. Гофмана, Ф. Бузони, А. Корто и К. Мартинсена.

² (12). Это утверждение автора расходится с контекстом его других работ. В своих трудах Флеш общие выводы делает на основе конкретного анализа игры выдающихся скрипачей, представляющих собой различные исполнительские направления (см. комментарий 79, 86). Исследуя различные технические проблемы, он постоянно подчеркивает необходимость учета фактора индивидуальности. И в этом смысле его трактовка проблемы техники совпадает с точкой зрения, высказанной с наибольшей, на наш взгляд, ясностью Ф. Бузони: «Приобретение техники есть не что иное, как приспособление трудностей к собственным. (индивидуальным. — *Ред.*) возмож-

ностям, что достигается в меньшей степени посредством физического упражнения, в большей — посредством духовного (по Флешу — логического. — *Ред.*) постижения. Истина очевидная если не для каждого педагога, то, конечно, для всякого исполнителя, достигшего своей цели» (Ф. Бузони. «О пианистическом мастерстве»). Вопрос о возможности совмещения индивидуальных средств выражения с исполнением музыкального произведения в духе существующих традиций переходит уже в область эстетики исполнительства и будет рассмотрен нами подробнее в предисловии и комментариях ко II тому труда Флеша. Здесь же достаточно привести высказывания по данному поводу двух выдающихся скрипачей современности.

Д. Ойстрах: «Исполнитель, обладающий индивидуальностью (талантом), должен относиться к высоким исполнительским традициям (а только о такой категории традиций имеет смысл говорить), с тем большим уважением и интересом, чем более смелое и необыкновенное решение исполнительских задач подсказывает ему его индивидуальность».

Оригинальную точку зрения высказал по этому поводу Жозеф Сигети: «Быть верным авторским указаниям значит быть верным тексту, и когда исполнитель осуществит это в полную меру своих способностей, он тем самым выразит свою индивидуальность» (Ответы Д. Ойстраха и Ж. Сигети на вопросы, заданные членам жюри 2-го Международного конкурса им. П. И. Чайковского) *.

³ (12). К этой верной мысли Флеш возвращается неоднократно. Например: «Принципы обучения должны быть пригодными для воспитания

* Цитируется по работе С. Сапожникова «Н: которые вопросы теории исполнительского искусства» (рукопись).

среднего ученика, а не только для выдающихся талантов, которые обычно сами находят себе дорогу». (К. Флеш. «Воспоминания скрипача», глава «Шнабель»).

⁴ (13). По вопросу о «врожденных способностях» и «врожденных недостатках» Флеш выска-

зывается постоянно, несколько преувеличивая значение этих категорий. Советская педагогическая наука исходит из того, что так называемые «врожденные особенности» также подвержены воздействию среды, в том числе рациональных методов воспитания.

ЧАСТЬ I

ОБЩИЕ ОСНОВЫ ТЕХНИКИ

⁵ (15) В оригинале основные разделы книги озаглавлены: *allgemeine Technik* (общая техника), *angewandte Technik* (техника прикладная) и *künstlerische Gestaltung* (артистическое формирование). В русском переводе значение названий этих разделов книги (и разделов методики) недостаточно наглядно и точно для характеристики круга освещаемых в них вопросов. В настоящем издании разделы книги называются: «Общие основы техники», «Практическое применение техники» и «Искусство передачи».

⁶ (17). Первый абзац главы добавлен редактором (в сокращенном пересказе) из книги Флеша «Проблема звучания». То же относится и к сноскам на стр. 18, 23, 24, в которых заимствование оговорено.

⁷ (19). Здесь автор имеет в виду кишечную струну, обвитую алюминиевой оплеткой (*Pe*) и, соответственно, стальную струну, обвитую алюминиевой канителью (*Ля*). В книге «Проблема звучания» Флеш не рекомендует применять «стальную Ля» в связи с тем, что она детонирует при большом нажиме смычка.

⁸ (21). Уменьшение кривизны подставки (как и сокращение расстояний между струнами) предъявляет большие требования к точности ведения смычка, отсюда: уменьшение расстояний соответствует большей кривизне (и наоборот). Расстояние между струнами колеблется от 11 мм (Амати) до 13 (Страдивари); угол плоскостей струн 17—18°.

⁹ (21). Состругивание выступа колодочки было рекомендовано Ф. Штейнгаузеном («Физиология ведения смычка») со ссылкой на исполнительскую практику И. Иоахима. В русской литературе ее рекомендовал Б. Михаловский («Новый путь скрипача»), со ссылкой на франко-бельгийскую школу. Вряд ли и та и другая аргументация соответствует действительности.

¹⁰ (21). Размеры и вес смычков. Смычок Турта: волос 63—64 см, трость 73—74 см, вес 54—57 г. Современный смычок: волос 65 см, трость 75 см, вес 55—57 г (по В. Тренделенбургу).

¹¹ (22). Б. А. Струве («Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов») приходит к выводу о большей целесообразности постановки с упором на левую ногу; К. Г. Мострас («Очерки по методике. Техника левой руки») рекомендует постановку, сходную с Флешем (опора на обе ноги). Советская педагогическая практика придерживается рекомендаций Мостраса и Флеша.

¹² (23). Следует также иметь в виду органическую зависимость направления скрипки от направления «штриховой линии»: отведение завитка скрипки влево отдаляет «штрих-линию» от корпуса играющего и затрудняет игру у конца смычка; отведение головки вправо затрудняет игру у колодки.

¹³ (23). О держании скрипки в одной или двух «точках опоры» в методической литературе существуют разные мнения. Ауэр, Немировский рекомендуют удерживание скрипки на ключице и в промежутке между основанием указательного и большого пальцев, З. Эберхардт — опору скрипки на плечо. Б. Струве допускает возможность различных форм, в зависимости от особенностей строения конечностей (и плечевого пояса) учащегося. В. Тренделенбург связывает решение этого вопроса с наличием (или отсутствием) «соиннерваций», то есть содружественных напряжений мышц левого плеча с другими мышечными группами. Флеш, в соответствии с практикой большинства исполнителей и педагогов, рекомендует применение подушки.

¹⁴ (23). Поперечные пластины, получившие в последнее время широкое распространение, значительно упрощают вопрос об удерживании инструмента в области плеча.

¹⁵ (24). Применявшееся скрипачами XVIII века держание скрипки подбородком справа от подгрифка было связано с ограниченными требованиями, предъявляемыми скрипичной литературой к технике левой руки (при сравнительно большом многообразии форм смычковой техники). Усложнение фактуры: высокие позиции, «пассажная техника» — потребовало новых, более динамичных форм постановки. Помещение подбородника над подгрифком (Л. Шпор) создало промежуточную, «компромиссную» форму постановки (характеризующуюся сильным «супинированием» левого предплечья, низким локтем правой руки и «старо-немецким» способом держания трости — отсюда идея «переменной хватки» смычка). Перенесение подбородника на левую сторону скрипки создало лучшие условия для деятельности левой руки, но потребовало нахождения новых двигательных форм для правой (более глубокая «хватка» смычка, высокий локоть, большая «пронация» предплечья и т. д.). См. также комментарии 12 и 16.

¹⁶ (25). Проблема «целостной постановки» (то есть взаимной зависимости постановочных форм правой и левой руки скрипача) в работе Флеша не получила всестороннего освещения. Эта взаимосвязь прослежена в работах В. Тренделенбурга («Естественные основы игры на смычковых инструментах») и Б. Струве («Типовые формы постановки рук инструменталистов»).

17 (25). О различных видах положения шейки скрипки в так называемой «переменной точке опоры» см. в работе К. Мостраса «Техника левой руки скрипача» (раздел «Постановка»). К сказанному там можно добавить, что «глубокое расположение шейки», рекомендованное Б. Михаловским (см. цит. соч.), описано В. Тренделенбургом в качестве одной из возможных постановочных форм. Однако последний не случайно связывает этот вид постановки с применением системы уплотненной аппликатуры А. Ярози (A. Jarosy. «Nouvelle théorie du doigté», Paris, 1924).

18 (25). Опора шейки скрипки на ногтевую фалангу большого пальца, — постановочная форма, рекомендованная немецким педагогом Э. Кроссом. Критика этой системы Флешем в комментариях не нуждается.

19 (26). Недооценка роли большого пальца левой руки в равной степени свойственна как последователям глубокого расположения шейки (см. комментарий 17), так и «системе» И. Войку (см. комментарий 21) — последний, стремясь исключить из игры «хватательные движения», пришел к заключению о возможности опоры шейки скрипки на основание указательного пальца. Взгляд на активную роль большого пальца наиболее последовательно был обоснован Л. Немировским («Механические и психо-физиологические моменты в основных приемах скрипичной техники», М. 1915). Точка зрения Флеша сходна с позицией Немировского (см. также: Е. Камилларов. «О технике левой руки скрипача», Л., 1961).

20 (26). В книге «Проблема звучания» Флеш еще раз указывает на зависимость звучания от формы постановки пальцев левой руки: «Отлоное положение пальца способствует лучшей его вибрации и придает мягкую окраску звуку».

21 (26). Критикуемый Флешем способ держания шейки скрипки с опорой на основную фалангу указательного пальца характерен для постановки И. Войку («Построение естественной системы скрипичной игры», М., 1930).

22 (27). «Эластичное падение пальца на струну, соответствующее естественному его весу», вряд ли может точно определить динамику нажимных усилий левой руки. Точнее было бы сказать, что оно определяется как результат естественной силы пальца и высоты его подъема.

23 (27). Взаимозависимость силы нажима пальца и звучания характеризуется Флешем так: «Слишком слабый нажим — недостаточно определенное укорачивание струны (расплывчатый, характерный для начинающих скрипачей, неопределенный звук), чрезмерно сильный нажим уменьшает способность руки к вибрации — жесткий звук» («Проблема звучания»).

24 (27). «О профессиональных заболеваниях» как следствии переутомления мышц рук см. в работе Б. Струве «Профилактика профессиональных заболеваний инструменталистов. Смычковая группа», М.—Л., 1934.

25 (27). Вопрос о природе так называемых «естественных движений» рассматривается в работах Ф. Штейнгаузена, В. Тренделенбурга, Б. Струве и других авторов. Штейнгаузен сущность естественных движений усматривает в соответствии «игровых движений» обычным, применяемым в жизни: «Мы ничему не можем на-

учить наше тело, мы должны только учиться у него». В. Тренделенбург в качестве признаков «естественности» указывает на необходимость избегать «граничных» положений в суставах, а также на правильное соотношение процессов возбуждения и торможения определенных мышечных групп. Более точное определение этой проблемы дано у Б. Струве: «Естественные движения как результат рационального приспособления данного организма к условиям игры, в связи с присутствием ему типовыми анатомо-физиологическими особенностями» («Типовые формы постановки рук у инструменталистов», М., 1932).

26 (28). Точнее сказать — каждому музыкальному звуку соответствует своя полоса частот. Современные акустические исследования доказывают, что «чистота интонирования скрипача определяется, в конечном счете, не абсолютной высотой каждого отдельного тона звукоряда, а их высотным соотношением между собой» (Н. Гарбузов). Таким образом, точка зрения Флеша на проблему чистоты интонирования (как результата тематически точного воспроизведения определенного числа звуковых колебаний), так же как и его характеристика отклонений интонации от равномерно-темперированного строя (см. «четвертитоны», стр. 30), нуждается в коррективе с позиций учения о «зонной природе звуковысотного слуха» Н. Гарбузова. Эти отклонения интонации скрипача от темперированного строя были еще отмечены Ш. Берно («Школа», 1858), который называл это явление «выразительной интонацией» (intonation d'expression), заключавшейся, по его мнению, в характерном подчеркивании особенностей лада, его вводных и вспомогательных тонов. Впоследствии теория «выразительной точности интонирования» (justesse expressive) была развита П. Казальсом. Современные исследователи этой проблемы (И. Лесман, Н. Переверзев) на основе электроакустического анализа доказывают, что интонирование выдающихся скрипачей в той или иной мере приближается к так называемому «пифагорову строю», образуемому из последовательностей чистых квинт, сведенных в пределы одного октавного звукоряда.

27 (28). Вывод автора о невозможности «акустически чистой» игры основан на формальном («акустическом») анализе интонационной проблемы. Правильно подмечая зависимость чистоты интонирования от степени активизации звуковысотного слуха и подчеркивая роль слуходвигательных («непроизвольных») координаций, Флеш приходит к ложному выводу о невозможности «акустически точной» игры и всю проблему чистоты интонирования сводит к выработке поправочных (корректирующих) движений. При этом автором не учитываются факторы предварительной слуховой настройки как результата внутренних музыкально-слуховых представлений («внутренний слух») и координированных с ними слуходвигательных (сенсо-моторных) автоматизмов. Более правильна в этой связи точка зрения И. Войку — об «ощущении высоты звука не только слухом, но и пальцем».

28 (32). В ряде методических работ имя Флеша необоснованно связывается с применением больших растяжений пальцев левой руки. Отчасти это мнение основывалось на неправильном понимании назначения его «Основных упражнений».

Однако автор неоднократно подчеркивает свое отрицательное отношение к изменению нормального («квартирного») охвата позиции. Флеш допускает возможность растяжений лишь при исполнении «фингерированных октав», децим, а также при игре в более высоких позициях.

²⁹ (33). К этой же категории «сомнительных средств» Флеш относит и различные гимнастические упражнения без инструмента (Э. Берту, Г. Эберхардт, Фон дер Хойа, Джексон и др.). Сравни соответствующее этому высказывание Ф. Штейнгаузена: «Гимнастические методы, стремящиеся насильственно обработать суставы, развить или растянуть мышцы... теряют из виду конечную цель работы — звукообразование» (цит. соч., стр. 13).

³⁰ (33). Основным недостатком метода «немых занятий» является торможение процесса слухо-двигательных координаций. Однако не следует смешивать их с методом, основанным на выработке психо-физиологических автоматизмов между слуховыми и двигательными представлениями (см.: И. Гофман. «Фортепианная игра. Вопросы и ответы», М., 1961; И. Назаров. «Сущность и основа музыкальной техники», Л., 1912, а также комментарий 126).

³¹ (34). В советской инструктивной литературе первоначальному изучению позиций посвящены следующие издания: А. Комаровский. «Этюды в трех позициях», К. Мострас. «Этюды во 2-й и 4-й позициях», а также сборник «Избранные этюды для скрипки», ч. II (Музгиз, 1957).

³² (35). О функциях большого пальца при сменах позиций см. в статье Ю. Янкелевича «Смены позиций» («Очерки по методике обучения игре на скрипке. Техника левой руки скрипача»). Флеш допускает некоторое преувеличение роли активных движений большого пальца и рассматривает вопрос о его игровых функциях в отрыве от характера фактуры, подвижности темпа и других музыкальных факторов.

