

Вы вложили в руки скрипачей Библию... Здесь принято в расчет все, что связано со скрипкой и с игрой на ней, ничто не упущено. На каждый вопрос Вы нашли убедительный ответ...

*Из письма Отакара Шевчика  
Карлу Флешу*

Достижения Карла Флеша как скрипача-виртуоза были не менее впечатляющи, чем его педагогический дар. Из его громадного репертуара, охватывавшего практически все стили — от барокко до двадцатого века — особенно выделялись вдохновенные интерпретации концертов Баха, Бетховена и Брамса, отличавшиеся неподражаемым мастерством.

*Шимон Гольдберг*

КАРЛ ФЛЕШ • ИСКУССТВО СКРИПИЧНОЙ ИГРЫ •

КАРЛ ФЛЕШ  
ИСКУССТВО  
СКРИПИЧНОЙ  
ИГРЫ



КЛАССИКА-XXI

КАРА ФЛЕШ

---

ИСКУССТВО  
СКРИПИЧНОЙ  
ИГРЫ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСПОЛНЕНИЕ  
И ПЕДАГОГИКА

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО  
ВЛАДИМИРА РАБЕЯ

*Издание второе,  
исправленное и дополненное*



КЛАССИКА-XXI

МОСКВА 2007

УДК 786  
ББК 85.315.3  
Ф71

CARL FLESCH  
DIE KUNST DES VIOLINSPIELS  
KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG UND UNTERRICHT  
VERLAG RIES & ERLER GMBH BERLIN  
1928

*Комментарии*  
Вл. Рабей

Флеш К.  
Ф71 Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика.  
— М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 304 с., компакт-диск.

ISBN 978-5-89817-141-4

Книга выдающегося скрипача и педагога, учителя Г. Шеринга, Ж. Невё и М. Ростала Карла Флеша по своему значению может быть поставлена в один ряд с самыми великими «Школами» и «Методиками» многовекового исполнительского искусства.

В специальной, адресованной скрипачам литературе XX века этот труд не имеет аналогов с точки зрения широты и всеохватности поднятых в нем проблем. Как овладеть техникой и правильно выбрать репертуар, как «захватить в плен» аудиторию и преодолеть эстрадное волнение, — эти и многие другие вопросы, являющиеся предметом повседневной заботы исполнителя-профессионала, автор рассматривает на страницах данной работы.

Но «Искусство скрипичной игры» — не просто свод «технологий» скрипичного мастерства. Эта книга — художественное литературное произведение, своим живым «человеческим» языком выгодно отличающееся от множества чисто методических трудов.

Еще большую ценность данное издание представляет благодаря прилагаемому к книге компакт-дису с архивными записями К. Флеша, часть из которых впервые станет достоянием российской аудитории.

УДК 786  
ББК 85.315.3

*Охраняется Законом РФ «Об авторском прав и смежных правах».  
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,  
без разрешения правообладателей будет преследоваться  
в судебном порядке.*

ISBN 978-5-89817-141-4

© Рабей В. О., 2007  
© Издательский дом «Классика-XXI», 2007

## ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Концертирующий исполнитель высокого ранга, всемирно известный педагог\*, автор большого числа методических трудов и практических пособий, редактор классических произведений скрипичной литературы (сонаты и партиты Баха, сонаты Моцарта, Бетховена, Брамса, каприсы Паганини), Карл Флеш, — бесспорно, наиболее значительная фигура в зарубежной скрипичной педагогике первой половины XX века. Во многом сохраняют свое значение его исполнительские и методические принципы, оказавшие большое влияние на развитие скрипичной педагогики во всем мире, в том числе и в нашей стране\*\*.

Капитальный труд «Искусство скрипичной игры» — сконцентрированное выражение методических и художественных взглядов Флеша — впервые опубликован в 1923 (том 1) и 1928 (том 2) годах. Этот труд, охватывающий все возможные аспекты теории скрипичного исполнительства, переведен на несколько языков, много раз переиздавался. Русский перевод первого тома, целиком посвященного проблемам скрипичной техники, издан в 1964 году\*\*\*. Второй том, в котором рассматриваются вопросы художественного исполнения и общие принципы педагогики, до настоящего времени не был переведен и остался неизвестным русскому читателю. Таким образом, основной теоретический труд Флеша, давно ставший достоянием широкого круга специалистов во всех странах высокоразвитой музыкальной культуры, известен у нас фактически менее чем наполовину, поскольку содержание обоих томов тесно взаимосвязано. Нельзя глубоко понять методические принципы Флеша, не имея представления о его взглядах по вопросам эстетики, психологии, практики скрипичного исполнительства, о его педагогической системе в целом. Показательно, что редактор русского издания первого тома в сносках и комментариях постоянно ссылается на оригинальный авторский текст второго тома. Искусственное обособление двух частей единого целого, каким является труд Флеша, практически снижает ценность имеющегося издания.

\* В числе его учеников — Г. Шеринг, Ж. Невё, И. Гендель, Р. Однопосов, Г. Темьянка, Й. Хасид, М. Росталь, профессор Харьковской консерватории А. А. Лецинский.

\*\* Некоторые идеи Флеша получили развитие в трудах видных советских методистов К. Г. Мостраса и Ю. И. Янкелевича.

\*\*\* Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1 / Перевод основной части текста Р. Ф. Валашека. Раздел «Основные упражнения» (приложение) дан в переводе И. В. Сафонова. Вступительная статья, редакция перевода, комментарии и дополнения К. А. Фортунатова. М.: Музыка, 1964.

Предлагаемый перевод второго тома выполнен на основе берлинского издания 1928 года\*. Переводчик пользовался ксерокопией экземпляра, принадлежащего Баварской государственной библиотеке (Мюнхен); на титуле со штампом библиотеки Ленинградской консерватории имеется собственноручная дарственная надпись К. Флеша на немецком языке: «Консерватории Петрограда и ее уважаемому директору Александру Глазунову. Баден-Баден, 15/IX 28».

Заголовок второго тома дословно переводится как «артистическое воплощение», т. е. воссоздание музыкальных образов, музыкально-эстетических ценностей, что по существу равнозначно понятию художественного исполнения.

Перевод предусматривает незначительные сокращения оригинального текста. Последний завершают комментарии, разъясняющие те или иные положения работы и дающие им оценку с позиций современной теории и практики скрипичного исполнительства.

\* \* \*

Венгрия дала миру множество талантливых скрипачей; в их числе — выдающиеся исполнители, педагоги и музыкальные деятели: Йозеф Бём, Йозеф Иоахим, Леопольд Ауэр, Енё Хубай, Жозеф (Йозеф) Сигети, Карл Флеш. Скрипачами начинали свою музыкальную карьеру прославленные дирижеры Артур Никиш и Юджин Орманди. Перечисленные артисты в своем большинстве не принадлежали к коренной национальности, будучи представителями германоязычной диаспоры (чаще всего еврейского происхождения); к тому же их творческая деятельность, как правило, развертывалась далеко за пределами родины. Однако развитию их природного дарования во многом способствовали музыкальные впечатления детства и юности, главным образом цыганские оркестры — уникальная особенность Венгрии, памятная каждому, кто хоть раз побывал в этой стране. Тот же Флеш в своей автобиографии\*\* вспоминает, как в детстве его учили играть народные венгерские мелодии. Во втором томе «Искусства скрипичной игры», в приложении, завершающем оригинальное издание, заключительный раздел озаглавлен «Rubato в музыке венгерских народных скрипачей»\*\*\*.

Все это, однако, не дает оснований аттестовать Флеша «венгерским скрипачом», как это делается до сих пор по застарелой привычке, вызванной в свое время конъюнктурными соображениями. «Страна рождения» — немаловажный, но все же не решающий фактор, когда речь заходит о принадлежности к той или иной национальной культуре. Обучавшийся в консерваториях Вены и Парижа, преподававший в учебных заведениях шести стран\*\*\*\*, Флеш, как подлинный «странствующий артист», может считаться «гражданином мира», во всяком случае — наследником общеевропейской культурной традиции. В чисто профессиональном плане он не раз заявлял о своей принадлежности к франко-бельгийской скрипичной школе. Но по основным параметрам Карл Флеш, — бесспорно, деятель немецкой культуры. Все его

\* C. Flesch. Die Kunst des Violinspiels. Band II: Künstlerische Gestaltung und Unterricht. Verlag Ries und Erler G. M. B. H. Berlin, 1928.

\*\* Флеш К. Воспоминания скрипача / Перевод Н. А. Копчевского и М. И. Эпштейн // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. М.: Музыка, 1977.

\*\*\* В настоящем издании приложение опущено.

\*\*\*\* Румыния, США, Голландия, Германия, Англия, Швейцария (в хронологической последовательности).

труды написаны на родном ему немецком языке. Годы преподавания в берлинской Hochschule für Musik и проведения летних семинаров (по-современному — мастер-классов) в Баден-Бадене были самыми продолжительными, а главное — самыми плодотворными в его биографии исполнителя, педагога и ученого. На страницах «Воспоминаний скрипача» он неоднократно подчеркивает свою «верность Германии» в тяжелые годы Первой мировой войны и последовавшим за ней временем разрухи и политической нестабильности.

«Воспоминания скрипача» дают в целом достаточно ясное представление о взглядах Флеша на современное ему скрипичное искусство. Помимо сугубо биографического материала, в них содержатся персональные характеристики (можно сказать — творческие портреты) известных в то время концертирующих скрипачей, от Иоахима и Сарасате до Крейсера, Хейфеца и Сигети\*. Каждая из этих зарисовок включает подробное описание исполнительской манеры, технических приемов, музыкальных вкусов и пристрастий и т. п., что позволяет считать эти мемуары уникальным историческим документом, несмотря на известный субъективизм авторских оценок. В своих художественных и методических принципах Флеш исходит из нового представления об идеале скрипичного звучания, сложившегося под влиянием искусства Ф. Крейсера и скрипачей ауэровской плеяды, в первую очередь М. Эльмана.