³³ (36). Приведенные примеры показывают, что автор имеет в виду не исполнение «промежуточных звуков», а лишь направление движения скользящего пальца к промежуточным тонам. Флеш подчеркивает, что «промежуточные тоны» должны применяться очень осторожно, в качестве временного вспомогательного средства при первоначальном изучении переходов, резко критикуя их применение в художественной игре (см. стр. 37, 38, 41).

³⁴ (40). Классификация переходов в зависимости от видов движений скользящего пальца была впервые дана в «Школе игры на виолончели» К. Давыдова (С.-П., 1888). В скрипичной методической литературе исследование типов переходов обстоятельно рассмотрено в работе Ю. Янкелевича «Смена позиций» («Очерки по методике обучения игре на скрипке», М., 1961).

³⁵ (42). Зависимость усиления степени выразительности от восходящего направления движения мелодической линии — ошибочная точка зрения Флеша, основанная на так называемой «энергетической теории» музыковеда Э. Курта. Этот неверный динамический принцип последовательно проводится Флешем и в некоторых его редакциях (см. «Сонаты и партиты» И. Баха. Редакция К. Флеша).

³⁶ (45). Колебательные движения левой руки при исполнении *vibrato* Флеш определяет двумя различными терминами: *zittern* (дрожание) и *beben* (потряхивание, трепетание). В немецкой физиологической литературе (Ф. Штейнгаузен, В. Тренделенбург) в эти понятия вкладывается различное содержание. *Beben* — употребляется для характеристики более медленных и крупных движений, при меньшем напряжении мышц; *zittern* — характеризует собой судорожное сокращение мышц с определенной для каждого индивидуума физиологической скоростью (от 5 до 12 сокращений в секунду). Механизмом «дрожаний» Флеш объясняет также исполнение приемов: хроматических *glissando*, трели, *staccato* (см. комментарий 42, 47, 73).

³⁷ (46). Значение «вращений» предплечья при выполнении скрипичного *vibrato* Флешем преувеличено. В данном случае роль этих движений ограничена, так как результирующее движение от вращений направлено не вдоль, а поперек (под углом) струны.

³⁸ (48). *Portato* — штрих, объединяющий ряд отдельных звуков на одно движение смычки, иногда ошибочно именуется *portamento*.

³⁹ (49). Рекомендуемый Флешем метод зрительного контроля за движениями при *vibrato* имеет лишь относительную ценность. Значительно более целесообразна методика выработки вибрации, основывающаяся на внутренних импульсах, связанных с художественно-выразительными задачами.

⁴⁰ (49). Критику этого положения Флеша (сходного с точкой зрения Ф. Рау) см. в работе О. Агаркова «Вибрато как средство музыкальной выразительности» (М., 1953).

⁴¹ (52). Помимо этой последовательности арпеджированных аккордов в виде каданса, модулирующего в тональности субдоминанты (Флеш — Шевчик), применяется еще последовательность немодулирующего каданса (см.: Ф. Тоньи. «Гаммы и арпеджио», а также ряд других современных зарубежных сборников гамм). Следует отметить, что распространение схемы Шевчика на период первоначального обучения нецелесообразно, так как слух начинающего еще интонационно не подготовлен к исполнению сложных гармонических последовательностей.

⁴² (53). Аналогия хроматического *glissando* и штриха *staccato* основана на механизме движения «дрожания» (*Zitternbevegung*), лежащем, по мнению Флеша, в основе обоих приемов. Под «горизонтальными» движениями в данном случае подразумеваются поступательные движения предплечья (из локтевого сустава), под «вертикальными» — движения кисти, направленные в сторону грифа.

⁴³ (54). Немецкие *Fingersatz*, или *Wechseloktaven* в русской терминологии не имеют эквивалентов (обычно применяются «двойные» или «фингерированные», что недостаточно точно соответствует смыслу немецкого определения). Редактор остановился на термине «аппликатурные», как наиболее соответствующем буквальному смыслу.

⁴⁴ (55). Метод «расчлененного изучения технических трудностей», возводимый Флешем в универсальный принцип работы над техникой (см. также стр. 199 — «Упражнения как способ изуче-

ния музыкальных произведений», и стр. 214—«Память»), может быть принят лишь с известными оговорками. Следует учитывать, что сложный навык (координации движений обеих рук) не является суммой простых навыков (движений каждой руки в отдельности). Поэтому «раздельное» изучение трудностей целесообразно лишь при условии последующего объединения (синтезирования) отдельных движений в единый комплекс. Это полностью относится и к периоду начального обучения («разобшенная постановка»). Рекомендуемые здесь Флешем сроки работы над элементами движений относятся к тем «преувеличениям», которые он так удачно критикует в конце I тома (см. стр. 211).

⁴⁵ (56). Этот способ изучения терций последовательно разработан в пособии С. Коргуева «Упражнения двойными нотами».

⁴⁶ (57). Немецкое «Einheitsoktaven»—буквально «одинарные» октавы. В соответствии с этим, аппликатурные (Fingersatz) октавы иногда именуется двойными.

⁴⁷ (58). См. комментарий 36 и 42.

⁴⁸ (62). Флеш также указывает, что флажолеты лучше звучат при большем наклоне смычка, при ослаблении его нажима и ускоренном его продвижении («Проблема звучания»). Однако следует учитывать, что лучшая звучность флажолетов связана с приближением «игровой точки» к подставке, где нажим смычка должен быть более сильным. Особо следует отметить трудность выбора точки касания смычка—при исполнении двойных флажолетов или одновременном звучании флажолетного и нефлажолетного тона.

⁴⁹ (62). В советской методической литературе о флажолетах см. работы: Я. Таргонский. «Флажолеты смычковых инструментов» (М., 1936); И. Ямпольский. «Основы скрипичной аппликатуры» (М., 1951), К. Мострас. «Очерки по методике обучения игре на скрипке» (М., 1961). Практическое пособие: А. Ямпольский, Я. Рабинович М. Питкус. «Флажолеты» (М., 1955).

⁵⁰ (64). «Вертикальные» движения, то есть сгибания и разгибания кисти в запястном суставе (сверху вниз и наоборот). «Горизонтальные» кистевые движения различаются на движения кисти вправо, в сторону большого пальца (приведение, или абдукция) и движения влево, в сторону мизинца (отведение, или аддукция).

⁵¹ (64). Применяемые здесь определения направления движения смычка, «перпендикулярного к струне» и «параллельного подставке», не идентичны по своему значению, так как струна с подставкой не образует строго прямого угла. Кроме того, смены «игровой точки» возможны (без ухудшения качества тембра) лишь при частичном нарушении перпендикулярного к струне движения смычка. Явление «косого штриха», впервые описанное К. Давыдовым, теоретически объяснено В. Тренделенбургом (см. также: А. Броун. Очерки по методике игры на виолончели. М., 1961).

⁵² (64). В русской анатомической терминологии приняты следующие обозначения частей руки: кисть—часть руки, состоящая из пальцев и пясти, запястье (сустав)—между кистью и предплечьем, предплечье—часть руки от запястья до локтя, плечо (или плечевая часть

руки)—от локтя до плечевого пояса. Плечом также называется часть тела, к которой «подвешена» рука (то есть плечевой пояс).

⁵³ (64). Наименования способов держания смычка по Флешу—«старонемецкий», «франко-бельгийский» и «русский»—не следует понимать как особенности, всесторонне характеризующие эти национальные скрипичные школы (последние отличались друг от друга не только приемами смычковой «хватки»). Вернее говорить здесь об исторически сложившихся формах приспособления скрипичной постановки к новым условиям игры. При этом следует учитывать также, что характер штриховой техники определяется не только способом «хватки» смычка, но также и приемами его «выравнивания». Эта проблема выравнивания отклонений смычка от параллельного с подставкой его направления заключается в видах и формах вспомогательных (выравнивающих) движений кисти и пальцев. Старые скрипичные школы ошибочно строили свою методику ведения смычка на основе чистой формы приведения (абдукция) и отведения (аддукция) кисти. Сумма абдукции и аддукции равна примерно 40°, тогда как угол отклонений смычка скрипача (при исключении выравнивающих движений) равен 58°; таким образом применение «горизонтальных» движений кисти не может разрешить проблемы выравнивания смычка. Чтобы довести выравнивающие движения до полного выравнивания штриха, необходимы вспомогательные, «вертикальные» (сгибательные и разгибательные) движения в запястье или частичные изменения самой «хватки» смычка. Практически существовали три типовые формы выравнивания отклонений смычка: а) чисто запястное, б) чисто пальцевое, в) комбинированное (по В. Тренделенбургу и Б. Струве).

⁵⁴ (64). Особенности «немецкого» способа держания смычка рассматриваются также В. Тренделенбургом и З. Фелинским—Г. Газртнером, которые характеризуют этот вид постановки следующим образом: «Немецкая» школа учила держать смычок концевыми фалангами тесно сомкнутых пальцев при прямоугольном их соотношении с тростью, и больше «сбоку», чем «сверху»*. Отсюда характерное для этой школы низкое положение локтя. Положительной стороной этого способа являлось увеличение чувствительности и эластичности пальцев правой руки в связи с включением в работу концевых их фаланг и известная легкость игры у колодки.

Недостатки этого способа следующие:

а) чрезмерная напряженность большого пальца, который в основном своем положении должен сохранять небольшой эластичный изгиб на всем протяжении штриха. Передвижение оси смычка к концу среднего пальца делает большой палец негибким и сковывает эластичность движений всей руки;

б) увеличение нажимных усилий указательного пальца (в целях достижения полного звука) при игре в верхней части смычка приводит к излишней активности всех пальцев правой руки;

* «Если представить себе смычок положенным волосом на стол, то при таком его положении мы можем взять его сверху и сбоку, а также и в среднем между этими двумя положениями» (В. Тренделенбург).

в) выдвижение смычка вперед, как результат «боковой хватки», автоматически вызывает смещение места контакта смычка со струной в направлении грифа, что приводит к ослаблению тона и ухудшению тембра;

г) выравнивание отклонений смычка при такой форме постановки осуществлялось путем изолированных («горизонтальных») движений кисти (аддукция и абдукция) или посредством частичного изменения самой хватки (выравнивание в «смычково-пальцевом суставе»).

Различные направления скрипичной педагогики разрешали эту проблему по-разному: Шпор и Штейнгаузен рекомендовали «переменную хватку, школа Иоахима—Мозера рекомендует «чисто запястное выравнивание».

⁵⁵ (64). Характеристика «франко-бельгийского» способа держания смычка (по В. Тренделенбургу и Э. Фелинскому — Г. Гаэртиёру).

Этот способ держания смычка представляет собой как бы среднюю, промежуточную типовую форму постановки правой руки между «немецкой» и «русской» школой. От них он отличается тем, что указательный палец касается трости не концевой фалангой (как в «немецком») и не основной (как в «русском»). Пальцы расположены на трости под таким углом, что она проходит наискось средней фалангой указательного пальца. Кончик подушечки мизинца, как правило, не покидает трости даже при игре в верхней части смычка. Средний палец образует «естественную ось» (так называемое «держашее кольцо») с большим пальцем. В отличие от «немецкой школы», держание смычка осуществляется больше «сверху», чем «сбоку»*. Отсюда более высокое положение локтя и большая пронация предплечья при игре в нижней части смычка. Выравнивание отклонений смычка у колодочки осуществляется при этом способе в комбинированной форме, то есть при участии вспомогательных (выравнивающих) движений и кисти и пальцев. К концу штриха «вверх» (в положении смычка у колодочки) пальцы принимают более перпендикулярное направление по отношению к трости. «Франко-бельгийский» способ не имеет всех звуковых достоинств «русского» способа, но дает универсальные технические удобства и, как средняя (промежуточная) форма, более всего соответствует различным типам анатомической конституции скрипачей.

⁵⁶ (65). Сходство и отличие «постановок» правой руки, рекомендуемых Флешем и Ауэром, отчасти уже отражены в предисловии редактора (см. стр. 8, 9). В целях более точного определения этих сходств и отличий, в комментариях 56, 57, 63, 64 приведены выдержки из «Скрипичной школы» Л. Ауэра**. Цитаты даны в сокращенном изложении. Для более наглядного представления о рекомендуемых Ауэром приемах изучения постановки, приведены фотографии, заимствованные из того же издания. (см. стр. 248).

«Русский способ держания смычка» (по Л. Ауэру):

«Точных и неизменных правил, которых следует придерживаться при изучении держания смычка, определить невозможно. Это зависит от индивидуальных особенностей учащегося, формы

и пропорций его руки, строения мышц и пальцев. Наилучших звуковых результатов можно добиться при следующем, так называемом «русском», способе держания смычка.

Естественное положение правой руки, с опущенной кистью, необходимое для изучения рекомендуемого способа, и расположение пальцев на трости показаны на фото 41, 42.

Указательный палец касается трости боковой стороной своей третьей фаланги и охватывает трость первым и вторым суставами. Между средним пальцем и указательным небольшой промежуток. Движение смычка направляется указательным пальцем, мизинец же только касается трости, поддерживая вес смычка при игре в его нижней половине. Когда смычок минует свою нижнюю треть, следует сильнее прижать безымянный палец (как при игре *forte*, так и в *riano*). В конце смычка нажим безымянного пальца нужно слегка ослабить. Место контакта указательного пальца с тростью и устойчивое положение большого пальца показаны на фото 43, 44» (Л. Ауэр. Цит. соч., стр. 11).

⁵⁷ (65). Игровые функции пальцев правой руки (по Л. Ауэру). «Для того чтобы вести смычок уверенно, необходимо с самого начала обучения уяснить себе назначение каждого из пальцев. Каким образом их действия в отдельности и в своей совокупности отражаются на качестве звука, способствуя красоте, насыщенности, силе и певучести скрипичного тона.

Главное назначение большого пальца состоит в поддержании веса смычка и противодействии нажиму на трость всех остальных пальцев правой руки. Большой палец должен устойчиво опираться о трость концом своей ногтевой фаланги, касаясь трости рядом с краем колодки. Однако сильно прижимать большой палец к трости не следует: это может вызвать судорожное напряжение мышц ясти и всей руки и лишить их необходимой эластичности. И напротив, суставный сгиб большого пальца не должен быть излишне расслаблен: последнее мешает искусному манипулированию смычком и сделает движения правой руки неэластичными.

Средний палец касается трости приблизительно против большого. Эти два пальца (большой и средний) выполняют основные функции в держании смычка.

Указательный палец, с точки зрения разнообразия его игровых функций, — самый важнейший. От него зависят как эластичность ведения смычка в разнообразных и сложнейших его положениях, так и само звукоизвлечение, осуществляемое при помощи большего или меньшего нажима этого пальца на трость.

Безымянный палец должен быть довольно плотно прижат к среднему. В процессе звукообразования он играет лишь второстепенную (более пассивную) роль.