Любопытнейшим штрихом к «портрету» самого Флеша может послужить его высказывание по поводу результатов международного конкурса скрипачей имени Эжена Изаи в Брюсселе (1937), где он входил в состав жюри. Конкурс, как известно, закончился победой пяти советских скрипачей — Д. Ойстраха, Е. Гилельс, Б. Гольдштейна, М. Козолуповой и М. Фихтенгольца. Профессор А. И. Ямпольский, также член жюри, представлявший на конкурсе Советский Союз, волею обстоятельств оказался вовлеченным в полемику со своим зарубежным коллегой. Приведем выдержку из статьи Ямпольского, посвященной конкурсу:

«Своеобразный интерес представляет статья видного музыканта и педагога К. Флеша, помещенная в журнале «Le mond musical». В этой статье сквозит некоторая предвзятость. Флеш считает, что советские скрипачи победили потому, что в конкурсе не участвовал ряд сильных скрипачей, как, например Темьянка, Невё, Рут Поссельт, Ида Гендель, Гольдберг и др. Но мы слышали этих скрипачей и на варшавском конкурсе им. Венявского, и в московских концертах, и думаем, что их участие вряд ли могло повлиять на результаты конкурса им. Изаи. Другая причина, по мнению Флеша, в том, что у советских скрипачей были замечательные инструменты\*\*. И наконец, он отмечает, что советские скрипачи победили благодаря чисто техническому мастерству. Он отрицает наличие в их игре чувства, индивидуальности. Он говорит, что, несмотря на большую виртуозность, он «не нашел среди них ни Эльмана, ни Хейфеца». Но ведь Эльман и не является тем идеалом, к которому стремится советский скрипач! Если же говорить о чувстве, о том «sentiment intime», на отсутствие которого указывает Флеш, то несомненно, что эмоциональнее в игре советских скрипачей несколько иного порядка, чем это мягкотелое «sentiment» западноевропейских скрипачей. Именно бодрость, энергия, полнокровность и волевая устремленность исполнения советских скрипачей, в соединении с высокой техникой, обусловили их яркую победу на конкурсе...

\* Внимание Флеша привлекают также выдающиеся представители других музыкальных профессий, например М. Регер, А. Никиш, П. Казальс, А. Шнабель и др.

\*\* Советские участники конкурса играли на инструментах из государственной коллекции, переданных им в пользование.

Что же касается вопроса, задаваемого Флешем, — означает ли победа советских скрипачей, что советская скрипичная школа превосходит французскую (к которой принадлежало большинство конкурсантов), — то он отчасти сам дает ответ на этот вопрос, отмечая ряд крупных недостатков, выявленных скрипачами французской школы\*.

Эта полемика двух выдающихся мастеров стоит того, чтобы остановиться на ней подробнее. Есть ли в статье Флеша предвзятость? В какой-то мере — безусловно, он явно недоволен результатами конкурса: его ставленник Р. Однопосов занял второе место, вклинившись между Д. Ойстрахом и Е. Гилельс. В отношении инструментов, которыми пользовались наши скрипачи, Флеш абсолютно прав — данное обстоятельство не могло не повлиять на исход соревнования. Что касается неучастия в конкурсе ряда скрипачей (Флеш называет в их числе трех своих учеников), то это спорный вопрос. Участие, скажем, Ж. Невё\*\* могло бы если не изменить полностью расклад премий, то во всяком случае несколько потеснить когорту победителей. То, что среди советских скрипачей Флеш «не нашел ни Эльмана, ни Хейфеца», — соображение сугубо личного порядка, несостоятельное в качестве аргумента в споре. Но, конечно, главный оценочный критерий — исполнение как таковое, без всяких привходящих обстоятельств. Со стороны Ямпольского — классическое противопоставление советского стиля исполнения, бодрого, энергичного, волевого и т. п., несомненно упадочному, мягкотелому «sentiment intime» западноевропейцев (мимоходом отвергнут Эльман в качестве идеала, видимо, из-за наличия в его игре греховно-чувственного элемента\*\*\*). Со стороны Флеша — упрек советским скрипачам в отсутствии у них индивидуальности, чувства. Конкретно, по отношению к взятым в отдельности советским лауреатам эти обвинения по меньшей мере несправедливы; у каждого из них была индивидуальность, они в дальнейшем развивали ее и достигали высот мастерства, а Д. Ойстрах в скором времени стал звездой первой величины в глобальном масштабе. И все же проницательный взгляд Флеша уловил некоторые общие тенденции советского исполнительства, такие как конформизм интерпретаций, нивелирование артистических индивидуальностей — то, что в 60–70-е годы сделалось предметом дискуссий, бурливших вокруг конкурсов имени Чайковского. Да и в целом нет оснований считать критику Флеша полностью необъективной — оказывается, он отмечал крупные недостатки у конкурсантов, представлявших французскую школу (жаль, что эти замечания не приведены в статье Ямпольского)\*\*\*\*.

Как педагог Флеш был строгим, требовательным и склонным к авторитарному методу преподавания; об этом, в частности, свидетельствует его ученик и ассистент М. Росталь в предисловии к «Воспоминаниям скрипача»\*\*\*\*\*.

\* Ямпольский А. И. Международный конкурс им. Эжена Изаи / Советская музыка. 1937. № 8. С. 34.

\*\* Лауреат 1-й премии конкурса имени Венявского (Варшава, 1935).

\*\*\* А. И. Ямпольский выражает здесь не столько свое личное мнение, сколько официозную точку зрения, внедряемую посредством идеологического диктата и прямой редакторской «правки» (напомним: был 1937 год!). Сам Ямпольский в вопросах интерпретации придерживался совсем иных взглядов (см. его статью «О методе работы с учениками», 1955).

\*\*\*\* Время показало уязвимость критической позиции Флеша: Р. Однопосов, выступавший с концертами в СССР (1965), продемонстрировал великолепную технику и... полное отсутствие «sentiment intime», т. е. именно те качества, которые Флеш находил у советских скрипачей.

\*\*\*\*\* С. 13 указанного русского издания.

Английская скрипачка Ида Гендель, вспоминая уроки Флеша, рассказывает: «На них постоянно присутствовала небольшая аудитория, состоявшая из знаменитых музыкантов, учеников и просто гостей; по мнению Флеша, это облегчало переход от учебного класса к концертной триаде\*. Он всегда предоставлял ученику возможность проиграть заданный материал от начала до конца, не прерывая его. По окончании игры учитель медленно вставал со стула и читал вслух замечания, зафиксированные им на полях нотных страниц. Сперва отмечались положительные моменты, а затем ученик подвергался безжалостному разносу за допущенные ошибки. Ученики съеживались от страха, но не испытывали чувства обиды. Лично мне Флеш страха не внушал, я относилась к нему с уважением и любовью, «головой»\*\*, как он сам их называл, принимались мной также охотно, как похвалы»\*\*.

Характеристика Флеша как теоретика — в данном контексте наиболее существенная — не случайно отнесена к концу предисловия.

Начнем с того, что среди современных ему скрипачей Флеш — один из самых образованных и эрудированных — полная противоположность стихийным, первозданным талантам типа Эльмана и Сарасате, неотягощенных бременем образования и высокого интеллекта. Флешу, бесспорно, присуще теоретическое мышление, преимущественно аналитического склада. Главный труд его жизни — «Искусство скрипичной игры» — по своему значению может быть поставлен в один ряд со «Школой» Леопольда Моцарта и «Методом» Роде-Крейцера-Байо. В специальной, адресованной скрипачам литературе XX века этот труд не имеет аналогов с точки зрения широты и всеохватности поставленных в нем проблем.

Во втором томе главное внимание уделено вопросам музыкальной эстетики и психологии исполнительского, частично педагогического творчества\*\*\*. Но их рассмотрению постоянно сопутствуют практические рекомендации, затрагивающие буквально все (без преувеличения!) стороны профессиональной деятельности скрипача, вплоть до таких деталей, как пуговицы на фалдах концертного фрака — истинно немецкая скрупулезность и методичность!

Появление двухтомника «Искусство скрипичной игры» приветствовал патриарх чешской скрипичной школы О. Шевичик. В письме к автору он отмечал: «Вы вложили в руки скрипачей библию... Здесь принято в расчет все, что связано со скрипкой и с игрой на ней, ничто не упущено. На каждый вопрос Вы нашли убедительный ответ...»\*\*\*\*.

Почти одновременно со вторым томом были впервые опубликованы в США широко известные работы Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке» и «Интерпретация произведений скрипичной классики». Нисколько не умаляя их ценности как методических пособий, надо все же признать, что неизбежно возникающее сравнение трудов Ауэра и Флеша явно оборачивается не в пользу первых, прежде всего по уровню теоретической мысли, особенно

\* Аналогия с классом Ауэра в Санкт-Петербургской консерватории.

\*\* Цит. по кн.: М. Campbell. The great violinists. London: Granada publishers, 1980. P. 106.

\*\*\* Флеш проявлял большой интерес к проблемам психологии, общался со специалистами в данной области (из беседы переводчика с Р. Однопосовым, приезжавшим в Москву в качестве члена жюри конкурса имени Чайковского).

\*\*\*\* Цит. по кн.: М. Campbell. The great violinists. P. 106.

\*\*\*\*\* Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке; Интерпретация произведений скрипичной классики / Общая редакция, предисловие и комментарии И. М. Ямпольского. М.: Музыка, 1965. С. 100.

в вопросах эстетики исполнительства. Рассуждения Ауэра типа «Забудьте традицию... Не думайте о стиле»\*\*\*\*\* звучат сейчас по меньшей мере наивно. Но есть и более глубокие различия — оба автора опираются на художественный опыт разных поколений музыкантов. Ауэр исходит из опыта XIX века, главным образом его последних великих представителей — Венявского, Иоахима и Сарасате. Система методических и художественных взглядов Флеша — отражение нового этапа в развитии скрипичного искусства, этапа, связанного с именами Изаи, Крейсера, Тибо, Хейфеца, Сигети, Губермана и других выдающихся скрипачей XX века.

Есть ли надобность в комментариях ко второму тому «Искусства скрипичной игры» (при столь высокой его оценке!), а тем более в сокращениях оригинального текста? Безусловно, есть. В суждениях Флеша проявляется профессионализм, богатая интуиция, острый и проницательный ум, вместе с тем они не во всем последовательны, а порой и противоречивы — об этом, в частности, можно судить по приведенным выше замечаниям о конкурсе им. Изаи. Точные, меткие наблюдения автора не всегда завершаются убедительными выводами; последние иногда чересчур прямолинейны и механистичны, иногда попросту недостаточно обоснованы. Что касается сокращений, то они необходимы ввиду склонности автора к многословию, а подчас и к длительной фиксации внимания на несущественном. И наконец, фактор времени: первая публикация второго тома отделена от нас промежутком свыше 70 лет. Это целая эпоха, в течение которой не могли не устареть отдельные положения работы Флеша, равно как и ее основная научная база. Музыкаведческие труды, на которые он ссылается, в своей значительной части представляют сегодня скорее историческую, чем научно-практическую ценность. Если комментарии ко второму тому покажутся кому-то чересчур придирчивыми, то это говорит о важности поднятых вопросов и в целом — о значимости самого труда; во всяком случае, комментатор стремился к максимальной научной объективности. Карл Флеш — без сомнения, великий теоретик скрипичного искусства; такие люди не нуждаются в снисходительном отношении к себе, они остаются великими даже в своих ошибках.

*Вл. Рабей*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда в декабре 1923 года вышел первый том «Искусства скрипичной игры», я не предполагал, что выход второго тома затянется почти на пять лет. Причины этой задержки различны: в первую очередь это совмещение мной двух видов деятельности — концертно-исполнительской и педагогической, вследствие чего я мог посвящать данному труду лишь столько времени, сколько оставляли мне мои основные занятия. Так, например, отдельные фрагменты этого тома создавались частью во время поездок по американским прериям, частью в плавании по Атлантическому океану; в Европе весь материал просматривался, приводился в порядок и приобретал завершенную форму. Задержка объясняется также новизной самого материала, требовавшего длительного времени для основательной его разработки.

Как при подготовке первого тома, так и на этот раз действительную помощь оказал мне Макс Дессуар. Советы этого замечательного человека и в особенности его моральная поддержка дали мне силы пройти нелегкий путь, приведший к завершению моего труда. К нему в первую очередь обращена моя глубокая, искренняя благодарность.

Я благодарю также: доктора Вернера Вольфхайма за его ценные замечания, относящиеся к чисто теоретическим аспектам работы; господин Хуго Зелинга, взявшего на себя трудную задачу подготовки иллюстративного материала; моего издателя доктора Роберта Риса, помогавшего мне в чтении корректур и, наконец, мою дочь Ханни Флеш, в качестве моего секретаря подготовившую весь рукописный текст работы.

## ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемый труд ни в какой мере не претендует на то, чтобы представить читателю общую теорию исполнительского, а тем более композиторского творчества<sup>1</sup>. Выдающиеся труды по вопросам общей и музыкальной эстетики, которыми мы располагаем, делают излишней всякую новую попытку проникновения в эту область<sup>2</sup>. В настоящем томе будут рассмотрены лишь те художественные принципы, которые тесно связаны с практической деятельностью музыканта-скрипача.

Я отдаю себе отчет в том, что любые изыскания по затронутой мной теме могут встретить неприязненное отношение со стороны концертирующего скрипача высокого ранга, в особенности, если его дарованию присущ стихийный, первозданный характер. Такой скрипач обычно не склонен много размышлять на профессиональные темы, так как ему и без того удается успешно осуществлять свои художественные намерения. В этом отношении он напоминает нам слова Гёте из письма Цельтеру: «Я слышу много разговоров о музыке, это — дурное времяпрепровождение». Соединение музыки с отвлеченными понятиями — вот что внушает музыканту-практику неодолимый страх перед теорией.

Вместе с тем есть немало скрипачей, которые не удовлетворяются интерпретацией, целиком опирающейся на сферу подсознательного, и ощущают потребность в ясном понимании закономерностей своего искусства. Данный труд адресуется прежде всего двум категориям скрипачей-профессионалов: преобладающей массе тех, чье становление происходит в постоянной борьбе, лишь постепенно приближающей их к желаемому совершенству, и тем, кому вверено воспитание подрастающего поколения скрипачей, то есть педагогам. Предвижу, что и эти две категории примутся за изучение настоящего тома с известным недоверием. Если в первом томе разрабатывалась область, уже неоднократно бывшая предметом изучения, да и речь шла в основном о вещах конкретных и зримых, то здесь большей частью исследуются явления нашего внутреннего мира, с трудом поддающиеся словесному выражению. Сознвая опасность быть в чем-либо непонятым, автор намерен в своих изысканиях твердо стоять на почве реальности и заниматься в первую голову такими проблемами, которые представляют живой интерес для скрипача-профессионала и являются, в определенной степени, предметом его повседневной заботы.

Мы различаем три типа отношения человека к музыке: *продуктивное*, выражающееся в создании музыкальных произведений, *рецептивное*, выражающееся в их восприятии, и *репродуктивное* (воспроизводящее), которое заключается в донесении музыки до сознания слушателей. «Воспроизводящий» музыкант — не просто посредник

между композитором и слушателем; он как бы соединяет в себе того и другого, когда силой своего искусства превращает мертвые нотные знаки в живую музыку, воссоздавая при этом авторский текст таким, каким он сам его слышит.

Предлагаемая работа ставит своей целью изучение законов, которым подчинен именно данный вид музыкальной деятельности — искусство воспроизведения.

Чтобы донести до слушателя красоту и смысл произведения, скрипач должен прежде всего обладать определенными музыкально-исполнительскими качествами. Он должен также в совершенстве владеть техникой игры на своем инструменте и, кроме того, представлять собой интересную личность, способную «захватить в плен» аудиторию. Во вооружении этих качеств он стоит перед задачей — поставить свое искусство на службу композитору, ознакомив слушателей с его творением. А когда произведение выносится на концертную эстраду, артиста-скрипача подстерегают весьма неприятные «побочные явления» в виде различных помех физического или психического свойства, которые ему предстоит осознать и преодолеть. Помимо этого он должен, в целях своего профессионального роста, постоянно изучать концертную литературу и приобретать знания, необходимые для того, чтобы передавать свой опыт младшим собратям по искусству\*.

В соответствии с этим наш труд складывается из следующих основных разделов:

- I. Общие элементы музыкального исполнения.
- II. Технические элементы исполнения.
- III. Человеческая и артистическая личность.
- IV. Помехи в публичном исполнении.
- V. Скрипичная литература и концертные программы.
- VI. Преподавание.

Прежде чем приступить к рассмотрению этих основных пунктов, необходимо удостовериться, вправе ли мы судить о ценности той или иной интерпретации главным образом по тому, как она воспринимается публикой. Мы должны также попытаться в общих чертах обосновать сущность музыкально-эстетического суждения, т. е. критики. Следует ли оценивать артистическую интерпретацию как независимую «вещь в себе» или соотносить ее с отношением к ней слушателя? Является ли присутствие слушателя необходимым условием художественного свершения, или для этого достаточно исполнителя и слушателя, объединенного в одном лице? И наконец: имеется ли принципиальное различие между публичным и «непубличным» исполнением?

Прежде всего установим, что музыкальное произведение, созданное композитором в силу спонтанного внутреннего побуждения, всегда предназначено для публичного исполнения. Композитор стремится обнародовать свое творение, сделать его достоянием возможно

\* Специальный раздел работы посвящен вопросам педагогики, рассматриваемой в ее тесной связи с артистической деятельностью (в той мере, в какой достижения выдающихся артистов могут стать всеобщим достоянием). Мысль о взаимодействии этих двух «параллельных линий» — исполнительства и педагогики — пронизывает собой всю работу.

большого числа музыкантов и любителей музыки. Попробуем себе представить, что музыкальное произведение выполнило бы свое предназначение, будучи исполнено каждым в отдельности и только для себя, то есть так, как читается книга. Оптимисты утверждают, что со временем музыкальное образование поднимется на такую высоту, которая позволит рядовому слушателю глубоко постичь и прочувствовать любое сочинение путем одного лишь визуального прочтения текста (до сих пор такой способ был доступен только избранным). Но сейчас об этом не может быть и речи, следовательно, профессиональный музыкант-исполнитель не имеет права «воспроизводить» ради собственного удовольствия; его первейшая обязанность — донести произведение искусства до широкой аудитории. В выполнении этой миссии лежит его смысл существования. Если же он предпочитает музицировать «для себя», то тем самым подтверждает свою принадлежность к тому разряду музыкантов, который французы деликатно именуют «amateurs» (любители), а немцы обозначают уничижительным итальянским словом «дилетант». Различие между артистом и дилетантом заключается не в уровне мастерства, который у дилетантов зачастую выше, чем у профессионалов<sup>3</sup>; суть в том, является ли искусство для данного лица главным или побочным занятием и где протекает его музыкальная деятельность — на концертной эстраде или в домашней обстановке. Нашему «работодателю» — композитору — мы окажем реальную услугу лишь тогда, когда выступим в роли пропагандистов его музыки, стремясь к тому, чтобы она была воспринята возможно более широким кругом слушателей, т. е. в условиях концертного зала.

Установив, что выступление перед аудиторией является социальной обязанностью музыканта-исполнителя, мы должны задать себе вопрос: есть ли существенное различие в требованиях технического порядка, предъявляемых к исполнению в концертном зале и в кабинете? Ответ на этот вопрос может быть только утвердительным. Изучая или исполняя какое-либо произведение в домашней обстановке, мы обычно проникаемся приятными, радостными ощущениями. Нас охватывает благодатное чувство удовлетворения — ведь награда за наш труд заключена в нем самом, а его оценка, не обусловленная требованиями высшего артистического совершенства, всецело предоставлена нам! Чувство ответственности наличествует здесь лишь в весьма ограниченной степени — постольку, поскольку нам еще предстоит овладеть данным произведением в техническом и художественном смысле. Нас не стесняет окружающая обстановка; ощущая приятное одиночество, мы даже позволяем себе освободиться от стесняющих нас предметов одежды, и ничто не мешает нам повторить неудавшийся пассаж несколько раз, пока его исполнение нас не удовлетворит.