Мизинец своим концом легко касается трости (см. фото 42—46). Согласно правилам старых скрипичных школ, мизинец никогда не должен был покидать трость. Это его положение в значительной мере зависело от манеры держать смычок. Современные скрипичные школы, особенно «русская» и «франко-бельгийская», давно не придерживаются этого правила, считая его устаревшим и не соответствующим современным требованиям. Теперь принято положение мизинца определять в зависимости от особенностей анатомического строения руки скрипача. Как правило,

* См. комментарий 54.

** А. и Г. «Graded Course of Violin Playing» (выдержки даны в переводе Л. Чудовой).

«средние педагоги» не обращают достаточного внимания на правильное положение мизинца на трости и не связывают этот вопрос с индивидуальными особенностями учащихся» (Л. Ауэр. Цит. соч., стр. 12—13).

⁵⁸ (67). О различиях положения большого пальца при «немецком», «франко-бельгийском» и «русском» (Ауэр) способах держания смычка см. комментарий 54, 55, 56, 57, 59 и 60. В Тренделенбург устанавливает наличие следующих возможных положений большого пальца, применяемых различными школами:

а) ногтевая фаланга большого пальца образует с тростью прямой угол и прилегает к ней так, что плоскость ногтя параллельна трости, — «немецкая школа» (Курвуазье—Иоахим). При таком положении большой палец теряет свою естественную подвижность;

б) более естественно такое положение большого пальца, при котором плоскость ногтя находится под некоторым углом к смычку, а ногтевая фаланга образует с тростью острый угол—«франко-бельгийская» и «русская» школы (см. фото 43—44).

⁵⁹ (68). По Штейнгаузену, в процессе продвижения смычка по струне предплечье совершает вращения (пронация — у конца смычка, супинация — у колодки). Такая степень вращений возможна лишь при относительно низком положении локтя и «переменной хватке» смычка (с изменением расположения пальцев на трости). Критикуя теорию игрового оси, В. Блэбел пишет: «По Штейнгаузену, большой палец и средний, находясь друг против друга, осуществляют давление на трость в горизонтальной плоскости, а указательный палец (вместе с безымянным) нажимают на трость вертикально, и в этом, якобы, заключается вся сущность «рычаговой деятельности» пальцев. Было бы крайне желательно, чтобы деятельность пальцев была так несложна. Но она имеет место лишь в условиях механической модели Штейнгаузена. В действительности же большой палец и средний — не только «косые». Во-первых, вследствие неизбежного «парного» нажима пальцев (давления их на трость — сверху, и поддержания веса — снизу), каждый палец является одновременно и рычагом и осью, и, во-вторых, «центральный» нажим большого пальца и среднего не может осуществляться в плоскости, параллельной струне» (В. Блэбел. «Разрешение проблемы»).

⁶⁰ (69). В английском переиздании I тома «Искусства скрипичной игры» здесь добавлена следующая сноска: «Жан Пьер Морэи (1822—1894), ученик Байо и Абенека и впоследствии профессор Парижской консерватории, был сторонником принципа, согласно которому секрет совершенной смычковой техники состоит в ведущей роли так называемого «держателя кольца». Это воображаемая механическая ось, создаваемая горизонтальным давлением на трость среднего и большого пальцев, вокруг которой взаимодействуют вертикальные нажимы указательного пальца и мизинца в качестве рычагов с сопровождающей их (соответственно) пронацией и супинацией предплечья. Дальнейшую разработку эта ложная теория получила у Штейнгаузена и у ученика Морэи Люсьена Капé (1873—1928), который сделал ее основным принципом своей книги «Высшая школа тех-

ники смычка» (La technique supérieure de l'archet. Paris, 1916). Ошибочность этой теории состоит в том, что в ней ведущая роль указательного пальца подменяется безрезультативным изолированным надавливанием на смычок среднего пальца. Сторонников этого принципа легко узнать при игре по их звукоизвлечению. Их тон лишен необходимой «полноты» и выразительности. Популярность этой теории во Франции в начале нашего столетия повлекла за собой временный упадок французской скрипичной школы».

⁶¹ (69) «Подъем плеча» — имеется в виду подъем плечевой части руки, при котором совершается вращательное движение в плечевом суставе.

«Горизонтальные» движения: в оригинале «Quasi-horizontales». Редактор остановился на термине «горизонтальные» (взяв это слово в кавычки) из того соображения, что слово «приблизительно горизонтальные» в данном контексте не точно отражает характер движения.

Fingerstrich. Здесь Флеш допускает непоследовательность, упоминая «пальцевой штрих» в числе движений, принимающих участие в ведении и смычка.

⁶² (69). В числе скрипачей, игравших с низко опущенным локтем (у колодки), Флеш упоминает И. Иоахима, С. Томсона, Ж. Сигети, говоря о том, что эта физиологически нецелесообразная манера их игры не отражалась на звуковых результатах. Таким образом, резюмирует Флеш, «физиологически неправильные приемы отрицательно сказываются на звуковых результатах лишь тогда, когда они вызывают неправильное соотношение волоса к струне» («Проблема звучания»). Интересно сравнить это высказывание с утверждением физиолога Штейнгаузена: «Ведение смычка и звукообразование суть одно и то же... хорошее звукоизвлечение есть результат физиологически правильных движений» (цит. соч., стр. 8).

⁶³ (71). **Функции кисти во время ведения смычка** (по Л. Ауэру).

«Основное условие правильного владения смычком, помимо описанного уже нами положения пальцев на трости, это гибкость запястья (подвижность кисти) и согласованность этих движений с действиями всей руки. Во время игры не всегда используется одинаковая часть ленты волоса смычка. Так, при движении смычка вниз (Г) от колодки к концу, вначале смычок ведут лишь краем волоса, для чего кисть слегка опускают. При дальнейшем движении смычка наклон волоса постепенно меняется и к концу смычка волос касается струны всей своей лентой. Однако все это выполняется как бы произвольно, без видимых изменений в положении трости, лишь при помощи постепенного увеличения давления кисти. При ведении смычка вверх (V), те же движения выполняются в обратном порядке».

(Положение кисти правой руки в середине и у конца смычка изображены на фото 45, 46. Обращают внимание: наклонное положение трости, опущенная кисть и неизменное положение пальцев относительно трости). Если следовать всем этим указаниям, то смены штрихов становятся незаметными, что является важнейшим условием искусного владения смычком» (Л. Ауэр. Цит. соч., стр. 12, 13).



⁶⁴ (72). О зависимости направления «штрих-линии», от направления скрипки см. комментарий 12, 15, 16.

Положение плеча и локтя при игре на разных струнах в «Школе» Л. Ауэра описано так: «на правильное положение руки при ведении смычка необходимо обращать особое внимание. Локоть не следует отводить слишком далеко и приближать слишком тесно к корпусу. При игре на струнах *Ми* и *Ля* локоть нужно держать немного ниже, чем при игре на *Ре* и *Соль*, и наоборот».

⁶⁵ (72). Ученик Ауэра И. Лесман высказывается по этому поводу осторожнее: «При более плотной игре наклон смычка должен быть несколько меньшим, при более легкой — большим» («Школа игры на скрипке», Л., 1925). Точка зрения самого Л. Ауэра отражена в комментарии 63.

⁶⁶ (73). Соотношение наклона трости, натяжения волоса и ширины ленты смычка обстоятельно рассмотрено В. Тренделенбургом (цит. соч.), который убедительно доказывает целесообразность (с точки зрения акустики) использования наклонного положения трости.

⁶⁷ (77). Проблему взаимоотношения смены струн с изменением направления штриха (вниз — \square , и вверх — ∇) Флеш рассматривает одно-сторонне, только в связи с вопросом о выигрыше протяженности смычка («расход смычка»). В действительности здесь более важным является взаимодействие направления «поворота» смычка с направлением вращательных движений предплечья (кисти). Причем штрихам вниз соответствует «пронация», штрихам вверх — «супинация». От-

сюда:  более удобно, чем . Эта закономерность впервые была отмечена К. Давыдовым.

⁶⁸ (78). Материалом для выработки арпеджио-штрихов (кроме указанных Флешем упражнений О. Шевчика) могут служить соответствующие №№ из сборников Этюдов: Ф. Кайзера (№ 12), Р. Крейцера (№ 13), Ф. Фиорилло (№ 36), Я. Донта, соч. 35 (№№ 10, 19), а также некоторые этюды из «Школы» И. Иоахима, ч. II.

⁶⁹ (78). В инструктивной литературе, применяющейся в настоящее время, этюдов для выработки приема «чередующейся смены смежных струн» очень мало. Можно указать лишь на №№ 2, 32 из «Этюдов» Ф. Фиорилло и «Школу» И. Иоахима, ч. II. В скрипичных школах XVIII века этому приему уделялось значительно больше внимания (см. «Школу» Кампаньоло).

⁷⁰ (81). Методический труд Люсьена Капé (см. комментарий 60) дает оригинальную трактовку штриховой техники. «Согласно Капé, на трость смычка (наподобие клавиатуры) могут воздействовать нажимные усилия отдельных пальцев, в связи с чем положение трости и угол ее наклона в процессе игры постоянно меняются. По мнению автора, это вносит большее разнообразие в звучание штрихов» (К. Мострас. «Конспект по методике»). Значительное место в труде Капé отводится приемам распределения смычка, однако (по мнению Флеша) Капé недостаточно учитывал динамику при делении смычка на части («Проблема звучания»).

⁷¹ (85). Эта аналогия правомерна, так как

призвуки штрихов *martelé* входят в тембровую характеристику их звучания.

⁷² (85). По свидетельству Ауэра («Моя школа игры на скрипке»), И. Иоахим владел хорошим «шпоровским стакато», однако выполнял его лишь в умеренном темпе; П. Сарасате исполнял этот штрих приемом *staccato-volant*.

⁷³ (88). Описание исполнения штриха *staccato* приемом «дрожания» (см. комментарий 36) дано также у Ф. Штейнгаузена. Однако Штейнгаузен и Флеш вкладывают различное содержание в это понятие (применительно к штриху *staccato*). По Флешу, судорожное *staccato* образуется рядом поступательных (толчкообразных) движений; Штейнгаузен же объясняет механизм этого приема периодическими вращениями и предплечья. Вряд ли точка зрения Штейнгаузена подтверждается практикой исполнения этого штриха. В. Блэбел, критикуя Штейнгаузена, приходит к выводам, сходным с мнением Флеша: «Ф. Штейнгаузен рассматривает штрих *staccato* как «катящееся дрожание». Однако подлинное катящееся дрожание физиологически невыполнимо. Конечно, мы можем воспроизвести ряд быстрых вращений предплечья, однако они крайне затрудняются необходимостью их соединения со штриховыми (поступательными) движениями, необходимыми для исполнения *staccato*. Механизм этого штриха правильнее было бы определить как вращения предплечья и толчкообразное (поступательное) дрожание руки в локтевом суставе» (В. Блэбел. «Разрешение проблемы»).

⁷⁴ (90). Учитывая высказанные автором замечания, все же можно говорить о соответствии «бросковым штрихам» штрихов *spiccato*, «прыгающим штрихам» — *sautille*. При этом следует учитывать все многообразие различных промежуточных форм.

⁷⁵ (97). См.: Ж. Массар. «Парафразы на этюды Р. Крейцера», а также классический труд Дж. Тартини «Искусство техники смычка» (вариации на тему А. Корелли) — своего рода энциклопедию штрихов XVIII века.

⁷⁶ (98). Различные комбинации штрихов *legato* и *détaché* в педагогической практике для удобства изучения обычно объединяются в группы «симметричных» (уравновешенных) и «несимметричных» (неуравновешенных) штрихов. См., например, штриховые варианты к Этюду № 1 Р. Крейцера (издание под редакцией А. Ямпольского).

⁷⁷ (100). Точнее было бы сказать, что подобные призвуки входят в звуковую характеристику тембра.

⁷⁸ (100). Здесь Флеш допускает неточность: струна приводится в равномерные (периодичные) колебания волосом смычка в результате процесса так называемого «липкого трения».

⁷⁹ (101). Из трех факторов звукообразования скорости ведения (и протяженности) — штриха, силы нажима и места контакта (*Kontaktstelle*) смычка со струной — Флеш выделяет в качестве основного, определяющего всю совокупность этих факторов, проблему «игровой точки». О различиях в трактовке проблемы звукоизвлечения в работах Штейнгаузена, Тренделенбурга и Флеша см. Предисловие (стр. 9). Принцип «размахового штриха» Штейнгаузена теоретически обосновывал

методические традиции «старых» (немецкой и, отчасти, франко-бельгийской) скрипичных школ. Эти принципы звукоизвлечения отражены, в частности, в методических работах Л. Шпора, И. Иоахима и других авторов. Например: «Скорость смычка... пропорциональна силе его нажима» (Л. Шпор). В противоположность этому, К. Давыдов (один из основоположников русской смычковой школы) формулирует это положение в более близкой к современному пониманию звуковой проблемы редакции: «Чем больше звука, тем меньше расход смычка... если используют слишком много смычка, то он, бесполезно скользя по струне, извлекает свистящие призвуки, а не ясный звук» (К. Давыдов. «Школа»). Таким образом, по Давыдову скорость ведения смычка обратно пропорциональна силе нажима. По Флешу, манера игры Ф. Крейсера (плотный штрих и небольшая его протяженность) отражает «индивидуальные свойства» этого скрипача и «не согласуется с общими законами и основами скрипичной методики» («Проблема звучания»). Штейнгаузен и Дюбуа-Раймон приводят движения Иоахима в качестве образца тончайшего проявления мышечного чувства. В противоположность им, В. Тренделенбург утверждает, что «общие законы ярче всего открываются именно в манере игры Ф. Крейсера».

⁸⁰ (101). Сноска и схема добавлены редактором из книги Флеша «Проблема звучания».

⁸¹ (102). В числе скрипачей и педагогов, придерживавшихся принципа неизменной «точки касания», Флеш упоминает И. Гельмесбергера (вблизи подставки), П. Сарасате (вблизи грифа). В печатных работах Ауэра принцип неизменности «игровой точки» упоминают в числе важнейших принципов звукоизвлечения: «Смычок следует вести по струне примерно посередине, между подставкой и грифом... и придерживать той части струны, на которой был взят первый звук. При игре *piano* и *pianissimo* смычок необходимо приблизить к грифу, где можно извлечь более мягкий звук. Хотя смычок ведут по струне плотно, однако это не следует делать за счет сильного нажима всей руки на трость. Звук любой силы должен извлекаться только при помощи давления кисти» (Л. Ауэр. Цит. соч., стр. 13). Здесь подчеркнут принцип неизменности точки касания. В качестве основного источника нажима упомянута кисть.