Положение меняется при наличии хотя бы одного-единственного слушателя. Сразу же возникает вселяющее беспокойство чувство ответственности. Если до этого, будучи наедине с собой, мы не так уж заботились о том, выйдет ли тот или иной пассаж с первого раза или нет, то теперь требование возможно большего совершенства в исполнении стало неременной необходимостью. В обстановке концертного зала, при встрече с массой незнакомых нам людей (которая к тому же представляется нам враждебно настроенной), часто в неблагоприятных

внешних условиях тяжесть ответственности возрастает в огромной степени, подавляя собой исполнителя. Опыт учит нас, что различие между двумя родами музицирования («для себя» и «для публики») настолько велико, что об уровне исполнения можно окончательно судить только при том условии, если оно состоялось в концертном зале. Каждый артист, даже самый выдающийся, познал эту истину дорогой ценой неудач и разочарований. Присутствие слушателей — это сила, способная, как в легенде об искушении святого Антония, наколдовать во всех уголках нашего сознания маленьких уродливых чертиков, ехидно скалящих зубы и не упускающих случая внушить артисту самые чудовищные представления, сводя на нет результаты его трудов и устремлений.

Отсюда также следует, что педагог, занимающийся концертной деятельностью, имеет большие преимущества перед своим коллегой, музицирующим у себя дома в свободное от педагогики время. Как может учитель предостеречь своего ученика от опасностей, которые известны ему не по собственному опыту, а по чужим рассказам! Его можно уподобить хирургу, знающему органы человеческого тела только по изображениям, вместо того, чтобы изучить их на живом или мертвом органе.

Если мы хотим четко определить, а затем и побороть всевозможные затруднения и помехи, препятствующие осуществлению наших художественных намерений, то уже по одной этой причине мы должны избрать «местом действия» концертную эстраду, так как большинство помех в условиях одиночного музицирования попросту не возникает. Суммируя все сказанное, я подразумеваю под художественным исполнением, которое составляет предмет моих последующих изысканий, только публичное выступление в концерте.

Теперь зададим вопрос: каким условиям должна отвечать совершенная интерпретация музыкального произведения? (Позитивная постановка вопроса.) Или же: какие обстоятельства могут помешать мне сыграть данное произведение наилучшим образом? (Негативная постановка.) Позитивная постановка вопроса представляется мне лишенной смысла; либо я рассматриваю себя, свои индивидуальные способности, вкусы и склонности в качестве норматива, могущего служить мериллом художественного исполнения, либо я принимаю за образец какую-нибудь выдающуюся, для меня особенно привлекательную артистическую личность. То и другое имеет лишь преходящую ценность. Опыт показывает, что даже потребность в самовыражении бывает глубоко различна у каждого нового поколения артистов, не говоря уже о *средствах* выражения. В этом отношении убедительным примером служит происшедшее за последние 30–40 лет изменение амплитуды колебаний в скрипичном вибрато. Без сомнения, вибрато современных концертующих скрипачей полстолетия назад было бы расценено как преувеличенное и безвкусное; в то же время вибрато тогдашних больших виртуозов показалось бы сейчас холодным и невыразительным. На первый взгляд это утверждение кажется взятым с потолка и недоказуемым. В действительности же среди нас еще немало скрипачей, являющихся живыми свидетелями происшедших перемен, а некоторые из них могут служить наглядным образцом старой или новой исполнительской манеры.



Можно предположить, что личные пожелания и предписания композитора помогают исполнителю правильно интерпретировать произведение. Не говоря уже о том, что такого рода указания может дать только современный автор, — сомнительно, всегда ли композитор осознает наилучший способ исполнения своих творений. По опыту мы знаем, что дело зачастую обстоит как раз наоборот. Негативная постановка вопроса гораздо более плодотворна хотя бы уже потому, что она направляет наше внимание на многочисленные помехи, стоящие на пути осуществления художественных намерений. Непременным условием всякого обучения и воспитания является устранение отрицательных качеств. Только исправление ошибок и недостатков создает основу для совершенства. Достижение крепкой, устойчивой техники невозможно без преодоления всяческих помех и дефектов в исполнении. Приведем пример: причина наблюдаемой у большинства скрипачей неудовлетворительной интонации заключается в том, что значительная часть педагогов удовлетворяется одной лишь констатацией фальшивых нот, вместо того чтобы уничтожить «корень зла» — недостаточную слуховую восприимчивость или отсутствие (в должной мере) корректирующих движений пальцев<sup>4</sup>. То же следует сказать и о ценнейших качествах, без которых исполнение не может подняться до высоты творческого акта, — таких как чувство стиля, ритма, способность к эмоциональному выражению. В известной степени они могут быть изначальными свойствами таланта, но к своему полному развитию приходят лишь тогда, когда заботами воспитателя очищаются от всяческого рода шлаков. Именно поэтому мы видим свою главную задачу не в том, чтобы наставлять музыканта в добродетелях, которыми он должен обладать, а в том, чтобы указать ему пути преодоления всевозможных помех и недостатков.

Обратившись к недостаткам, мы тем самым затронули проблему критики. Критиковать — значит судить о чем-либо. Высказанное критическое суждение может быть мощным стимулом дальнейшего развития артистической личности. Между тем ценность любого суждения оказывается весьма различной в зависимости от того, кто и с каких позиций критикует. Игра скрипача оценивается обычно с трех точек зрения: чисто музыкальной, скрипично-технической и импрессионистической. Суждение первого рода имеет место тогда, когда чисто скрипичная сторона исполнения, равно как личность самого исполнителя отходят на второй план, а критериями оценки становятся трактовка, стиль, ритм и т. п. Другой род критиков — знатоки скрипки, направляющие свое внимание главным образом на инструментальные качества играющего. Наконец, третья категория ценителей реагирует в первую очередь на силу внушения, свойственную данному исполнителю; их суждение определяется тем, насколько они ощутили воздействие излучаемых им таинственных волн, обычно именуемых флюидами. Такого рода суждение складывается всецело под влиянием личности исполнителя, и здесь отступают на задний план как профессионально-скрипичные, так и музыкальные моменты. Мы назовем это суждение импрессионистическим.

Противоречивые мнения, которые, как ни странно, зачастую исходят от музыкантов высокого ранга, на мой взгляд, основаны именно на различии критериев. Вынесение оценки зависит как от психи-

ческого и эмоционального настроения, так и от сложившихся у данного лица понятий и воззрений (в общемусыкальном и профессионально-инструментальном смысле). Если быть до конца объективным, то следует отдать предпочтение оценке, вынесенной с чисто музыкальной точки зрения; лишь при условии удовлетворения наших музыкально-эстетических запросов уместно говорить о личности исполнителя и его профессиональных качествах. Подобная попытка «установления рангов» все же весьма относительна, так как чувство стиля, не подкрепленное достаточной технической уверенностью, можно сравнить с изображением торса, лишенного рук и головы; мощная индивидуальность также остается ущербной, если она выявляет только свои, сугубо личные побуждения, а не идеи, заложённые в музыкальном произведении. Отсюда вывод: всестороннее, объективно правильное суждение должно в равной мере учитывать музыкальные, профессионально-технические и личностные качества артиста.

От кого исходит критика? Здесь можно установить следующие категории:

Исполнитель, оценивающий сам себя (самокритика);

Педагог, критикующий ученика (педагогическая критика);

Коллеги-музыканты, разбирающие исполнение «по косточкам» (товарищеская критика);

Слушатель, критикующий артиста, чтобы тем самым осмыслить свои впечатления (слушательская критика);

И, наконец, официальный критик, высказывающий свое суждение в прессе (профессиональная критика).

Самокритика предполагает слияние в одном лице «объекта» и «субъекта» критики, другими словами, некое «раздвоение личности» исполнителя, одновременно действующего и наблюдающего за действием. Невозможно представить себе, чтобы творческое свершение, истоки которого кроются в сфере подсознательного, органично сочеталось с объективным, рассудочным анализом. Самокритика служит ценным подспорьем в процессе занятий, особенно в отношении технических деталей. Однако немыслимо на ее основе судить об исполнении в целом, тем более, если речь идет о публичном выступлении. Каждый концертирующий артист неоднократно убеждался в том, насколько обманчивым бывает впечатление от собственного исполнения на эстраде. Будучи в состоянии судить о корректности технической стороны исполнения, он вряд ли способен дать себе отчет в том, действительно ли ему удалось найти путь к сердцу слушателя. Исполнитель всегда склонен рассматривать техническую гладкость в качестве главного определяющего фактора, и если эта сторона его удовлетворяет, то он поражается неблагоприятному суждению о своем исполнении, высказанному беспристрастным и понимающим слушателем. Часто можно наблюдать, как концертирующий артист, не имевший контакта с аудиторией в течение длительного времени и вследствие этого поверяющий свое искусство главным образом самокритике, перестает развиваться и вступает на ложные пути.

Итак, самооценка в искусстве, как и в жизни, — не лучший способ познания истины. Как мало можно доверять субъективному впечатлению — в этом убеждается каждый скрипач, когда он в первый раз слы-

шит себя в механической записи; к своему ужасу он обнаруживает недостатки, о которых до сих пор не подозревал\*.

Убедившись в том, что самокритика построена на шатком фундаменте, исполнитель волей-неволей должен искать себе нелицеприятного судью. В первую очередь он обращается к собственному педагогу, как к человеку, обладающему солидными профессиональными знаниями и в то же время лично заинтересованному в своем ученике. Однако суждение педагога зачастую бывает в чем-то ограниченным. Постоянное, длительное общение с учеником, живое участие в его судьбе, отличное знание его сильных и слабых сторон, короче, сила привычки — все это приводит к тому, что «зрение» педагога притупляется\*\*. Добавим к этому, что педагог не всегда обладает природным дарованием и благоприобретенными знаниями в такой степени, которая могла бы служить гарантией правильного, безошибочного суждения. Часто над ним довлеет его собственная манера исполнения, рассматриваемая в качестве образца, или он находится «под гипнозом» какой-либо педагогической системы — так или иначе он оказывается не в состоянии по достоинству оценить способ художественного выражения, идущий вразрез с его пониманием. Если он к тому же непривычен к эстраде, то ему наверняка покажутся чуждыми те прихоти артистического вдохновения, которые рождаются самой атмосферой концертного зала.

Итак, педагогическая критика, за редкими исключениями, в целом чрезмерно зависит от личных мотивов, притуплена силой привычки и ограничена субъективным и односторонним характером педагогических воззрений. Безоговорочно доверяться такой критике не следует.