В работе И. Лесмана («Школа игры на скрипке», Л., 1925) принципы звукоизвлечения изложены так: «Смычок необходимо вести по месту наилучшего звучания струны... которое изменяется в зависимости от скорости и плотности штрихов, а также от длины звучащего участка струны:

а) при неизменном давлении: более быстрый штрих — ближе к грифу; более медленный штрих — ближе к подставке;

б) при неизменной скорости: более плотный штрих — ближе к подставке; более легкий штрих — ближе к грифу;

в) в высоких позициях — ближе к подставке, в низких — ближе к грифу».

⁸² (107). Автор указывает, что изменение «игровой точки» (и, соответственно, применение в игре различных тембров) должно явиться следствием развития тембрового слуха. Флеш го-

ворит, что произвольные слухо-двигательные реакции на изменение тембра должны вырабатываться так же типично, как и корректирующие интонацию поправочные движения. Сходная с этим точка зрения отражена и в работе К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника».

⁸³ (111). Автор здесь допускает непоследовательность. Ставя интенсивность звучания в прямую зависимость от величины амплитуды колебания струны, он примыкает к позиции Ф. Штейнгаузена (см. комментарий 79).

⁸⁴ (111). Этот отрывок, более точно отражающий взгляды автора на вопросы динамики звукоизвлечения, добавлен редактором из книги Флеша «Проблема звучания» (отрывок приводится в сокращенном изложении).

⁸⁵ (123). Рассматривая звучание как средство музыкальной выразительности, Флеш расчленяет этот сложный процесс между игровыми функциями правой (нажим) и левой (*vibrato*) руки. В сформулированной им «теории равномерного распределения степени выразительности» автор стремится к их синтезу. Остроумно подмеченная им закономерность безусловно может быть принята в качестве одного из педагогических приемов при работе над звукоизвлечением, тогда как ее теоретическая основа вряд ли нуждается в комментировании. Ж. Сигети констатирует, что «звукоизвлечение», являющееся выразителем характера исполнителя, утратило свое разнообразие с тех пор, как *vibrato* стали ценить больше, чем искусство ведения смычка» («Zwischen den Saiten»). Выразительное значение последнего в свое время было ярко охарактеризовано Леопольдом Моцартом: «Ведение смычка ноты оживляет... оно есть то средство, разумным применением которого скрипач сил всевозможных страсти в слушателях возбуждать может... когда он голые ноты остроумно сыгравать будет, если постарается страсть найти и все способы ведения смычка на своем месте поставит» (Л. Моцарт. Основательное скрипичное училище. Гл. VII. Перевод Торсона, СПб, 1804).

⁸⁶ (125). Глава «Звукоизвлечение и исполнительский стиль» написана редактором по отдельным высказываниям Флеша в его мемуарах («Воспоминания скрипача»). Обращает внимание точка зрения автора на зависимость выразительных средств (технических приемов) исполнителей от их исполнительских идеалов (стилей интерпретации). Проблема эволюции выразительных средств исполнительства в связи с изменением общестетических норм прослеживается в ряде современных работ по теории исполнительства. В книге К. Мартинсена («Индивидуальная фортепианная техника») она получила наиболее полное отражение. Сменяемости исполнительских стилей и формированию в первой четверти двадцатого века нового стиля скрипичной игры посвящена глава «Новые пути скрипичного исполнительства» автобиографии Ж. Сигети: «Во всех областях искусства стиль непрерывно подвергается изменению, причем в нем не только открываются новые пути, но иные достижения прошлого по-прежнему остаются в силе... Каждый слушатель концертов первой четверти нашего века, сравнивая игру Бурмейстера, Кубелика, Марто с игрой Изаи, Крейсера, Эльмана и Тибо, мог убедиться в том, что обе эти группы находятся как бы по двум сторонам невидимой пограничной черты... Несмотря на наличие у каждого из представителей второй

группы индивидуальных стилистических черт, в их игре был один общий знаменатель, то «ничто», что делало каждого из них величайшим артистом новой эпохи. Манера их игры подтверждала тот неоспоримый факт, что к этому времени сформировались новые эстетические нормы в области скрипичного исполнительства, и тот, кто не развивался в соответствующем направлении,

не мог рассчитывать удержать за собой ведущую позицию... Ф. Крейслер был первым из скрипачей, кто раньше других удовлетворил современные запросы в области звукоизвлечения, что и явилось причиной более позднего его признания, несмотря на удивительно раннюю его «скрипичную зрелость» (J. Szigeti «Zwischen den Saiten», Kap. XI).

ЧАСТЬ II

ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНИКИ

⁸⁷ (129). Процесс упражнений как средство выработки исполнительских навыков отождествляется Флешем с запоминанием нотного текста (функцией музыкальной памяти). Отсюда и заключение автора, что «умение равнозначно с умением играть наизусть». В действительности психологическая природа этих явлений различна: в основе запоминания лежит принцип образования временных связей (ассоциаций), тогда как выработка игровых навыков характеризуется отбором целесообразных движений (и «горможением» нецелесообразных). Критерием целесообразности здесь является наилучший звуковой результат при наименьшей затрате мышечных усилий. В связи с этим формирование исполнительского навыка правильное характеризуется следующими тремя стадиями:

а) первоначальное усвоение отдельных движений и сопутствующая этому концентрация произвольного внимания на элементах движений, входящих в состав общего действия;

б) образование навыка, характеризующееся развитием координаций и направлением контроля внимания на двигательные ощущения целостного движения;

в) автоматизация навыка, то есть объединение ряда частных движений в единое действие, при направлении «послепроизвольного» внимания главным образом на звуковые результаты исполнения.

⁸⁸ (130). Правильнее было бы говорить о том, что при выработке исполнительских навыков сознание как бы начинает работать «более крупными единицами» (переходя от контроля за отдельными движениями к осуществлению контроля за цельными структурными построениями, например «пассажами»), причем выработанный игровой навык (автоматизм) вовсе не исключает возможности контролирования сознанием отдельных движений. Утверждение Флеша, что вторжение сознания в «автоматизм» якобы приводит к «нарушению связности движений» не подтверждается высказываниями многих исполнителей и педагогов (см.: К. Мострас. «Система домашних занятий скрипача». М., 1956, стр. 11).

⁸⁹ (130). Дифференцированный отбор целесообразных игровых движений (при выработке навыка) нельзя полностью отождествлять с вопросом о выборе рациональных аппликатурных и штриховых комбинаций, имея в виду, что одни и те же штриховые и аппликатурные последовательности могут быть исполнены принципиально различными игровыми приемами.

⁹⁰ (130). Повторения являются обязательным условием автоматизации навыка. Для того чтобы упражнения не превращались в механическую «зубрежку», необходимы: ясное представление конечной слухо-двигательной цели упражнения и осознание результатов каждого отдельного повторения. Критикуя метод «механических повторений», Флеш не указывает здесь на те условия, при которых повторения не явятся «неизбежным злом».

⁹¹ (131). В данном случае речь идет о процессе выработки автоматизированных навыков, процессе, в котором функции внимания переключаются от контроля за отдельными движениями на воспроизведение двигательных комплексов (сравни: «Подсознательное — через сознательное, произвольное — через произвольное». К. С. Станиславский. «Работа актера над собой». М., 1948, стр. 31).

⁹² (132). По вопросу о взаимоотношении технико-тренировочного и учебно-художественного материала Б. А. Струве высказывает следующее соображение: «Наличие этих отделов учебного материала еще далеко не разрешает вопроса рациональных основ музыкально-исполнительского развития скрипача. Это лишь внешняя, формальная сторона учебного материала. Решающее значение имеет его содержание, взаимоотношения и взаимодействия между технико-тренировочным и учебно-художественным материалом» (Б. Струве. «Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов». М., 1952).

⁹³ (132). Этот принцип индивидуального подхода, с учетом возраста учащегося и особенностей изучаемого репертуара, должен касаться не только вопроса о распределении времени между разделами работы, но и конкретного содержания (материала) самих разделов.

⁹⁴ (133). Порядок изучения этих основных разделов работы целесообразно иногда видоизменять, во избежание «привычки к механическому проигрыванию всего материала в неизменной последовательности» (К. Мострас. «Система домашних занятий скрипача». М., 1956).

⁹⁵ (134). Способ изучения гамм основными видами штрихов разработан в отдельном издании «Гамм и арпеджио» К. Флеша, а также в его «Основных упражнениях» (см. стр. 232) настоящего издания).

⁹⁶ (135). Всякое техническое упражнение, по мнению Флеша, является в то же время и упраж-

нением для работы над звуком. При этом автором особенно подчеркивается значение правильного выбора «точки касания» смычка со струной. На этом принципе им разработана специальная система «Звуковых упражнений» (см.: К. Флеш. «Проблема звучания»).

⁹⁷ (135). Следует иметь в виду указание автора на то, что его «Система гамм» и рекомендуемые им методы работы над этим материалом рассчитаны на подвинутых учащихся, предварительно овладевших основными разделами техники. Упражнениями, подготавливающими изучение «Системы гамм», могут служить аналогичные примеры из «Школы скрипичной техники» О. Шевчика.

⁹⁸ (135). Примеры упражнений одинарными и двойными флажолетами включены в отдельное издание «Гамм и арпеджио» К. Флеша.

⁹⁹ (136). Тип «художественного этюда», основывающийся на повторяющихся аналогичных технических приемах, объединяет в себе задачи тренировочного и музыкально-воспитательного порядка. В данном случае овладение определенным техническим приемом (автоматизация навыка) осуществляется в процессе изучения музыкального произведения (по Б. А. Струве). К числу «художественных этюдов» следует также отнести не упомянутые Флешем «24 каприса» А. Львова, каприсы К. Липиньского, отдельные этюды Ф. Лауба, И. Котека, А. Яньшинова («Шесть этюдов и каприсов») и сборники этюдов К. Мостраса: «Этюды-дуэты». М., 1949, «Восемь этюдов». М., 1929 (часть из них опубликована с фортепианным сопровождением В. Шебалина), его же «Семь каприсов». М., 1951.

¹⁰⁰ (136). Среди этюдной литературы «староитальянского периода» (помимо «Каприсов» П. Локателли) следует указать на «Дивертисменты», «Прелюдии» и «Фуги» Б. Кампаньоли, а также на классический труд Дж. Тартини «Искусство техники смычка». Историческая роль «Каприсов» П. Локателли состоит в том, что в них были намечены новые приемы скрипичной техники, получившие дальнейшее развитие и художественное воплощение в «Каприсах» Н. Паганини. Значение труда Дж. Тартини состоит в обобщении опыта смычковой техники XVIII века. «Прелюдии» и в особенности «Фуги» Б. Кампаньоли являются (наряду с «Фантазиями» Телемана) прекрасным материалом для изучения приемов полифонической игры, подготавливающих к исполнению произведений И. С. Баха.

¹⁰¹ (136). В отличие от «классических» сборников Фиорилло, Роде, Крейцера, Гавинье, разрабатывающих в основном технику «позиционной» игры, в этюдах перечисленных здесь авторов, и в особенности Ш. Берно, Д. Алара, А. Вьетака и Г. Венявского, шире используются принципы так называемой «пассажной техники», характерной для произведений виртуозной, романтической скрипичной литературы. (см.: В. Камилларов. «Техника левой руки скрипача» Л., 1961).

¹⁰² (137). Этот абзац и нотный пример № 326а добавлены редактором из сборника К. Флеша «Собрание скрипичных этюдов». То же относится и к сноске.

¹⁰³ (137). Список инструктивных изданий

О. Шевчика см. в Алфавитном указателе: О. Шевчик.

¹⁰⁴ (137). Этюдные сборники Г. Майера переизданы в 1929 г. под редакцией и с предисловием Флеша (Majer-Raubinek. «Moderne Etuden für Violine unter Berücksichtigung der technischen Schwierigkeiten in Meisterwerken der Violin literatur», 1929). В предисловии редактора указывается, что подобные сборники специальных этюдов восполняют существенный пробел в инструктивной литературе, так как обычно применяемые в педагогической практике три формы работы над техникой (гаммы, «классические» этюды и технические места из пьес) не могут полностью обеспечить необходимую техническую подготовку для исполнения современного скрипичного репертуара. Сборники Майера-Раубинька, основанные на технически сложных фактурах современного концертного репертуара, «благодаря модульности технических эпизодов в различные тональности способствуют овладению техникой этих произведений, необходимой для качественного исполнения их на концертной эстраде (К. Флеш. «Предисловие к этюдам Майера-Раубинька»).

¹⁰⁵ (138). В оценке «системы» Шевчика Флеш допускает непоследовательность и противоречивость. Признавая, что отрыв технической работы от музыкальных задач приносит вред одаренности учащихся, Флеш видит «разумное применение» этой системы в умеренной дозировке упражнений (см. стр. 12, 138—139).

¹⁰⁶ (138). В числе педагогов, «резко отрицательно» относившихся к методу О. Шевчика, Флеш упоминает Л. Ауэра, говоря о том, что глава «Петербургской школы» своевременно дал отпор техническим бесчинствам Шевчика («Воспоминания скрипача»). Ср. также высказывание другого представителя русской скрипичной школы, В. В. Безекирского, называвшего подобного рода схематические упражнения «музыкальной инквизицией».

¹⁰⁷ (138). Здесь Флеш имеет в виду единство принципов в построении своих гаммообразных упражнений (и, в частности, последовательности арпеджированных аккордов) с некоторыми упражнениями О. Шевчика.

¹⁰⁸ (139). Рекомендация Флеша заниматься в течение года по методу Шевчика («схематические» упражнения), не используя других форм технической работы (гаммы, «классические этюды»), находится в противоречии с его же установками о равномерном распределении времени при работе над различными техническими задачами. Здесь следует упомянуть о точке зрения В. Бардаса и К. Мартинсена на вопрос о сущности формирования технического аппарата исполнителя: «Важно не упражнение техники, а техника (метод) упражнений» (К. Мартинсен. «Индивидуальная фортепианная техника»).

¹⁰⁹ (139). Использование аппликатуры с заменой 4-го пальца 3-м характерно для исполнительского искусства Ф. Крейсера. Известно также, что Н. Паганини обычно исполнял октавные последовательности первым и третьим (а не первым и четвертым) пальцами (в то же время не применяя октав аппликатурных).

¹¹⁰ (141). Установка на преодоление условностей так называемой «позиционной игры» — бес-

спорно, одно из прогрессивных методических положений Флеша. В работах советских исследователей К. Мостраса и Ю. Янкелевича («Смены позиций» в «Очерках по методике обучения игре на скрипке», М., 1960), И. Ямпольского («Основы скрипичной аппликатуры», М., 1955), а также Е. Камилларова («О технике левой руки скрипача», Л., 1961) эта проблема получила дальнейшую разработку. Особо следует указать на неправомерную попытку замены понятия «позиция» термином «аппликатура» в работе Б. Михаловского «Новый путь скрипача» (М., 1934 г.).