Критика, исходящая от собратьев по профессии, является ценнейшим достоянием артиста. Благожелательно настроенные коллеги порой единым словом, сказанным в нужный момент, могут чудодейственно повлиять на того, кто искренне прислушивается к их советам. Часто бывает, что после такого рода критики у скрипача спадает с глаз пелена, и он с устремленной отчетливостью видит себя идущим по ложному пути! В результате начинают отпадать препятствия, преграждавшие путь, наново строятся человеческие судьбы, порой даже приходит спасение от гибели — и все это благодаря слову, вовремя сказанному человеком честным и прямолинейным<sup>3</sup>. К сожалению, это случается редко, и виной тому чаще всего глупое самолюбие, воспринимающее деловую и беспристрастную критику как личную обиду. К открыто высказанному мнению следует относиться как к драгоценному дару! С другой стороны, критикующий коллега не всегда бывает достаточно бескорыстным, способным из чисто человеческих побуж-

\* Заметим, что оценка собственного исполнения с помощью беспристрастной грампластинки пока что используется крайне мало. Недалеко время, когда каждый скрипач будет иметь в своем рабочем кабинете хотя бы простейший звукозаписывающий аппарат, который позволит ему объективно судить о своем исполнении<sup>5</sup>.

\*\* Наоборот, впечатление, произведенное учеником на педагога при первой встрече, чаще всего оказывается объективно верным, так как здесь оценка складывается без влияния перечисленных выше обстоятельств.

дений морально поддержать своего товарища. Тем самым критика из уст коллеги вместо ясных, конкретных оценок большей частью выражается в неопределенных, обтекаемых формулировках и словесных вывертах, отмеченных каиновой печатью неискренности. При этом нередко возникает ситуация, когда игравший горит желанием услышать нелицеприятное и обоснованное мнение о себе, а критикующего так и подмывает сказать правду, но... откровенного разговора не получается, оба слишком глубоко увязли в тине условностей и предрассудков. Подлинное мнение обнаруживается обычно позже — за спиной исполнителя.

Суждение коллег-нескрипачей, в первую очередь пианистов (то есть категории исполнителей, стоящих на самой высокой ступени музыкального развития), может быть в известном смысле ценнее, чем мнение скрипача. Не затемненное профессиональными мелочами, оно способно вернее отразить музыкальную сущность исполнения\*.

Критика со стороны так называемого «среднего слушателя» имеет большое значение уже потому, что именно его восприятию в первую очередь адресовано музыкальное исполнение. Пресловутая «игра на публику» должна быть порицаема лишь в том случае, если исполнитель в целях воздействия пользуется недозволенными (с точки зрения высокого артистизма) средствами. Само по себе стремление артиста к максимальной доходчивости исполнения не может считаться предосудительным. Надо также провести грань между устным высказыванием единичного слушателя (с которым мы лично знакомы) и выражением удовлетворения или неудовольствия со стороны многоликой массы, именуемой публикой.

Ощущения отдельных индивидов, слитых в массу, изменяются в той же мере, в какой утрачивается самостоятельность каждого индивида, а его эмоции становятся тем интенсивнее, чем больше окружающих людей их разделяет. Человеческое сообщество нередко оказывается способным к совершению действий, которые для отдельного лица были бы абсолютно невыполнимы. Концертирующие артисты знают по опыту, что в полупустом зале может пройти незамеченным самое выдающееся исполнение, в то время как пристальное внимание большой аудитории оказывает сильнейшее воздействие на исполнителя, повышая его эмоциональный тонус\*\*.

Если мы захотим проследить причины этой удивительной закономерности, то мы должны прежде всего уяснить себе, что же является для нас мерилom — мнение отдельных лиц, образующих массу, или мнение массы в целом. Рассмотрим составные элементы, из которых складывается «средняя аудитория» концертов скрипичной музыки. Намеренно исключив из нее профессиональных критиков, мы найдем в ней следующие категории: 1) профессиональные скрипачи, 2) другие музыканты-профессионалы, 3) скрипачи-любители, 4) прочие любители музыки, 5) профаны, мало смыслящие в музыке. Каж-

\* Общеизвестно, как много может дать скрипачу пианист — партнер по игре в камерном ансамбле.

\*\* Пауль Беккер считает возможным говорить даже о некоем «соучастии» публики в исполнительском акте.

дой из этих групп присущ особый характер критической оценки, который может быть обозначен приблизительно следующим образом:

- 1) профессионально-музыкальный (то есть с упором на скрипично-технические моменты);
- 2) музыкально-импрессионистический;
- 3) импрессионистический «со скрипичным уклоном»;
- 4) импрессионистический;
- 5) примитивный, исходящий из чисто звукового восприятия<sup>7</sup>.

Итак, мы видим, что лишь определенная категория слушателей, соединяющая профессионально-скрипичную и общемузыкальную культуру и вдобавок обладающая известными этическими качествами (благожелательность, отсутствие зависти, широта взглядов), — только эта категория способна высказать правильное, компетентное суждение. Однако, если верить Венсану д'Энди, данная категория составляет, как правило, не более двух процентов аудитории концертного зала. Суждения остальной части публики должны быть признаны более или менее односторонними, так как они чаще всего отражают какую-либо отдельную, особенно ярко запечатлевшуюся черту исполнения. Добавим к этому, что музыканты и любители, не играющие на скрипке, оценивают игру скрипача, бессознательно подчиняясь тому воздействию, которое на них оказывают чисто музыкальные достоинства исполняемого произведения. Преподнесенный на среднем уровне концерт Бетховена доставляет им большую радость, чем «Пляска ведьм» Паганини в наиболее совершенном исполнении<sup>8</sup>.

Аналитическое «прощупывание» публики раскрывает перед нами пеструю картину всевозможных критических суждений, в большинстве своем односторонних и некомпетентных. Эти отдельные высказывания в своей совокупности образуют «общее мнение», в котором голос каждой из вышеперечисленных категорий слышится тем явственнее, чем больший процент публики она составляет. Например, аудитория конкурсов Парижской консерватории судит участников преимущественно с музыкально-профессиональной точки зрения, так как она состоит в большинстве своем из образованных скрипачей. В оценке исполнения известных камерных ансамблей решающими оказываются чисто музыкальные критерии, поскольку здесь перевес в публике принадлежит «избранной» верхушке музыкально развитых любителей. Большое, но одностороннее скрипичное дарование находит отклик главным образом у профессионалов (в меньшей степени у музыкантов вообще), а так называемый «технар» при содействии умело организованной рекламы добивается успеха у доверчивой, чуждой подлинному искусству толпы.

В противовес устному высказыванию отдельных лиц, масса выражает свое одобрение аплодисментами. Этот варварский обычай исключает тонкую дифференциацию критических суждений; шумные излияния эмоций, различаемые разве что по силе и продолжительности, награждают без разбора истинный талант и бездарность. Судить на этом основании о подлинной ценности исполнения — как это иногда свойственно неопытной молодежи — большая ошибка, способная породить вредные иллюзии.

Отсюда следует вывод: мнение «большой толпы», проявляющееся во внешних признаках одобрения, не обладает ни малейшей объектив-

ной ценностью и может служить лишь «общим знаменателем», уравновешивающим различные, подчас противоположные мнения, или же показателем господствующего в зале эмоционального настроения. Артисту высокого ранга, во всяком случае, не пристало придавать решающее значение тому, с какой интенсивностью публика работала ладонями.

Существует, однако, род критики, чрезвычайно важный для исполнителя, по крайней мере, с точки зрения его внешнего успеха; речь идет, разумеется, о профессиональной критике. В то время как рядовой слушатель хранит свои впечатления при себе либо делится ими устно со своим ближайшим окружением, критик выносит свое суждение на газетные полосы, после чего оно становится достоянием обширного круга читателей, не бывших свидетелями описанного творческого акта. О состоявшемся исполнении узнает число людей, которое в тысячу, а то и в десять тысяч раз превышает аудиторию, присутствовавшую на концерте. Критик не только информирует общественность, но и направляет ее мнение. Его похвала, тон которой простирается в пределах от сдержанной благосклонности до неумного восторга, способна пробудить у читателя желание самому испытать эстетическое наслаждение, столь привлекательно описанное. Для артиста же похвальные тирады означают, что его искусство признано и оценено по достоинству; это помогает ему обрести уверенность в себе и в правильности избранного им пути. В свою очередь, критическое порицание (в границах от осторожного намека до злобной насмешки) еще решительнее, чем похвала, определяет собой мнение читателя и может основательно поколебать веру художника в свой талант и свое будущее.

Идеальный критик должен обладать следующими ясно выраженными качествами: широкое общее, музыкально-теоретическое и музыкально-историческое образование, знакомство с техническими особенностями наиболее распространенных музыкальных инструментов, равно как и человеческого голоса; тонкая восприимчивость к явлениям искусства, острое аналитическое мышление, умение облекать свои мысли не просто в корректную, но и во впечатляющую литературную форму. К этому идеалу приближаются, конечно, очень немногие. Прежде всего, редкий из современных музыкальных критиков отвечает двум нижеследующим требованиям:

- 1) способность судить о достоинствах нового музыкального сочинения с первого прослушивания;
- 2) хорошее знание технических предпосылок инструментального и вокального исполнения.

Первое требование я рассматриваю как практически невыполнимое\*. Только посредственное и слабое может быть опознано с первого взгляда. Подлинно значительное произведение, особенно если оно является новаторским, должно быть внимательно изучено в полном единении. В концертном зале внимание критика отвлекается не только случайностями всякого рода, но и вследствие гнетущей необходимости

\* Известный своей склонностью к юмору Йозеф Хельмесбергер после первого исполнения одного из квартетов Брамса с жалостью посмотрел на некоего престарелого критика и шепнул второму скрипачу: «Любопытно, сколько бы он дал за то, чтобы знать, как ему это понравилось».

в кратчайший срок изложить свои впечатления на бумаге. Так вырабатывается профессиональная привычка — сразу же облекать свое суждение в сверкающий остроумием словесный наряд, долженствующий поразить доверчивого читателя; при этом, конечно, не может быть и речи о глубоком проникновении в сущность произведения. Мы уже не говорим о тех случаях, когда содержательность критического суждения приносится в жертву красивой фразе или изящному каламбуру. Склонность некоторых критиков ставить литературную форму над содержанием (дешевое вино в драгоценном сосуде!) — причина того, что опытные артисты в своем большинстве с недоверием относятся к «блестящей» критике.