¹¹¹ (141). Здесь Флеш впервые в методической литературе сформулировал принцип «рационального подхода» к вопросу о выборе аппликатуры («наилучшая аппликатура та, которая требует наименьшей затраты энергии»), при этом автор рекомендует учитывать также субъективный (индивидуальный) фактор. В дальнейшем он подчеркивает, что принцип «рационального отбора» допустим лишь при рассмотрении аппликатуры как технического средства, тогда как рассматривая аппликатуру в качестве одного из средств художественной выразительности, следует исходить прежде всего из эмоционального содержания музыкального произведения.

¹¹² (143). Здесь имеется в виду система первоначального обучения, начинающаяся с изучения мажорных тетраордов и однооктавных мажорных гамм от открытых струн *Re, Ля и Соль*, получившая впервые последовательную разработку в скрипичной школе Й. Иоахима и А. Мозера. Помимо удобства исполнения полутонов, расположенных между 2-м и 3-м пальцами, в пользу этого метода говорит еще то, что при этом однооктавная гамма состоит из двух однотипных (по расположению пальцев на грифе) мажорных тетраордов. Таким образом, простейшие двигательные формулы увязываются со слуховым представлением мажорного лада. «Полутоновая система» О. Шевчика, строящая первоначальное обучение на изучении минорного тетраорда, не обладает этим преимуществом, так как образующийся от исполнения двух тетраордов звуко-ряд *a, h, c, d, e, fis, g, a* не дает слуховому восприятию устойчивого представления о ладе.

Применявшаяся в «Скрипичных» школах система обучения на основе двухоктавной гаммы Соль мажор или тональности До мажор давала различное (неодинаковое) расположение пальцев на разных струнах, что затрудняло первоначальное ознакомление ученика с скрипичным грифом.

¹¹³ (143). В современной исполнительской практике (и методической литературе) понятию «позиция» дается несколько более широкое толкование. «Кварто-октавный» охват пясти часто заменяется «квинтовым» расположением пальцев (Флеш допускает возможность этого приема лишь в более высоких позициях), используется также промежуточное («внепозиционное») расположение пясти. Это расширение объема позиций связано с применением «зонно-позиционной аппликатуры» (Д. Ойстрах), использованием «внепозиционной техники» (Е. Камилларов), а также с приемами так называемого «шарнира Паганини» (И. Сафонов).

¹¹⁴ (151). Принцип подмены пальцев при исполнении на смежных струнах интервала чистой квинты был в русской методической литературе

последовательно разработан В. Безекирским (см. его редакцию «Сонат и Партит» И. С. Баха).

¹¹⁵ (158). Целесообразность метода изучения гамм и арпеджио однородной («стандартной») аппликатурой Флеш аргументирует упрощением ориентировки при чтке нот с листа. Практически же выбор той или иной аппликатуры для исполнения гаммообразных последовательностей в художественной литературе определяется: объемом пассажа, его метро-ритмической структурой, динамическими, тембровыми и другими особенностями, что требует применения различных видов аппликатуры. Таким образом, допуская возможность использования «стандартных аппликатур» в учебных целях, следует также указать на необходимость изучения гамм различными типами аппликатур (этот принцип разработан в методическом пособии В. Алексеева «Гаммы и арпеджио»).

¹¹⁶ (192). К утверждению Флеша о том, что восходящие пассажи *staccato* легче играть смычком вниз, а нисходящие — штрихом вверх, следует отнестись осторожно. Практика исполнения этого штриха, связанная со многими чисто индивидуальными особенностями технического аппарата скрипача, вносит в это «правило» существенные коррективы.

¹¹⁷ (199). Подобный метод преодоления трудностей, основанный на временном расчленении технической задачи на составляющие ее элементы, Г. Нейгауз образно называет «методом разделения труда». О необходимости своевременного перехода от расчленения к их синтезированию см. в комментарии 44.

¹¹⁸ (200). Об опасности применения излишне замедленного темпа в занятиях следует привести высказывание проф. К. Мостраса: «Система длительных медленных занятий нередко влечет за собой чрезмерное отягощение, торможение и утяжеление технического аппарата; кроме того, при этом нередко усваиваются не те движения, которые нужны для настоящего темпа» (К. Мострас. «Система домашних занятий скрипача», М., 1956).

¹¹⁹ (209). В оригинале здесь приведена непереводимая на русский язык игра слов: *wohltemperierte* — «хорошей температуры» или «хорошо темперированная» (по аналогии с названием известного произведения И. С. Баха).

¹²⁰ (210). Примером подобного «расчленения музыкальной фактуры на мельчайшие составные части» могут служить технические анализы Шевчика некоторых произведений скрипичной литературы (см., например: О. Шевчик. Соч. 19, «Концерт Чайковского, предварительные упражнения и тактовый разбор». Брно, 1929; его же: соч. 16, «Избранные произведения скрипичной литературы»; его же: соч. 17, «Концерт Брамса»).

¹²¹ (210). О вреде упражнений с применением метронома ср. аналогичное высказывание Бруно Вальтера: «Удары метронома не могут заставить исполнителя играть точно именно потому, что они чисто механичны и лишены импульсов жизненной энергии» («О музыке и музицировании»). В данном случае Флеш правильно подчеркивает значение «личной воли» в качестве основного фактора выработки активного ритма.

¹²² (211). Эта рекомендация Флеша (см. также аналогичное положение в главе «Память») спорна. В этой связи было бы правильнее говорить о различном подходе, различных задачах, возникающих при изучении технически трудных мест и отрывков музыкального произведения, представляющих собой так называемые «кантилены». Следует иметь в виду, что «кантилена» — также важная область техники, требующая большой работы как в отношении ее сущности, так и в отношении динамики, артикуляции, фразировки и т. д.» (Л. Гинзбург. «О работе над музыкальным произведением». М., 1960).

¹²³ (211). В предисловии к этюдам Майера-Раубиника Флеш аргументирует эту мысль следующим образом: «То обстоятельство, что к произведениям с так называемой «нескрипичной фактурой», написанным после середины прошлого столетия (например, Концерт И. Брамса, 1879), в сущности, нет настоящего технико-вспомогательного материала, приводит к тому, что скрипач «зубрит» фактуру этих произведений в механически-этичном плане. В связи с таким «пережевыванием» технических элементов произведения от них отнимается все живое, вся их художественная сущность, что приносит ущерб целостному восприятию произведения исполнителем» (см.: Майер-Раубинек, цит. соч. Предисловие К. Флеша).

¹²⁴ (212). Устанавливая наличие трех типов памяти: слухового, моторного и зрительного, Флеш упускает из виду значение логического типа памяти. Смысловое запоминание музыкального произведения характеризуется тем, что при нем относительно большее значение имеют процессы мышления: соотношение целого и частей, логика развития музыкального произведения, сходство и различие аналогичных построений — все это входит в функции логически-смысловой музыкальной памяти.

¹²⁵ (213). О сущности «автоматизмов» и об участии сознания при воспроизведении автоматизированных навыков см. комментарии 87, 88 и 91. Рассматривая функции памяти, Флеш особо подчеркивает значение автоматизации всего технического комплекса, явно преувеличивая его значение. При этом необходимо помнить, что «предварительная установка на целевую деятельность является обязательной при всех наших сознательных и подсознательных движениях» (см. В. Блэбелъ. «Разрешение проблемы»).

¹²⁶ (213). Это положение Флеша правильно в том смысле, что запоминание тем прочнее, чем большее число рецепторов и, соответственно, ощущений было привлечено к процессу запоминания. Известный итальянский скрипач-педагог Реми Принчипе характеризует значение зрительного запоминания музыкальных произведе-

ний следующим эпизодом из биографии Ф. Крейсlera: «Внимательный и точный анализ произведения очень полезен, он облегчает техническое его воспроизведение. Ф. Крейслер как-то говорил, что он исполнял Концерт Эльгара, подготовив его технически всего лишь за несколько дней (у него был вывих левой руки, и поэтому он вынужден был изучать концерт лишь визуально). По выздоровлении он смог за несколько дней преодолеть все трудности и успешно выступить перед лондонской публикой. Этот эпизод из жизни Крейсlera приводится для того, чтобы подчеркнуть значение мнемонических упражнений, и может подтвердить наше убеждение в пользе предварительных зрительных упражнений» (Р. Принчипе. «Ответы на вопросы» См. комментарий 2).

¹²⁷ (213). Первоначальное ознакомление учащегося с музыкальным произведением целесообразно начинать с выработки внутренне-слухового образа данной пьесы, настолько четкого, чтобы он, «укрепившись в сознании интерпретатора, мог бы определять собой весь характер исполнения. У музыканта, не обладающего развитым внутренним слухом, звуковой идеал возникает не на основе собственных звуковых представлений, а благодаря впечатляющим трактовкам других артистов или на основе показа педагога. Таким образом, характер исполнения определяется прежде всего двойной функцией слуха: руководить в соответствии с выработанным звуковым идеалом и одновременно контролировать реальное звучание». (Бруно Вальтер. «О музыке и музицировании»).

¹²⁸ (219). Таким образом, сущность музыкально-исполнительского процесса в общем контексте работ Флеша трактуется так:

1) «Основная проблема искусства исполнения состоит, прежде всего, в том, чтобы согласовать свободу личности (индивидуальности.—*Ред.*) с особенностями данного художественного произведения и выраженными в нем замыслами композитора («Воспоминания скрипача»);

2) это достигается «освобождением личности исполнителя от всевозможных помех технического и психического порядка и выполнением требований общемузыкального характера» («Искусство скрипичной игры», том II);

3) «Безукоризненность работы обеих рук — только средство к достижению более высокой цели — извлечению чистого и художественно полноценного звука. Наши способности к выразительности исполнения стимулируются совершенным звучанием и благодаря ему могут подняться на высоты, которые при иных условиях были бы недостижимы. Извлечение звука — не только часть необходимого технического багажа, но и та база, которая оказывает благоприятное воздействие на художественную выразительность». («Проблема звучания»).

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

(В указатель включены имена, встречающиеся в основном тексте книги и в предисловии редактора. Прямым шрифтом отмечены страницы авторского текста, курсивом — страницы предисловия; цифры после слова Комм. — указывают порядковый номер комментария. В ссылках на музыкальные произведения даны порядковые номера нотных примеров книги).

- Абенек** (Nabepesk) Франсуа-Антуан (1781—1849) — французский скрипач, дирижер и педагог, ученик Виотти и Байо, учитель Алара, Леонара и Прюма. Комм. — 60.
- Адельбург** (Adelburg) Август (1830—1873) — немецкий скрипач, педагог, ученик Майзедера, автор произведений, включенных в «Собрание скрипичных этюдов» Флеша — 137.
- Алар** (Alard) Дельфин (1815—1888) — французский скрипач, педагог и композитор, ученик Абенека, профессор Парижской консерватории; учеником Алара был Сарасате — 136. Комм. 101.
- Алдай** (Alday) Пауль (ок. 1764—1835) — английский скрипач, педагог, ученик Виотти, автор сборника скрипичных этюдов «24 études pour le violon seul» (Universal-Edition) — 137.
- Амати** (Amati) — семья итальянских скрипичных мастеров в Кремонне. Наиболее выдающийся представитель — Амати Никколо (1596—1684) — 24. Комм. 8.
- Ауэр** Леопольд Семенович (1845—1930) — скрипач и педагог, ученик Донта и Иоахима, профессор Петербургской консерватории (1868—1917); ученики: Е. Цимбалист, М. Эльман, Я. Хейфец, М. Полякин, а также известные советские педагоги Л. М. Цейтлин, Б. О. Сибор и др. — 3, 4, 7, 9, 65 и далее. Комм. 13, 56, 57, 58, 63, 64, 65, 72, 80, 106.
- Байо** (Baillot) Пьер-Мари-Франсуа (1771—1842) — французский скрипач, композитор, педагог и методист; ученик Поллани и Виотти, профессор Парижской консерватории; автор школы «L'art du violon» (1834), а также коллективной (совместно с Крейцером и Роде) методической работы «Méthode de violon» (1801, переведена на русский язык — 1812) — 8, 11, 18, 83, 137. Комм. 60.
- Бак** (Bach) Адольф — один из первых учителей К. Флеша (Вена, 1883—85) — 3.
- Барцевич** (Barcewicz) Станислав (1858—1929) — польский скрипач, профессор Варшавского музыкального института, ученик Ф. Лауба и И. Гржимали по Московской консерватории — 7.
- Бах** (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор, органист и скрипач — 5, 6, 122, 216. Комм. — 100, 114, 119. Примеры из произведений (№№): Концерт E-dur: 269, 797. Партита h-moll: 554. Партита E-dur: 146, 751, 753, 758, 910. Чакона из Партиты d-moll: 322, 788, 814—817. Соната g-moll: 203, 271, 272, 798, 799, 859, 860, 893, 894. Соната a-moll: 154. Соната e-moll (с басом): 357, 696.
- Бах—Вильгельми**. Ария: 270, 282, 725.
- Баццини** (Bazzini) Антонио (1818—1897) — итальянский скрипач и композитор. Примеры из произведений (№№): Хоровод гномов: 238.
- Безекирский** Василий Васильевич (1835—1919) — русский скрипач и педагог. Комм. — 106, 114. Примеры из произведений (№№): Каденция к Концерту Н. Паганини: 548.
- Беккер** (Becker) Гуго (1863—1941) — немецкий виолончелист и педагог, участник трио: Шнабель—Флеш—Беккер, профессор берлинской Высшей музыкальной школы; автор (совместно с Д. Ринаром) методической работы «Механика и эстетика игры на виолончели» («Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels». Berlin, 1929) — 5.
- Бём** (Böhm) Йозеф (1795—1876) — австрийский скрипач и педагог, ученик Роде по Парижу, представитель Венской скрипичной школы; ученики: Гельмесбергер Г., Эрнст, Иоахим, Донт, Грюн и др. — 4, 7.
- Бенда** (Benda) Йиржи (Георг) (1722—1795) — чешский скрипач, композитор и педагог — 137.
- Бенда** (Benda) Франтишек (1709—1786) — чешский скрипач, композитор и педагог, ученик Гартини и Грауна, работал в Бер-

- лине; автор скрипичных концертов, сонат и этюдов — 136, 137.
- Берио (Beriot) Шарль-Огюст (1802—1870)** — бельгийский скрипач, композитор и педагог, ученик Робберехта, профессор Брюссельской консерватории; ученики: Лаутербах, Вьетан, Сорэ и др.; автор школы «Méthode de violon» (1858), этюдов («Etudes de concert», соч. 123), а также применяемых ныне лишь в педагогической практике произведений — 11, 92, 136, 137. Комм. — 26, 101.
- Берлиоз (Berlioz) Гектор (1803—1869)** — французский композитор, автор упомянутой Флешем книги «Трактат об инструментровке» («Grand traité de l'instrumentation et d'orchestration moderne», Paris, 1844) — 61, 186.
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827)** — немецкий композитор — 6, 81, 130, 135, 152, 162, 186, 211, 216.
Примеры из произведений (№№): Квартеты: соч. 18, № 4 — 284; соч. 59, № 1 — 286; соч. 59, № 3 — 800; соч. 74 — 742; соч. 95 — 278; соч. 130 — 268. Концерт D-dur, соч. 61: 24, 25, 157, 164, 221, 245, 300, 304, 315, 316, 325, 331, 345, 361, 393, 428, 436, 440, 450, 476, 518, 519, 601, 602, 604, 656, 657, 659, 663, 686, 708, 833, 856, 857, 891, 892, 908, 932, 954. Романс G-dur, соч. 40: 368, 734, 819. Романс F-dur, соч. 50: 207, 263, 787, 929, 930. Соната № 2: 206, 786. Соната № 5: 205, 801, 813. Соната № 6: 255. Соната № 7: 674. Соната № 8: 342, 692, 723, 778, 783. Соната № 9 (Крейцера): 2, 226, 230, 333—338, 690, 785, 906. Трио: соч. 1, № 2: 237, 782; соч. 70, № 1: 691, 697, 762; соч. 70, № 2: 218, 693, 741; соч. 97: 314, 665, 781, 812.
- Блох (Bloch) Иосиф** — венгерский скрипач-педагог, автор ряда инструктивных изданий для скрипки — 137.
- Брамс (Brahms) Иоганнес (1833—1897)** — немецкий композитор — 6, 30, 58, 62, 78, 136, 137. Комм. — 120, 123.
Примеры из произведений (№№): Концерт соч. 77: 7, 288, 395—397, 414, 430, 454, 468, 470, 472, 473, 475, 477, 478, 563, 597, 626, 709, 743, 775, 776, 790, 818, 837, 838, 844, 878, 879, 902, 920, 933, 934. Концерт для скрипки, виолончели с оркестром соч. 102: — 654. Сонаты G-dur, соч. 78: 413, 583; A-dur, соч. 100: 713, 802; d-moll, соч. 108: 516, 712. Трио: H-dur, соч. 8: 377, 411, 441, 465, 698, 729, 777; c-moll, соч. 101: 566, 567. Фортепианный квартет соч. 25: 155, 828.
- Брамс—Иоахим.** Венгерские танцы № 1: 371; № 9: 369.
- Бродский Адольф (1851—1929)** — русский скрипач, ученик Лауба (Москва) и Гельмесбергера (Вена), первый исполнитель Концерта П. Чайковского — 7.
- Брух (Bruch) Макс (1838—1920)** — немецкий композитор и дирижер, профессор Высшей музыкальной школы в Берлине.
Примеры из произведений (№№): Концерт g-moll, соч. 26: 5, 6, 12—14, 73, 264, 346, 358, 408, 409, 419, 420, 437, 574, 575, 594, 685, 715, 717, 719—721, 735, 738, 792, 804, 821, 866, 867, 884, 885, 912. Концерт d-moll, соч. 44: 555.
- Булль (Bull) Уле Борнеман (1810—1880)** — норвежский скрипач и композитор, автодидакт — 108.
- Венявский (Wieniawski) Генрик (1835—1880)** — польский скрипач и композитор, ученик Массара (Париж), профессор Петербургской (1862—1868) и Брюссельской (1875—1877) консерваторий — 4, 65, 136, 137, 175. Комм. — 101.
Примеры из произведений (№№): Воспоминание о Москве: 631, 632. Концерт d-moll, соч. 22: 56, 130—132, 662, 668, 722, 769, 772, 841, 846—850. Легенда: 366. Полонез A-dur: 215, 767. Скерцо-танталла: 289, 862, 880, 881, 899, 900. Этюды-капризы № 4: 504; № 5: 584. Этюды («Новая школа») № 1: 196; № 2: 726, 736, 834—836, 868—870. Фантазия «Фауст»: 200, 598, 614.
- Верачини (Veracini) Франческо Мариа (1690—ок. 1750)** — итальянский скрипач и композитор — 5.
- Вечей (Vecsey) Франц (1896—1935)** — венгерский скрипач, ученик Е. Губая — 7.
- Видадь (Vidal) Луи-Антуан (1820—1891)** — французский музыкальный писатель, автор книги «Смычковые инструменты» («Les instruments à archet», Paris, 1876) — 18.
- Вильгельми (Wilhelmy) Август (1845—1908)** — немецкий скрипач и педагог, ученик Фердинанда Давида; автор обработок и транскрипций для скрипки, а также скрипичной Школы — 4, 146 (см.: Бах — Вильгельми. Ария).
- Вильом (Vuillaume) Жан-Батист (1798—1875)** — французский скрипичный мастер — 17.
- Виотти (Viotti) Джованни Баттиста (1753—1824)** — итальянский скрипач, композитор и педагог, ученик Пуньяни, жил и работал в Париже; оказал большое влияние на формирование французской скрипичной школы XIX века; ученики: Байо, Пиксис, Роде, Либон, Картье — 6, 8, 11, 89, 211.
Примеры из произведений (№№): Концерт ля минор (№ 22): 147, 752.
- Вьетан (Vieuxtemps) Анри (1820—1881)** — бельгийский скрипач, композитор и педагог, ученик Берио, профессор Брюссельской консерватории — 6, 11, 92, 127, 136, 137. Комм. — 101.
Примеры из произведений (№№): Баллада и полонез: 190, 768; Концерт № 1 (E-dur): 190, 517, 552, 606, 745, 759, 763, 774, 839, 840, 871—873. Концерт № 4 (d-moll): 505, 779, 874—876. Концерт № 5 (a-moll): 165, 222, 283, 452, 678, 728, 760. Фантазия-каприз: 210.
- Гавинье (Gavinies) Пьер (1728—1800)** — французский скрипач, композитор и педагог, ученик Леклера, преподавал в Париже, ученики: Крейцер и др.; автор скрипичных концертов, сонат, а также известных в педагогической практике этюдов — 11, 136, 137. Комм. — 101.
- Гайдн (Haydn) Йозеф (1732—1809)** — австрийский композитор-классик.
Примеры из произведений (№№): Квартет D-dur, соч. 64 № 5: 780.
- Гарбузов Николай Александрович (1880—1955)** — советский ученый, музыковед и

- акустик, проф. Московской консерватории; автор учения о зонной природе музыкального слуха, учения, имеющего большое значение для теоретического объяснения природы интонирования на смычковых инструментах (см.: «Зонная природа звуковысотного слуха». М., 1948; «Внутризонный интонационный слух и методы его развития». М., 1951, и др.) — 3. Комм. — 26.
- Гаэртнер** (Gaertner) Генрик — польский ученый, физиолог — см. Фелиньский.
- Гварнери** (Guarneri) Джузеппе (ок. 1687—ок. 1745), прозванный Дель Джезу, — итальянский скрипичный мастер — 18, 24.
- Геллер** (Heller) Г. — немецкий скрипач-методист, автор работы о флажолетах (H. Heller. Lehre der Flageolettöne. Simrock.) — 62, 136, 177.
- Гельмгольц** (Helmholtz) Герман (1821—1894) — немецкий ученый-естествоиспытатель; работал в области физики, математики, физиологии и психологии, автор труда «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (русский перевод, СПб, 1875) — 28.
- Гельмесбергер** (Helmberger) Георг (1800—1873) — австрийский скрипач, ученик Бёма, профессор Венской консерватории; ученики: его сын, Иосиф Г., «старший» (1828—1893), — скрипач, педагог и дирижер, директор Венской консерватории, и внук Иосиф Г., «младший» (1855—1907), — педагог, в классе которого обучались Крейслер, Энеску и др. — 4, 50. Комм. — 80.
- Гендель** (Händel) Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор — 6.
Примеры из произведений (№№): Соната № 4 (Ре мажор): 363.
- Глазунов** Александр Константинович (1865—1936) — русский композитор.
Примеры из произведений (№№): Концерт, соч. 32: 418, 526, 700, 805.
- Гольдмарк** (Goldmark) Карой (Карл) (1830—1915) — венгерский композитор; жил и работал в Вене; автор двух скрипичных концертов.
Примеры из произведений (№№): Концерт: 890, 927, 928.
- Гржимали** (Hřtivalý) Ян (Иван Войтехевич) (1844—1915) — чешский скрипач, педагог, профессор Московской консерватории — 7.
- Грюн** (Grün) Якоб (1837—1916) — австрийский скрипач-педагог, ученик Бёма; профессор Венской консерватории; учитель Флеша в 1884—1890 гг. — 4, 8.
- Губай** (Hubay) Енё (1858—1937) — венгерский скрипач, композитор и педагог, ученик Иоахима и Вьетана, профессор и директор Будапештской консерватории; ученики: Вечей, Сигети; автор двух скрипичных концертов, «Романтической сонаты», многих пьес на венгерские народные темы, а также сборников этюдов: соч. 64 («Six études de violon pour développer la technique de la main gauche»), соч. 89 («Dix études concertantes pour le violon») — 7, 137.
- Давид** (David) Фердинанд (1810—1873) — немецкий скрипач, педагог и композитор, ученик Шпора, профессор Лейпцигской консерватории, автор ряда обработок произведений классической музыки XVIII в., включенных им в «Высшую школу скрипичной игры», сборников этюдов («6 caprices pour violon seul», «6 caprices pour violon avec piano») и др. произведений — 136.
- Данкла** (Dancla) Жан-Батист-Шарль (1818—1907) — французский скрипач, композитор и педагог, ученик Байб, профессор Парижской консерватории, автор популярных этюдов и многих других инструктивных сочинений для скрипки — 136.
- Дворжак** (Dvořák) Антонин (1841—1904) — чешский композитор-классик.
Примеры из произведений (№№): Концерт, соч. 53: 727, 739; Мазурка: 410; Трио f-moll (соч. 65): 273, 412, 456, 467, 652, 670, 694; Трио «Думка»: 209.
- Дебюсси** (Debussy) Клод-Ашиль (1862—1918) — французский композитор — 62.
- Донаньи** (Dohnányi) Эрнст (р. 1877) — венгерский композитор.
Примеры из произведений (№№): Концерт, соч. 27: 128, 129, 153, 168, 360, 564, 571, 627, 655, 935—943.
- Донт** (Dont) Якоб (1815—1888) — австрийский скрипач-педагог, ученик Бёма, работал в Вене, автор многих инструктивных скрипичных сочинений; наиболее известны: соч. 35 («Этюды и Капризы»), соч. 37 («Gradus ad Parnassum»), а также сборники соч. 39 и соч. 27; учеником Донта был Ауэр, — 4, 136, 137. Комм. — 68.
Примеры из произведений (№№): Этюды и Капризы, соч. 35 № 1: 378, 851, 898, 911, 913; № 2: 423, 424, 457, 832, 960, 961; № 3: 487; № 4: 488; № 5: 379, 387, 625, 746, 842, 843; № 7: 386, 622—624; № 11: 388, 389; № 12: 486, 553; № 16: 276.
- Жерарди** (Gerardi) Жан (1877—1929) — виолончелист, участник трио Шнабель-Флеш-Жерарди — 5.
- Изаи** (Jsaye) Эжен (1858—1931) — бельгийский скрипач, композитор и дирижер, учился у Массара, Вьетана и Венявского, представитель «романтического» направления в скрипичном исполнительском искусстве рубежа XIX—XX вв. (его игра оказала большое влияние на методические взгляды Флеша) — 6, 39, 69, 124, 126, 127, 128, 148. Комм. — 86.
- Иоахим** (Joachim) Йозеф (Йожеф) (1831—1907) — венгерский скрипач, композитор и педагог; ученик Г. Гельмесбергера, Бёма и Фердинанда Давида; представитель «классического» направления в скрипичном исполнительском искусстве второй половины XIX века — 4, 6, 7, 11, 85, 124, 126. Комм. — 9, 54, 62, 68, 69, 72, 79, 112.
Примеры из произведений (№№): Вариации, соч. 12: 362, 651. Концерт в венгерском стиле: 429, 549, 660, 896, 897, 918, 924—926.
- Кампаньоли** (Carnagnoli) Бартоломео (1751—1827) — итальянский скрипач, педагог, ученик Нардини и Лолли, автор