Строго говоря, каждому серьезному профессиональному критику следовало бы еще до прослушивания нового сочинения ознакомиться с его партитурой или клавиром. Это значит, что он должен посвящать своей профессии не только вечера, но и дневное время, безраздельно отдаваясь возложенной на него высокоответственной миссии. Однако по большей части недостаточное материальное вознаграждение за критическую деятельность вынуждает критика искать себе применения в какой-либо другой сфере музыкальной практики; ему зачастую не хватает времени на то, чтобы прийти в концертный зал подготовленным. Добавим к этому ограничения всякого рода, которым профессиональный критик вынужден подчиняться по мотивам практического характера. Газета предоставляет ему ничтожно малое пространство своих полос, так как подавляющее большинство ее читателей безразлично к событиям музыкальной жизни. Чаще всего те или иные артистические достижения освещаются в печати несколькими фразами. Порой и сам критик не в состоянии вынести цельного художественного впечатления, так как газета из финансовых соображений посылает его на несколько концертов в течение одного вечера, и ему приходится на основании частичного прослушивания судить о программе в целом. Так появляются свежее испеченные (на следующее утро!) или, наоборот, запоздалые (спустя четыре недели!) рецензии, фиксирующие впечатления, которые еще не успели «перевариться» в промежутке между концертным залом и редакцией либо уже потускнели от времени. Нельзя не признать, что газетная индустрия больших городов, руководимая чисто коммерческими интересами и по своей сути враждебная искусству, пагубно влияет на профессиональную критику, сводя на нет ее роль побудителя роста и созревания музыкантов-художников<sup>9</sup>. Что касается критики, помещаемой на страницах специальных музыкальных журналов, то она обращается к немногочисленному кругу читателей, привыкших судить на основании собственных впечатлений.

Нас, скрипачей, прежде всего интересует, достаточно ли критик знает техническую сторону инструментального исполнения и может ли он правильно судить о последнем не только с чисто музыкальной (либо импрессионистической), но и с сугубо профессиональной точки зрения. Известно, что сольно-концертную деятельность ведут главным образом пианисты, певцы и исполнители на смычковых инструментах; соответственно, критики должны были бы хорошо разбираться в вопросах фортепианной, вокальной и скрипичной техники. Однако лица, обладающие столь разносторонними специальными знаниями, встречаются крайне редко. В этом смысле хуже всего приходится скри-

пачам, так как почти каждый критик более или менее сносно владеет фортепиано; знание тонкостей вокального искусства необходимо для того, чтобы обучать пению, но необязательно, когда требуется всего лишь отличить хорошего певца от плохого<sup>10</sup>. Иначе обстоит дело со струнниками: здесь непреложным условием компетентного суждения является знание технических особенностей инструмента. Поэтому критик, не играющий на скрипке, редко бывает в состоянии дать серьезную профессиональную оценку игры скрипача; ему большей частью не остается ничего другого, как судить о ней с музыкально-импрессионистической точки зрения. Если он проникновен и талантлив, то ему, несомненно, откроются музыкальные и личностные качества исполнителя, но он будет обходить стороной чисто скрипичные моменты, ограничившись двумя-тремя общими, мало значащими фразами. Именно поэтому мы так часто наблюдаем резкое различие между суждением коллеги-скрипача и так называемого профессионального критика. Если первый уделяет должное внимание техническому умению исполнителя и соответственно может определить степень его природной одаренности, то последний (т. е. критик-нескрипач) чаще всего довольствуется передачей общего впечатления, прикрывая красотами слога фактическую бессодержательность своей критики\*. Попробуйте найти в рецензиях характеристику таких качеств скрипача, как пальцевая или смычковая техника, достоинства или недостатки звукоизвлечения, смена позиций, вибрато, точность технического выполнения и т. п.! Обычно недостает и знания скрипичной литературы (кроме самых популярных сочинений), поэтому сходят с рук также случайные или произвольные искажения текста.

Указанные обстоятельства отрицательно влияют на развитие скрипичного искусства, так как льют воду на мельницу известного рода скрипачей — самоуверенных, поверхностных и сомнительных в профессиональном отношении. Подобно тому, как Рихард Вагнер ценил скрипку только во множестве, газетная критика лишь тогда приобретает существенное значение для артиста, когда подавляющее большинство высказываний сходятся между собой в главных моментах. Тот факт, что несколько компетентных лиц независимо друг от друга пришли к одинаковому мнению, говорит о том, что это мнение справедливо. Итак, важно не единичное мнение, а суммарное, выводимое из целого ряда критических суждений.

Хотя газетная критика зачастую оказывается единственным видом критики, высказываемой откровенно, без обиняков и оглядок, значение, придаваемое ей артистом (особенно в начале его карьеры) большей частью преувеличено. Последний нередко бывает полностью дезориентирован противоречивыми мнениями, из которых невозможно сделать какие-либо суммарные выводы. Чрезмерное внимание к газетной критике опасно не только тем, что оно может повергнуть артиста в состояние душевной депрессии; оно также способно обратить его на ложный путь, в том случае, если критика основывается на неверных предпосылках. Артист в пору своего становления легко забывает

\* Прообраз импрессионистического, блестящего в смысле литературной формы, но абсолютно непрофессионального суждения можно усмотреть в новелле Генриха Гейне «Флорентийские ночи», содержащей описание игры Паганини.

ту истину, что благосклонные отзывы сами по себе не сделают знаменитым того, кто их не заслужил, и наоборот, газетная критика не мешает занять подобающее место тому, кто его достоин. Последнее может быть уделом композитора, если, скажем, у него нет возможности услышать исполнение своего произведения или если его творения опережают вкусы современников настолько, что ему не приходится рассчитывать на признание при жизни. Но исполнитель, чья слава всплывает на волне сегодняшнего дня, всегда найдет пути к общению со слушателями. Если все же некоторые концертирующие артисты, как это может показаться, не занимают приличествующего им положения, то на это, по-видимому, есть глубокие, незаметные для поверхностного взгляда причины, в первую очередь недостаток особого качества — гипнотической силы внушения.

Обрисованной нами категории исполнителей, не только благоговяющих перед любой печатной критикой, но и склонных поддавать под ее влияние, зачастую пагубное для их развития, противостоит сравнительно малочисленная группа тех, кто считает газетную критику вообще недостойной внимания. Эти люди пребывают в опасном заблуждении. Можно допустить, что творческий гений, далеко опередивший свою эпоху, вправе не считаться с мнением современников, поскольку он, подобно Бетховену последних квартетов, обращается к еще не родившимся поколениям. Но искусство интерпретатора — всецело порождение своего времени. Какой бы значительной личностью он ни был, техническая сторона его мастерства требует постоянного контроля, если она служит высшим художественным целям. Самокритика — это страж, которого легко подкупить. Полного доверия заслуживает лишь оценка со стороны, выявленная самим артистом на основании многочисленных суждений, устных и печатных. Эта «средняя» оценка не должна, конечно, дозвлет над артистом настолько, чтобы отвлекать его от избранного им пути в угоду господствующим вкусам. Но в случае, когда возникает необходимость перестройки технического аппарата, — а к этому с течением времени приходит каждый скрипач — только мнение публики, выраженное в отзывах критиков, может указать нам, оправдались ли ожидания, связанные с такой перестройкой, находимся ли мы на пути к желанной цели или забрели в тупик, откуда нет иного выхода, как возвращение назад.

Благосклонная критика, как правило, не оказывает существенного влияния на дальнейшее творческое развитие, в то время как слово порицания, сказанное в нужный момент, может стать поворотным пунктом, — если только у артиста хватит мужества внимательно прислушаться к нему. Но чтобы извлечь реальную пользу из критики, артист должен суметь перевести эстетическое суждение на язык своего ремесла. Если, например, критика обращает внимание на жесткость звучания, то ему следует задать себе вопрос: все ли в порядке в отношении точки касания смычка и струны, не преувеличен ли нажим смычка и т. п. Вызванное неблагоприятной критикой чувство подавленности или временное снижение артистической репутации не является чрезмерно высокой платой, если в конечном итоге могут быть достигнуты заметные успехи в овладении мастерством.

Мы до сих пор не касались важного психологического момента, создающего порой неодолимые препятствия для вынесения справедли-

вой, объективной оценки. Речь идет о личной симпатии или антипатии, возникающей по отношению к самому исполнителю или к манере его игры — о своего рода предубеждении, от которого не застрахованы ни педагоги, ни критики, ни коллеги, ни даже рядовые посетители концертов. Вспомним о скороспелых заключениях, которые делаются сразу же по выходе артиста на эстраду («позер» и т. п.) и бессознательно распространяются на исполнение. Профессиональный критик обычно заранее настроен в отношении исполнителя в том случае, если он имел возможность предварительно познакомиться с ним и определить, является ли он «другом» или «врагом», личностью духовно близкой или чуждой. Возможно ли, например, чтобы антисемит хотя бы на короткое время отбросил свои предубеждения и проявил полную объективность в оценке артиста, чей физический и духовный облик носит ярко выраженные еврейские черты?<sup>11</sup> Далее: способен ли критик — любитель «цыганщины» — принять художественную индивидуальность просветленно-аполлонического склада, или наоборот, строгий классицист — одобрить мятежную страстность исполнения? К этому следует добавить, что каждый критикующий (по обязанности или добровольно) склонен причислять артиста, знакомого ему по прежним достижениям, к определенному разряду, то есть наклеивать на него ярлык; установившееся таким образом мнение чрезвычайно трудно поколебать, даже если в игре артиста произошли существенные изменения. Словно развитие художника не сопряжено подчас с самыми удивительными превращениями! Гораздо отчетливее воспринимаются нами изменения, возникшие в процессе эволюции композиторского творчества, так как они запечатлены в нотном тексте. Но и творчество музыканта-исполнителя подвластно тем же законам постоянного обновления (хотя и менее заметного внешне). Поэтому долг критика как выразителя общественного мнения в вопросах искусства — время от времени пересматривать устоявшиеся, на первый взгляд незыблемые суждения, проверяя их соответствие подлинным фактам творческого роста и развития художника-интерпретатора.

## Глава I

## ОБЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ

Главная проблема, встающая перед художником-интерпретатором, состоит в том, чтобы сочетать свободу проявления артистической индивидуальности с уважением к тексту произведения и выраженным в нем намерениям композитора. Каким образом личность художника может освободиться от пут, налагаемых на нее окружающим миром и собственной психикой, — будет показано в дальнейшем. Покамест ограничимся изучением тех чисто музыкальных требований, которые произведение ставит перед исполнителем.

Утверждение, будто не существует никаких общезначимых норм художественного исполнения, — не более чем выражение растерянности перед лицом многочисленных проблем. Несомненно, понятие художественно-прекрасного слишком многообразно, чтобы его можно было втиснуть в рамки непреложных, застывших формул. Самые сильные эстетические впечатления возникают именно как результат сиюминутных вдохновений, и эти феномены высшего порядка так же различны по своей природе, как и их живые носители. Только законченному педанту тот или иной способ передачи представляется единственно возможным. Вместе с тем никто не может отрицать, что существуют интерпретации, которые с полным основанием должны быть охарактеризованы как неверные. Такие интерпретации, очевидно, пренебрегают правилами и законами, обуславливающими цельное, гармоничное впечатление от музыкального исполнения. Артист может без опасений отдаться волнующим его эмоциям лишь при том условии, если предшествующее воспитание развило в нем качества, обозначаемые собирательным понятием «музыкальная культура»; последняя, став неотъемлемой частью личности музыканта, предохранит его от нарушений законов эстетики, какими их понимает наша эпоха.

Под «музыкальной культурой» мы подразумеваем знание закономерностей музыкальной формы, гармонии, метроритма, орнаментики, артикуляции, динамики, агогики, фразировки, наряду с развитым чувством стиля. В мою задачу менее всего входит исчерпывающее рассмотрение указанных дисциплин, тем более, что имеется множество трудов, специально предназначенных в качестве руководства для изучающих музыку\*. Что нас прежде всего интересует в этих дисципли-

\* Труды по гармонии и технике композиции Гауптмана, Маркса, Зехтера, Римана, Шёнберга; *H. Riemann. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903*; *Th. Wiehmayer. Musikalische Rhythmik und Metrik. Magdeburg, 1917*; различные труды о ритмике Р. Вестфала (см.: *H. Riemann. Musiklexikon*); *E. Dannreuther.*

нах — вопрос о том, применимы ли безоговорочно их законы к нашему инструменту. На это приходится ответить отрицательно. Авторы подавляющего числа руководств исходят из специфических условий фортепианной игры, не учитывая особенностей ритмики и фразировки, присущих исполнению на смычковых инструментах; последнее подчинено совсем иным закономерностям, хотя бы уже в силу такой причины, как необходимость постоянно менять смычок. В дальнейшем будет сделана попытка рассмотреть общие законы названных выше дисциплин сквозь призму нашей инструментальной специфики или пересмотреть таковые, если они окажутся несовместимыми с ней.

Следует помнить, что любое наставление в данной области носит умозрительный характер и представляет собой, до известной степени, упражнение мысли, которое может сочетаться со свободой художественного выражения лишь в том случае, если между этими двумя сторонами не возникнет непримиримого противоречия. Это надо понимать следующим образом: мы постигаем правила музыкального исполнения *разумом*, который контролирует их практическое применение вплоть до того момента, когда оно становится для нас привычным, естественным и бессознательным. Если бы мы оказались вынужденными в процессе исполнения постоянно вызывать в памяти все динамические и агогические обозначения, всю символику нотного текста — такое столкновение мертвой буквы с живой материей явилось бы причиной серьезных помех. Печатные обозначения способов исполнения можно уподобить лесам, необходимым при возведении здания; когда стройка закончена, их удаляют с фасада и выбрасывают на свалку.

## Метр и ритм

Общезначимое определение понятий «метр» и «ритм» представляется едва ли возможным, так как их значение различно в зависимости от того, рассматриваются ли они в качестве объективных данностей, управляемых естественными законами, или как расхожие термины нашей повседневной речи. Отметим также переменчивость суждений, высказанных в разное время представителями музыкальной науки. Так, по Вестфалу, музыкальная метрика ведет свое начало от поэтической: «Мы можем смело принять гипотезу о том, что начало поэзии было одновременно началом музыки. Поэзия в своем первоначальном виде была пением, музыка была мелодией к стихотворному тексту. Лишь в более позднее время каждый род получил самостоятельное развитие — поэзия как искусство декламации, музыка как область «чистого инструментализма». Первая по времени инструментальная музыка была «песней без слов»\*. Согласно «Музыкальному словарю» Римана, термины «метр» и «ритм» часто применяются как обозначение тождественных понятий. Сам же Римап определяет различие в длительно-

*Musical ornamentation. London, 1893–1895*; *H. Riemann. Musikalische Dynamik und Agogik. Hamburg, 1884*; *M. Lussy. Traité de l'expression musicale. Paris, 1873*; *G. Adler. Der Stil in der Musik. Leipzig, 1911*; *E. Kurth. Grundlagen der linearen Kontrapunkt. Berlin, 1922* — работа, имеющая особое значение для скрипачей, ввиду содержащегося в ней анализа однопольных частей из сонат Баха для скрипки соло.

\* *R. Westphal. Elemente des musikalischen Rhythmus. Jena, 1872.*

сти звуков как «ритмическое качество», а различие сильных и слабых долей такта как «метрическое качество». Для А. Хойслера понятие ритма охватывает все мыслимые членения звуковой ткани во времени; общее понятие подразделяется на «упорядоченный тактовый ритм» и «подчиненный внетактовый ритм». Метр — понятие более узкое, относящееся исключительно к тактовому ритму. В соответствии с этим первые части сонат Баха для скрипки соло соль минор и ля минор не заключают в себе «метрического ритма», в отличие от первых частей сонаты до мажор и партиты ми мажор<sup>1</sup>. Метр может обозначать также единичный вид «метрического ритма»: так, например, аллеманда, жига и гавот суть три различных типа метра. Ритмика — широкое понятие учения о ритме, метрика — узкое понятие учения о метрическом ритме.

Мы без надобности усложнили бы свою работу, если бы стали рассматривать каждую из этих категорий в отдельности. Как ни различно их теоретическое истолкование, в живой музыкальной практике они не могут быть искусственно расчленены. А предлагаемая работа ставит практические проблемы во главу угла.

Биение нашего сердца и дыхание служат доказательством того, что ритм изначально присущ человеческому организму. Если эти две функции осуществляются в нарушение ритма, то приходится думать о болезни или душевном расстройстве. Ходьба и бег также подчинены законам ритма, и здесь аритмия может быть симптомом болезни — или опьянения. В музыке ритм является первородным элементом, находящим отклик в каждом живом существе. Мелодию с характерным, острым ритмом можно узнать, даже если ее воспроизвести одним лишь «отстукиванием».

Подчеркнутая ритмичность свойственна народной музыке. Мы воспринимаем ритм нашими чувствами, мы можем его слышать, видеть, ощущать мускулами тела. Однообразный, неизменный на длительном протяжении ритм действует усыпляюще, поэтому ритмическое разнообразие должно учитываться при составлении концертной программы.

Не следует смешивать *ритм* с *тактом*. Тактовая черта чаще всего служит помехой для выявления ритмического начала (впоследствии мы в этом убедимся).

Самым наглядным образом (в прямом смысле слова) различие между тактом и ритмом проявляется у дирижеров. Некоторые из них довольствуются тем, что отчетливо воспроизводят движения, соответствующие предписанному тактовому размеру. Другие используют тактирование лишь как средство управления оркестром, стремясь прежде всего передать (с помощью дирижерского жеста и мимики) произанное живым ритмом течение музыкальной мысли.

Для выявления метра (так же как и ритма) решающее значение имеет подчеркивание звука (акцент). Оба эти понятия до известной степени идентичны, хотя в обиходной речи музыкантов под акцентом подразумевается *усиленное* подчеркивание. Музыкальная наука различает пять видов акцента: метрический, ритмический, динамический, агогический и патетический.

Метрический акцент означает выделение сильного времени такта по сравнению со слабым, скорее мысленное, чем реально выполняемое.

В частности, ни при каких обстоятельствах не должен быть слышен метрический акцент, приходящийся на сильную долю такта в синкопе<sup>2</sup>. Но и в других отношениях метрический акцент, ощутимый на слух, принадлежит к числу дурных привычек, исключающих свободу интерпретации, сковывающих фантазию и ее символ — *tempo rubato*\*. В некоторых случаях эта привычка проявляется даже зрительно, например у дирижеров, отмечающих все сильные доли тактов движением головы и даже всего корпуса:



Ритмический акцент означает периодически повторенное, ясно ощутимое на слух подчеркивание звука, необходимое для отчетливого восприятия ритмических группировок:



Усиленный ритмический акцент (например, при выделении первой четверти в вальсовом ритме) производит более благоприятное впечатление, чем старательно выполненный метрический акцент, всегда отдающий школярством.

Динамический акцент означает намеренное усиление звука, не обусловленное ритмической или метрической структурой:



Агогический акцент, часто обозначаемый ^, заслуживает более подробного рассмотрения. Самый термин «агогика» до последнего времени был известен только музыкантам, знакомым с трудами Римана. Последний под агогикой понимает модификацию темпа, осуществляемую главным образом путем небольшого удлинения звуков во времени (в отличие от динамики, означающей изменения громкости). Агогика самым наглядным образом выявляется при исполнении *tempo rubato*. Это весьма удачно найденное обозначение, которого нам до сих пор не доставало в музыкальной терминологии. Агогический акцент, соответственно, означает выделение звука путем увеличения его протяженности:

\* «Метрическая акцентуация лишь временами обретает право на усиленное воспроизведение. В целом ее выдвигание на передний план так же нежелательно, как скандирование стихотворных стоп в декламации» (A. Kullak. Die Ästhetik des Klavierspiels).



Когда в кульминационных моментах музыкальной экспрессии динамический и агогический акценты объединяются, возникает способ подчеркивания, называемый патетическим акцентом (термин предложен М. Люсси в его «Трактате о музыкальной выразительности»)\*.

«Чтобы почувствовать и воспроизвести патетический акцент, нужно обладать душой. Поэтому он является превосходным художественным средством. Он не подвластен никаким закономерностям и может сопутствовать единичному звуку или нескольким звукам, следующим друг за другом. Он может прийти как на сильное, так и на слабое время такта, на первую или последнюю ноту в ритмической фигуре. Его характер определяется непредвиденностью, исключительностью, выходом за пределы обычного»\*\*.