- «Nouvelle méthode du violon», отражающей методические принципы Падуанской скрипичной школы (см. Тартини)—137. Комм.—69, 100.
- Капé** (Caret) Люсьен (1873—1928) — французский скрипач, ученик Морэна, последователь Иоахима, профессор Парижской консерватории, автор методической работы «Высшая школа техники смычка» («La technique supérieure de l'archet». Paris, 1916) — 11, 69, 81. Комм. — 60, 70.
- Керубини** (Cherubini) Луиджи (1760—1842) — итальянский композитор, живший и работавший в Париже, профессор и директор Парижской консерватории — 18.
- Клинглер** (Klingler) Карл (р. 1879) — немецкий скрипач-педагог, автор методической работы «Основы скрипичной техники» («Die Grundlagen der Geigentechnik», Leipzig, 1921) — 11, 25, 35, 85.
- Контский** (Kałsci) Аполлинарий (1825—1879) — польский скрипач, последователь и подражатель виртуозного направления игры Н. Паганини — 137.
- Корелли** (Corelli) Арканджело (1653—1713) — итальянский скрипач, композитор, основоположник Болонской скрипичной школы XVII в.; ученики: Джеминьяни, Вивальди, Сомис, Кастручи, Локателли и др. — 5, 8, 137. Комм. — 75.
- Корнгольд** (Korngold) Эрих Вольфганг (р. 1897) — немецкий композитор.
Примеры из произведений (№№): Сюита, соч. III: 415, 416, 948, 949.
- Котек** Иосиф (1855—1889) — русский скрипач, ученик Лауба, Гржимали и Иоахима — 7, 137. Комм. — 99.
- Крейслер** (Kreisler) Фриц (1875—1961) — австрийский скрипач и композитор, ученик И. Гельмесбергера (Вена) и Массара (Париж); автор популярных пьес, транскрипций и редакций — 4, 5, 6, 12, 23, 111, 131, 147, 157, 176. Комм. — 79, 86, 109, 126.
Примеры из произведений (№№): Венский каприз: 550, 551; Прелюдия и Аллегро в стиле Пуньяни: 160, 427.
- Крейцер** (Kreutzer) Родольф (1766—1831) — французский скрипач, композитор и педагог; ученик Стамица и Гавинье; профессор Парижской консерватории; один из основоположников французской скрипичной школы XIX в., учеником Крейцера был Ж. Массар; автор популярных этюдов, скрипичных концертов, а также (совместно с Байб и Роде) методической работы (см. Байб) — 8, 11, 18, 67, 71, 75, 136, 137, 138, 176. Комм. — 68, 75, 76, 101.
Примеры из произведений (№№): Этюды № 2: 138, 143, 163, 166, 169—172, 181—184, 191—195, 212, 224, 225, 231—235, 239—241, 257, 258, 260, 299; № 3: 17; № 4: 173—176, 178, 219; № 5: 317—320, 909; № 7: 142, 214; № 12: 394; № 13: 139; № 15: 116—118; № 29: 144, 145; № 40: 636.
- Кубелик** (Kubelik) Ян (1880—1940) — чешский скрипач, ученик Шевчика — 7. Комм. — 86.
- Лало** (Lalo) Эдуард (1823—1892) — французский скрипач и композитор; автор четырех скрипичных концертов (Концерт фа-минор, Испанская симфония, Норвежская фантазия, Русский концерт) и других произведений.
Примеры из произведений (№№): Испанская симфония: 133, 385, 439, 446, 629, 671, 702—704, 793, 826, 831, 882, 883, 952.
Концерт f-moll, соч. 20: 265, 683, 716.
- Ламуре** (Lamoureux) Шарль (1834—1899) — французский дирижер, основатель «общедоступных народных концертов» (Париж, 1881). Флеш был участником оркестра Ламуре, а затем неоднократно выступал с этим оркестром в качестве солиста — 20.
- Лауб** (Laub) Фердинанд (1832—1875) — чешский скрипач, ученик Мильднера; профессор Московской консерватории (1866—1874) — 7, 137. Комм. — 99.
- Леонар** (Leonard) Юбер (1819—1890) — бельгийский скрипач, композитор и педагог, ученик Абенка, профессор Брюссельской консерватории; ученики: Марсик, Томсон, Нашэ, Марто и др.; автор популярной в свое время скрипичной Школы и ряда этюдных сборников; наиболее известны: «24 klassische Etüden für Violine» — 4, 11, 136.
Примеры из произведений (№№): Каденция к концерту Бетховена: 596, 630.
- Либон** (Libon) Филипп (1775—1838) — испанский скрипач, педагог и композитор, ученик Виотти; автор произведений, включенных в «Собрание скрипичных этюдов» Флеша, — 137.
- Липиньский** (Lipiński) Кароль (1790—1861) — польский скрипач и композитор, автодидакт; автор четырех скрипичных концертов и сборника Этюдов (Каприсов), отражающих «виртуозно-романтическое» направление исполнительского стиля их автора — 137. Комм. — 99.
- Лист** (Liszt) Ференц (1811—1886) — венгерский пианист и композитор — 136.
- Локателли** (Locatelli) Пьетро (1693—1764) — итальянский скрипач и композитор, автор «Искусства скрипки с 24 капричами по желанию» («L'arte del violino. XII Concerto con 24 Capricci ad libitum», 1733), оказавшего влияние на творчество и формирование исполнительского искусства Паганини — 136, 161. Комм. — 100.
- Лолли** (Lolli) Антонио (1730—1802) — итальянский скрипач — 61, 137.
- Ломбардини** (Lombardini) Маддалена (1735—?) — ученица Дж. Тартини, в письме к которой (1770) содержится изложение методических взглядов Тартини — 30.
- Лотто** (Lotto) Исидор (1840—?) — польский скрипач, ученик Массара — 4.
- Маджини** (Magini) — семья итальянских скрипичных мастеров «Брешинской школы»; инструменты этой школы отличались большими размерами — 18.
- Мазас** (Mazas) Жак-Фереоль (1782—1849) — французский скрипач, ученик Байб, автор скрипичной Школы и сборников этюдов, сохранивших свое педагогическое значение, — 137.
- Майер-Раубинек** (Mayer-Raubinek) Ганс — немецкий скрипач-методист, составитель сборника этюдов: «Moderne Etuden für

- Violine unter Berücksichtigung der technischen Schwierigkeiten in Meisterwerken der Violinliteratur* (1929) — 136, 137. Комм. — 104, 123.
- Майзедер (Mayseder)** Иосиф (1789—1863) — австрийский скрипач, педагог, ученик Шуппанцига, преподавал в Вене; учеником Майзедера (и Бёма) был Эрнст — 136, 137.
- Максинчак (Maxintsak)** Йозеф — австрийский скрипач-педагог, ученик Гельмесбергера (и альтист в его квартете), преподаватель младших классов Венской консерватории; педагог Флеша (1885 г.) — 4.
- Малер (Mahler)** Густав (1860—1911) — австрийский композитор и дирижер — 12. Комм. — 1.
- Марсик (Marsick)** Мартин-Пьер-Жозеф (1848—1924) — бельгийский скрипач, профессор Парижской консерватории; педагог Флеша, Тибо и Энеску — 3, 4, 5, 7, 25, 82.
- Мартинсен (Martienssen)** Карл Адольф — немецкий ученый, психолог, педагог-музыкант, автор книги «Индивидуальная фортепианная техника» («Die individuelle Klavier-technik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens», Leipzig, 1930) — 3, 10. Комм. — 1, 82, 86, 108.
- Массар (Massart)** Жозеф-Ламбер (1811—1892) — французский скрипач-педагог, ученик Крейцера, профессор Парижской консерватории — 3, 4, 7. Комм. — 75.
- Маурер (Maurer)** Людвиг (1789—1878) — немецкий скрипач, ученик Гаака, Роде и Байо, автор произведений, включенных в «Собрание скрипичных этюдов» Флеша, — 137.
- Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy)** Феликс (1809—1847) — немецкий композитор — 6, 95.
Примеры из произведений (№№): Концерт e-moll, соч. 64: 55, 59, 123, 158, 213, 223, 290, 344, 359, 426, 431, 432, 442, 455, 463, 471, 474, 522—524, 533, 600, 653, 664, 666, 676, 687, 701, 718, 730, 732, 820, 823, 861. Фортепианное трио, соч. 49: 756, 757.
- Мертц (Meerts)** Ламберт-Жозеф (1800—1863) — бельгийский скрипач, ученик Лафона, Абенека и Байо, автор ряда instructивных сочинений для скрипки, в том числе сборника «Le mechanisme de l'archet. 12 études pour violon» — 137.
- Муди (Moodie)** Альма (1900—1943) — австралийская скрипачка, одна из учениц Флеша — 5.
- Мострас Константин Георгиевич** (р. 1886) — скрипач-педагог и композитор; профессор Московской консерватории, автор методических работ: «Интонация на скрипке» (М., 1948), «Ритмическая дисциплина скрипача» (М., 1951), «Динамика в скрипичном искусстве» (М., 1956), «Система домашних занятий скрипача» (М., 1956) и «Очерки по методике игры на скрипке — техника левой руки скрипача» (М., 1960) — трудов, обобщающих опыт советской скрипичной методики, — 3. Комм. — 11, 17, 31, 49, 70, 88, 94, 99, 110, 118.
- Моцарт (Mozart)** Вольфганг Амадей (1756—1791) — австрийский композитор-классик — 6, 164, 197.
Примеры из произведений (№№): Квартет A-dur (Кехель, № 464): 530—532; Концерт № 4, D-dur: 208, 280, 449, 705, 740. Концерт № 5, A-dur: 266, 822, 827; Соната e-moll (Кехель, № 304): 204.
- Моцарт (Mozart)** Леопольд (1719—1787) — немецкий скрипач, педагог и композитор, автор методической работы «Опыт основ скрипичной школы» («Versuch einer gründlichen Violinschule», 1756) — 10. Комм. — 123.
- Нардини (Nardini)** Пьетро (1722—1893) — итальянский скрипач, композитор и педагог, ученик Тартини — 6.
Примеры из произведений (№№): Концерт e-moll: 281, 688, 695, 706.
- Невё (Neveu)** Жинетт (1919—1949) — французская скрипачка, ученица Флеша, лауреат (I премия) конкурса скрипачей им. Венявского (1935), выступала в СССР — 5.
- Никиш (Nikisch)** Артур (1855—1922) — венгерский дирижер — 60.
- Однопосов (Odnoposoff)** Рикардо (р. 1914) — австрийский скрипач, ученик Флеша; гастролировал в СССР (1961) — 5.
- Ондржичек (Ondříček)** Франтишек (1857—1922) — чешский скрипач и педагог, ученик Бенневица и Массара, автор ряда сочинений для скрипки (среди них «15 Künstler-Etuden für Violine solo») и методической работы (совместно с С. Миттельманом), «Meistertechnik des Violinspiels. Neue Methode auf anatomisch und physiologischer Grundlage». Leipzig 1909, — 4, 7.
- Павлов Иван Петрович** (1849—1936) — советский ученый-физиолог, создатель материалистического учения о высшей нервной деятельности, академик — 3.
- Паганини (Paganini)** Никколо (1782—1840) — итальянский скрипач и композитор — 6, 61, 83, 98, 123, 136, 137, 148, 169, 176, 203. Комм. — 100, 109.
Примеры из произведений (№№): Капризы № 1: 217, № 3: 391, 605, 618; № 4: 398; № 5: 197; № 6: 637; № 11: 458, 811; № 12: 274; № 17: 620; № 18: 858; № 20: 914; № 21: 579; № 23: 607, 615. Концерт D-dur: 461, 537, 546, 557, 641, 642, 855, 863, 864, 877, 922. Moto perpetuo: 187; Пляска ведьм: 135; Фантазия «Моисей»: 501. Паганини—Вильгельми. Концерт D-dur: 661. Паганини—Крейслер. Каприз № 20: 367; Пальпیتی: 587.
- Петри (Petri)** Генрих (1856—1914) — голландский скрипач-педагог, ученик Иоахима — 137.
- Прюм (Prüm)** Франсуа-Юбер (1816—1849) — бельгийский скрипач, ученик Абенека, автор ряда скрипичных сочинений чисто виртуозного характера — 92, 136, 137.
- Пуньяни (Pugnani)** Гаэтано (1731—1798) — итальянский скрипач и композитор, ученик Сомиса и педагог Виотти, автор многих скрипичных сочинений (см. Крейслер).
- Пфизнер (Pfitzner)** Ганс (1869—1949) — немецкий композитор.
Пример из произведений (№№): Фортепианное трио: 585.

- Пьерне** (Pierre) Анри-Констан-Габриэль (1863—1937) — французский композитор.
Пример из произведений (№№): Серенада: 124.
- Рафф** (Raff) Иосиф Иоахим (1822—1882) — немецкий скрипач и композитор — 92.
- Регер** (Reger) Макс (1873—1916) — немецкий композитор — 5, 170.
Примеры из произведений (№№): Соната для скрипки соло, соч. 42 № 1: 3, 364, 365, 380, 445, 447, 448, 479—485, 568, 570, 588—591, 617, 649, 650, 710, 711, 946, 947.
- Ривард** (Rivarde) Ахилл (1865—1940) — английский скрипач (родился в Нью-Йорке), учился у Симона, Венявского и Массара, преподавал в Лондоне; по свидетельству Флеша, обладал исключительными чисто скрипичными данными; как исполнитель и педагог не приобрел большой известности; — 47 и следующие.
- Рис** (Ries) Губерт (1802—1886) — немецкий скрипач и композитор, ученик Шпора, автор произведений для скрипки, сохранивших теперь лишь инструктивное значение, — 137.
- Ровелли** (Rovelli) Пьетро (1793—1838) — итальянский скрипач, учился в Париже у Крейцера; автор известных этюдов для скрипки — 136, 137.
Примеры из произведений (№№): Этюд № 5: 592, 593.
- Роде** (Rode) Жак-Пьер-Жозеф (1774—1830) — французский скрипач, композитор и педагог, ученик Виотти, профессор Парижской консерватории; ученики: Бём, Лафон, Гуэне и др.; автор многих скрипичных сочинений, в том числе: концертов, вариаций, этюдов (24 каприса), а также «Методы Парижской консерватории» (см. Байб) — 4, 11, 18, 29, 136, 137, 138. Комм. — 101.
Примеры из произведений (№№): Каприсы № 3: 275, № 5: 156; № 12: 301, 326а, № 19: 595.
- Росталь** (Rostal) Макс (р. 1905) — ученик Флеша, автор предисловия к немецкому изданию книги «Воспоминания скрипача», а также ряда статей о Флеше — 5.
- Савар** (Savart) Феликс (1791—1841) — французский ученый-физик, работал над созданием новых конструкций музыкальных инструментов — 18.
- Салмонд** (Salmond) Феликс (1888—1925) — английский виолончелист — 5.
- Сарасате** (Sarasate) Пабло (1844—1908) — испанский скрипач и композитор, ученик Алара; представитель чисто виртуозного направления в скрипичном исполнительском искусстве конца XIX в. — 4, 6, 27, 60, 85, 111, 126, 127. Комм. — 72, 80.
Примеры из произведений (№№): Испанский танец № 8: 547, Галисийский танец (La Muñeira): 250; Цапатеадо: 134, 784, Цыганские напевы: 647, 865.
- Сен-Санс** (Saint-Saëns) Камиль (1835—1921) — французский композитор.
Примеры из произведений (№№): Хаванез: 211, 559, 644, 645, 682, 950, 951. Интродукция и Рондо-Каприччиозо: 188, 425, 443, 453, 459, 460, 509, 669, 852—854; Концерт № 3, h-moll: 159, 161, 188, 216, 287, 292, 438, 464, 613, 681, 731, 737, 794, 795, 825, 956—959.
- Сибелиус** (Sibelius) Ян (1865—1957) — финский композитор.
Примеры из произведений (№№): Концерт, соч. 47: 744, 770, 808, 809.
- Сигети** (Szigeti) Жозеф (Йозеф) (р. 1892) — венгерский скрипач, ученик Губая по Будапештской консерватории, профессор консерватории в Женеве; автор книги «Zwischen den Saiten»; концертировал в СССР — 7. Комм. — 2, 62, 85, 86.
- Синдинг** (Sinding) Кристиан (1856—1941) — норвежский композитор.
Примеры из произведений (№№): Концерт A-dur, соч. 45: 469, 572, 573, 675.
- Ситт** (Sitt) Ганс (1850—1922) — немецкий скрипач-педагог — 137.
- Сметана** (Smetana) Бедржих (1824—1884) — чешский композитор-классик.
Примеры из произведений (№№): Квартет ми минор: 125.
- Созэ** (Sauzaу) Эжен (1809—1901) — французский скрипач-педагог, ученик Байб, профессор Парижской консерватории, один из педагогов Флеша по Парижу; автор сборника этюдов («Etudes harmoniques») — 4, 31, 136.
- Сорэ** (Sauret) Эмиль (1852—1920) — французский скрипач, ученик Берлио, автор сборников виртуозных скрипичных этюдов: «20 grandes études-caprices pour le violon», «Douze études artistiques», «24 études-caprices pour violon dans le 24 tons de la gamme» — 136.
- Страдивари** (Stradivari) Антонио (1644—1737) — итальянский скрипичный мастер (г. Кремона) — 18, 24. Комм. — 8.
- Струве** Борис Андреевич (1897—1947) — советский музыковед, доктор искусствоведения, профессор, основатель курса истории и теории игры на смычковых инструментах в Ленинградской консерватории. Основные методические работы: «Типовые формы постановки рук у инструменталистов» (М., 1932), «Профилактика профессиональных заболеваний музыкантов» (Л., 1935), «Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах» (Л., 1933), «Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов» (М., 1934) — 3, 9. Комм. — 11, 13, 16, 24, 25, 53, 92, 99.
- Сук** (Suk) Йосеф (1874—1935) — чешский скрипач и композитор, участник «Чешского квартета» (Гофман, Сук, Негбал, Виган), ученик и последователь Дворжака; автор популярных в скрипичном репертуаре пьес — 175.
Примеры из произведений (№№): Фантазия, соч. 24: 628; Quasi ballata: 444; Un poco triste: 733, 944, 945. Burleska: 789.
- Тартини** (Tartini) Джузеппе (1692—1770) — итальянский скрипач, композитор, педагог и методист, ученик Верачини, глава Падуанской школы (Нардини, Ломбардини, Феррари, Кампаньолли и др.), автор многих скрипичных произведений, в том числе концертов (125), сонат (80); методиче-

- ские сочинения: «Искусство смычка» (Вариации на тему Корелли), трактат «Об украшениях» («*Traité des agréments de la musique*») и известное письмо к Маддалене Ломбардини, содержащее изложение его методических взглядов, — 30, 176. Комм. — 75, 100.
- Примеры из произведений (№№): Соната *g-moll* («*Didona abbandonata*»): 679; Соната «Трель дьявола»: 824. Таргини—Крейслер. Соната «Трель дьявола»: 390, 638.
- Темьянка (Теміанка) Генри (р. 1906) — шотландский скрипач, ученик Флеша; лауреат (III премия) конкурса скрипачей им. Венявского (1935), гастролировал в СССР — 5.
- Теплов Борис Михайлович — советский ученый, психолог, автор книги «Психология музыкальных способностей» (АПН, 1948) — 3.
- Тибо (Thibaud) Жак (1880—1953) — французский скрипач, ученик Марсика, профессор Парижской консерватории, участник сонатного дуэта (Корто—Тибо) и трио (Корто—Тибо—Казальс); организатор Международного конкурса скрипачей и пианистов (с 1946 г. имени М. Лонг и Ж. Тибо) — 4, 26, 44, 69, 100, 175. Комм. — 86.
- Томсон (Thomson) Сезар (1857—1931) — бельгийский скрипач, учился у Леонара, Массара и Вьетана; профессор Льежской, Брюссельской и Нью-Йоркской консерваторий — 4. Комм. — 62.
- Тоньи (Togni) Феликс — скрипач-методист, автор учебного пособия «*Die Ausbildung der linken Hand. Übungen für Violine*» (Breitkopf und Härtel) — 137. Комм. — 41.
- Тренделенбург (Trendelenburg) Вильгельм — немецкий ученый-физиолог, работал в области научного обоснования теории исполнительства на струнных инструментах, автор книги: «*Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels*», Berlin, 1925 («Естественные основы игры на смычковых инструментах». Русский перевод Вильховского. Рукопись) — 3, 9, 11, 112. Комм. — 10, 13, 16, 17, 25, 36, 51, 53, 54, 55, 66, 79.
- Турт (Tourte) Франсуа («старший»), (1747—1835) — французский скрипичный мастер (Париж); изобрел современную конструкцию смычка (ок. 1870) — 21. Комм. — 10.
- Фейерман (Feuertmann) Эмануэль (1902—1942) — немецкий виолончелист — 5.
- Фелиньский (Feliński) Зенон — польский скрипач, педагог и методист, автор (совместно с Гаэртнером, см.) методической работы «Основы скрипичной игры на базе физиологии» («*Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii*», 1956) — 9. Комм. — 54, 55.
- Фиорилло (Fiorillo) Федерико (1755—1823) — итальянский скрипач-педагог, автор известного сборника «36 этюдов для скрипки» — 11, 136, 137. Комм. — 68, 69, 101.
- Франк (Franck) Сезар-Август (1822—1890) — бельгийский композитор, жил и работал в Париже; автор знаменитой Сонаты для скрипки и ф-п. (1886), посвященной Изиде. Примеры из произведений (№№): Соната *A-dur*: 162.
- Франкер (Francoeur) Франсуа (1698—1787) — французский скрипач и композитор.
- Франкер—Крейслер. Сицилиана и ригодон: 340, 341.
- Фуртвенглер (Furtwängler) Вильгельм (1886—1954) — немецкий дирижер — 5.
- Хабба (Hába) Карелл — чешский скрипач-педагог; автор сборника этюдов «Современная скрипичная техника» («*Moderne Violintechnik*», Urbánek, 1928) — 137.
- Хасид (Hassid) Иосиф — ученик Флеша; по свидетельству Флеша и Крейсlera, отличался исключительными виртуозными и исполнительскими данными, умер очень рано — 5.
- Хейфец Яша (Иосиф Робертович), (р. в 1901 г. в России) — скрипач, ученик Ауэра; с 1917 г. живет в США; в 1934 г. выступал в СССР — 127.
- Хендель (Haendel) Ида (р. в 1923 г. в Польше) — скрипачка, ученица Флеша, живет в Канаде, в 1960 г. концертировала в СССР — 5.
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — русский композитор-классик. Комм. — 120.
- Примеры из произведений (№№): Концерт, соч. 35: 401, 561, 562, 643, 714, 791, 829, 830, 904; Меланхолическая серенада, соч. 26: 57; Трио, соч. 50: 955.
- Шевчик (Sevčík) Отакар (1852—1934) — чешский скрипач-педагог, ученик Бенневица; в 1874—1892 гг. работал в России (Харьков, Киев), профессор Пражской (1892—1909) и Венской (1909—1919) консерваторий; учеником Шевчика был Кубелик; Шевчик — автор многих инструктивных сочинений: «Школа скрипичной техники», соч. 1, т. 1—4 (1881), «Школа смычковой техники», соч. 2, т. 1—6 (1893), «Скрипичная школа для начинающих», соч. 6, т. 1—6 (1901), «Упражнения в трелях», соч. 7; «Упражнения для смен позиций», соч. 8; «Упражнения двойными нотами», соч. 9, и др. — 7, 12, 34, 52, 63, 78, 97, 134, 136, 137, 138—139, 176, 207. Комм. — 41, 68, 97, 103, 105, 106, 107, 108, 112, 120 (см. примеры: 915, 917).
- Шеринг (Szeryng) Генрик (р. в 1918 г. в Варшаве) — мексиканский скрипач, ученик Флеша и Тибо, гастролировал в СССР (1961) — 5.
- Шимановский (Szymanowski) Кароль (1882—1937) — польский композитор, автор ряда сочинений для скрипки: два концерта, соната, популярный цикл «Мифы» и др. — 60.
- Примеры из произведений (№№): Ноктюрн и Тарантелла, соч. 28: 560.
- Шнабель (Schnabel) Артур (1882—1951) — немецкий пианист, композитор и педагог, профессор берлинской Высшей музыкальной школы, участник сонатного ансамбля (Шнабель—Флеш) и трио (Шнабель—Флеш—Жерарди); как композитор придерживался крайне модернистского направления — 5, 6.

- Пример из произведений (№№): Соната для скрипки соло: 406.
- Шольц (Scholz) Г.** — немецкий скрипач-методист, автор сборника «Динамические упражнения» («Dynamische Übungen». Breitkopf und Härtel) — 125.
- Шопен (Chopin) Фридерик (1810—1849)** — польский пианист и композитор-классик — 136, 146.
- Примеры из произведений: Шопен—Вильгельми. Ноктюрн, соч. 27 № 2: 374, 375, 544.
- Шоссон (Chausson) Эрнест (1855—1899)** — французский композитор; автор Концерта для скрипки, фортепиано и струнного квартета и известной Поэмы.
- Примеры из произведений (№№): Поэма: 399, 586, 953.
- Шпор (Sporh) Людвиг (1784—1859)** — немецкий скрипач, композитор и педагог, ученик Мокура; основоположник немецкой скрипичной школы XIX в., автор пятнадцати концертов для скрипки, а также «Скрипичной школы» («Violinschule», Wien, 1832) — 6, 11, 62, 88, 136, 137, 138, 191. Комм. — 15, 54, 79.
- Примеры из произведений (№№): Концерты № 7 (e-moll): 764; № 8 (Вокальная сцена): 69, 766; № 9 (d-moll): 370, 433, 529, 672, 724, 765, 773.
- Шрадиг (Schradiack) Генрих (1846—1918)** — чешский скрипач-педагог, ученик Давида и Леонара, автор многих инструктивных сочинений для скрипки, в том числе: 25 этюдов, а также «Школы скрипичной техники», ч. I—III. — 136, 137.
- Примеры из произведений (№№): 25 этюдов. № 2: 576; «Упражнения», ч. II: 888, 889.
- Штейнгаузен (Steinhausen) Фридрих (1859—1910)** — немецкий ученый-физиолог, работал в области научного обоснования теории фортепианного и скрипичного исполнительского искусства, автор книги «Физиология ведения смычка» («Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten». Leipzig, 1905) — 9, 11, 68, 69, 127. Комм. — 9, 25, 29, 36, 54, 59, 60, 73, 79, 83.
- Шуберт (Schubert) Франц (1797—1828)** — австрийский композитор.
- Примеры из произведений (№№): Дуэт A-dur, соч. 162: 616; Квартет d-moll, «Смерть и девушка»: 658; Рондо, соч. 70: 277, 417; Трио си-бемоль мажор, соч. 99: 236, 699. Шуберт—Крейслер. Балетная музыка «Розамунда»: 916.
- Шуберт (Schubert) Франсуа (1808—1878)** — немецкий скрипач, ученик Лафона, автор ряда скрипичных произведений виртуозного направления — 136, 137.
- Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856)** — немецкий композитор — 6, 62, 136.
- Примеры из произведений (№№): Квартет a-moll, соч. 41: 761; Фортепианный квинтет, соч. 44: 754, 755; Gartenmelodie: 707; Фантастические пьесы, соч. 73: 680; Соната a-moll, соч. 105: 689. Фортепианное трио d-moll, соч. 63: 321, 810.
- Эйснер (Eisner) Бруно (р 1884)** — австрийский пианист — 7.
- Эльман Миша (Михаил Саулович) (р. в 1891 г. в России)** — скрипач, ученик Ауэра, с 1908 г. живет в США — 152. Комм. — 86.
- Энеску (Enescu) Джордже (1881—1955)** — румынский скрипач, пианист, композитор, дирижер, учился у Гельмесбергера И. («младшего») — в Вене и у Марсика — в Париже; автор ряда скрипичных произведений — 4, 26, 44.
- Пример из произведения: Соната № 3: 66а.
- Эрнст (Ernst) Генрих Вильгельм (1814—1865)** — моравский скрипач и композитор, ученик Мейзедера, Гельмесбергера и Бёма, находился под большим влиянием игры Паганини, которому подражал в исполнительском и композиторском творчестве — 136, 137.
- Примеры из произведений (№№): Концерт fis-moll: 267, 382—384, 462, 502, 580, 603, 612, 619, 646, 886, 887. Венгерские напевы: 291, 466.
- Ян (Jahn) Артур** — немецкий ученый, автор методической работы «Основы естественного ведения смычка на скрипке» («Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf der Violine». Leipzig, 1913) — 11.

СОДЕРЖАНИЕ

К. Фортунатов. Карл Флеш и его труд «Искусство скрипичной игры»	3
Предисловие автора	11
Введение	15

Часть I

ОБЩИЕ ОСНОВЫ СКРИПИЧНОЙ ТЕХНИКИ

Инструмент	17
Общая постановка	
Манера стоять	22
Направление скрипки	22
Положение скрипки	23
Положение головы	24

Левая рука

Постановка левой руки	25
Интонация	27
Основные виды движений левой руки	31
Смена струн (подготовка и оставление пальцев левой руки)	33
Игра в позициях и смена позиций	34
Выбрация	45
Основные формы техники левой руки	51

Правая рука

Общие замечания	64
Способы держания смычка	64
Ведение смычка	69
Смены смычка	73
Смена струн (смычком)	75
Деление смычка	78
Протяжные штрихи	80
Короткие штрихи	84
Прыгающие и бросковые штрихи	90
Смешанные штрихи	97

Звукоизвлечение

Общие замечания	100
Место контакта смычка со струной	101

Недостатки звукоизвлечения	105
Динамика звукоизвлечения	110
Динамические ошибки	118
Звуковые упражнения (работа над звуком)	120
Звуковые краски (тембры)	121
Звук как средство выразительности	123
Звукоизвлечение и исполнительский стиль	125

Часть II

ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНИКИ (техника прикладная)

Общие замечания	129
Сущность упражнений. Режим занятий	129
Изучение общих форм техники	
Ежедневные упражнения. Система гамм	133
Этюдный материал. Упражнения Шевичика	136
Изучение техники прикладной (работа над техникой при изучении музыкальных произведений)	
Аппликатура. Общие замечания	140
Аппликатура как техническое средство	142
Аппликатура как средство выразительности	178
Аппликатура и тембры	182
Выбор штрихов	185
Упражнения как способ изучения музыкальных произведений	198
Музыкальная память	212
Заключение	217
Приложение 1: «Система гамм»	220
Приложение 2: «Основные упражнения»	226
Иллюстрации	241
Комментарии и дополнения редактора	249
Алфавитный указатель имен и примеров из музыкальных произведений	262

КАРЛ ФЛЕШ
ИСКУССТВО
СКРИПИЧНОЙ ИГРЫ
Том I

272 с.

Музыка. М., 1964
782

Редактор К. Фортунатов
Техн. редактор В. Кичоровская
Худож. редактор В. Терещенко
Корректор Т. Ключарева
Художник П. Логвинов

Подписано к печати 17/VI 1964 г.
Форм. бум. 84×108¹/₁₆. Бум. л.—8,5.
Печ. л.—28,5. Уч.-изд. л.—28,67.
Тираж 5240 экз. Т. п. «М» 1964 г., № 842.
Заказ 592. Гос. № 676/26758. Цена 1 р. 58 к.

Издательство «Музыка», Москва,
Набережная Мориса Тореза, 30

Отпечатано с готового набора в Москов-
ской типографии № 12 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета
Министров СССР по печати
Москва, Цветной бульвар, д. 30

ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Номер примера	Такт	Напечатано	Следует читать
6 слева	снизу 7	-	-	венгерским	австрийским
37	-	24	1		
67	-	139	-	Этюд № 12	Этюд № 13
114 слева	снизу 12	-	-	на восьмой:	на восьмой.
117	-	288	1		
117	-	288	3		
261 слева	снизу 13	-	-	его значение	ее значение