Это исчерпывающее определение следует дополнить одной лишь оговоркой: хотя патетический акцент и не подчинен правилам, все же его применение не должно вступать в противоречие с выписанной длительностью нот.

Далее мы рассмотрим те обозначения нотного текста, которые графически отображают членения, присущие музыкальной форме. К ним относятся прежде всего тактовая черта (в том числе двойная), лига и цезура.

Назначение тактовой черты — делить музыкальный текст на равномерные, обусловленные тактовым размером единицы времени и выявлять сильные доли, которым она предшествует. Ее можно сравнить с началом строки в стихотворении, но как в поэзии, так и в музыке она не всегда совпадает с началом предложения или фразы. Положительная роль тактовой черты проявляется главным образом в начальном обучении. Без помощи тактовой черты начинающий музыкант вряд ли выучился бы счету. Но когда трудности тактового деления преодолены, когда ученик начинает понимать, что границы целостной музыкальной фразы не укладываются в жесткие рамки такта, — с этого времени тактовая черта образует величайшее препятствие формированию навыков осмысленного интонирования.

\* Можно было бы также обозначить этот акцент как «поэтический», «драматический» или «чувствительный», в соответствии с передачей различных эмоциональных состояний.

\*\* М. Lussy. Traité de l'expression musicale. Paris, 1873.

Особенно дезориентирует наглядно воспринимаемое разделение такта и опорной доли:



Ребенок должен изучить функции тактовой черты, артисту предстоит ее преодолеть.

Некоторые современные композиторы пишут «бестактовую» музыку, чаще всего для солирующего инструмента без сопровождения<sup>3</sup>. Если же произведение написано для двух и более инструментов, то тактовая черта необходима как средство взаимопонимания. Квартетные и тем более оркестровые репетиции «бестактовой» музыки были бы адом для исполнителей. Может быть, в будущем тактовая черта будет заменена другим, более отвечающим музыкальному смыслу обозначением?

Для передачи ритмической структуры и правильной акцентуации гораздо более существенную роль играют доли такта.

Различают сильные и слабые доли. В такте на  $\frac{2}{4}$  и  $\frac{6}{8}$  в быстром движении счет «раз» приходится на сильную долю, счет «два» — на слабую.



В трехдольном такте ( $\frac{3}{8}$  или  $\frac{3}{4}$ ) первая доля сильная, вторая и третья — слабые.



Такт, условно подразделяемый на два полутакта, дает нам дополнительные сильные и слабые доли. В такте на  $\frac{4}{4}$  или  $\frac{2}{4}$  ( $\frac{4}{8}$ ) в медленном движении первая и третья доля — сильные, вторая и четвертая — слабые.





11 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 59 № 1. III ч.  
Скр. II

Впечатляющий пример зависимости акцентировки от ритмики (в применении к мелким длительностям) представляет собой фигурация солирующей скрипки в *Larghetto* бетховенского концерта:

12 Л. ван Бетховен. Концерт. II ч.

Чересчур равномерное и продолжительное подчеркивание, даже если оно вполне согласуется с правилами музыкальной декламации, легко вызывает ощущение монотонности, подвергающее внимание слушателей серьезному испытанию.

В примере 13 постоянное акцентирование первой, третьей и пятой восьмой утомляет слух, между тем как выделение самого высокого звука в каждом нисходящем и восходящем мотиве сообщает всему эпизоду громадную силу эмоционального подъема — словно гиганты перебрасываются обломками скал:

13 И. Брамс. Концерт. I ч.

подчеркивание сильных долей такта

подчеркивание мотивного строения мелодии

Вообще неизменная, повторяемая через равные промежутки времени акцентировка становится тем невыносимее, чем меньше неакцентированных звуков располагаются *между* акцентированными.

Повторяющиеся звуки одинаковой высоты чаще всего требуют некоторого подчеркивания, независимо от расположения сильных и слабых долей в такте. Данная закономерность особенно наглядно выявляется в музыке, основанной на ритме испанской хабанеры:

14 Э. Лало. Испанская симфония. I ч.

В такте на  $6/8$  всегда наличествует двудольный ритм:

15 Н. Паганини. Каприс № 20

Трехдольному ритму соответствует такт на  $3/4$ .

16 В. А. Моцарт. Концерт № 4. II ч.

В камерной музыке сочетание двух- либо четырехдольного ритма с трехдольным приводит к каверзным (для исполнителей) комбинациям:

17 И. Брамс. Соната ор. 78. I ч.

трехдольность

четырёхдольность

*rosso f* двудольность

трехдольность

четырёхдольность

четырёхдольность

Сюда относится также встречающееся иногда совмещение такта на  $\frac{3}{8}$  с трехдольным ритмом, уложенным в два такта:

18 А. Дворжак. Концерт. III ч.

19 А. Дворжак. Концерт. III ч.

Здесь композитор ясно выразил свои намерения с помощью лиг и соответственной группировки нот (по четыре на одной вязке).

Обозначения лиг допускают различное истолкование. Лига может быть понята как фразировочная, то есть определяющая границы музыкальной фразы,

20 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 127. III ч.

далее, как артикуляционная, обозначающая членение внутри фразы,

21 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 59 № 2. IV ч.

как указание штриха, предписывающее фактический способ исполнения.

22 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 74. I ч.

В предыдущих примерах штриховые лиги по необходимости принимают следующий вид: в примере 20 — по два такта (приблизительно) на одно движение смычка; в примере 21 —

во избежание непреднамеренного акцента, возникающего при использовании целого смычка на звуке, предшествующем синкопе (*sf*); в примере 22 —

поскольку авторские штрихи здесь крайне «нескрипичны».

В вопросах прочтения лиг точки зрения скрипачей и пианистов существенным образом расходятся. Для нас важнейшую проблему составляют смены смычка. Рассматривать широкоохватные фразировочные лиги в любом случае как обозначения штрихов было бы, на мой взгляд, проявлением ложного артистического самолюбия. Втискивание множества длительностей в одно движение смычка неизбежно влечет за собой потерю силы звука, вследствие чего ведущая скрипичная партия отесняется на задний план по отношению к сопровождающим ее инструментам; этим ставится под угрозу правильный звуковой баланс и, следовательно, ясность фразировки. Поэтому нотные издания, воспроизводящие оригинальный текст и оснащенные сверхдлинными лигами, а также редакции, которые на бумаге выглядят весьма «музыкальными», но, так сказать, боятся света рампы, — должны быть признаны негодными для практического использования.

23 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 59 № 1. I ч.

штрихи оригинала  
способ исполнения

Принятый в 3-м томе скрипичной школы Исааха — Мозера способ обозначения, сохраняющий фразировочные и артикуляционные лиги оригинала, с добавлением к ним штриховых указаний ( $\text{♩}$  и  $\text{V}$ ), является наилучшим решением проблемы и взят мной за образец во многих редакциях, сделанных в разное время. Этот способ оставляет в неприкосновенности обозначения, непосредственно отражающие художественные намерения композитора, и одновременно отвечает требованиям, вытекающим из практических условий публичного исполнения\*.

\* Появлявшиеся на протяжении столетия редакции одних и тех же произведений, как правило, основывались не на оригинальном тексте, а на ранее изданных обработках. В результате мало что сохранялось из авторских указаний.

Цезура служит удобным средством для неприметного разграничения музыкальных фраз. Вместе с тем она нередко применяется как обозначение подчеркнутой люфтпаузы (особенно у Регера), что дает повод для превратных толкований.

Так называемая «закладка» — предложенное Г. Риманом обозначение в виде маленькой вертикальной линии, которым он пользуется для членения фраз (в том числе и *внутри* фразировочной лиги), — является весьма практичным вспомогательным средством. Но как цезура, так и закладка содержат в себе негативный момент (имея в виду их значение для исполнителя-практика, а не для теоретика или учащегося). Они в известной мере перегружают зрительную память и при игре наизусть своим «скрытым присутствием» в кладовых нашего сознания побуждают к преувеличенному, школярскому членению фраз. Их легче заучить, чем «отучиться» от них, то есть не выявлять их в живом звучании. Лично я предпочитаю цезуру в виде «двойной закладки» (//) для обозначения перерыва в звучании (люфтпаузы), а простую закладку (/) — как знак скорее мысленного, чем реально выполняемого разграничения<sup>4</sup>.

Цезура представляет собой наиболее рельефный способ членения фразы на составные части. Люфтпауза не является неизменным следствием цезуры; внушительный динамический эффект, типа внезапного *forte* или *piano*, либо неожиданная модуляция также могут служить средством разграничения отдельных звеньев мелодической линии:

24 Л. ван Бетховен. Квартет оп. 18 № 1. II ч.

\* динамическая цезура

25 Л. ван Бетховен. Квартет оп. 18 № 2. II ч.

26 Л. ван Бетховен. Квартет оп. 59 № 1. IV ч.

В приводимом ниже отрывке неожиданный переход из ми минора в си-бемоль мажор будет наиболее впечатляющим образом подчеркнут посредством смены струн и внезапного *piano*.

27 И. С. Бах. Соната e-молл. II ч.

Значение цезур для понимания музыки тем существеннее, чем менее насыщена многоголосная фактура произведения, в особенности же

для одноголосных сочинений, исполняемых без сопровождения. В следующем примере правильное понимание гармонической структуры, в условиях одноголосного изложения полностью совпадающей с мелодической, настоятельно требует привнесения цезур. Но они не всегда должны быть воспринимаемы как перерыв звучания (/), что неизбежно привело бы к дроблению и измельчению целого. Во многих случаях достаточно бывает разграничения, внутренне осознанного исполнителем, но незаметного для слушателей (/).

И. С. Бах. Аллеманда из Второй партиты (Ред. К. Флеша)

К числу плохих привычек, свойственных исполнителям на смычковых инструментах, относятся связывающие portamenti на месте разделяющих цезур:

Г. Ф. Гендель. Соната D-дур. III ч.

29 правильно / неправильно

Мы настоятельно предостерегаем от злоупотребления цезурами, выполняемыми в виде люфтпауз. Это тяжелое орудие фразировочной техники может применяться с полным основанием лишь тогда, когда динамические или агогические средства<sup>5</sup> оказываются недостаточными для передачи гармонической, модуляционной, ритмической или мелодической структуры произведения. Так, на мой взгляд, привычка некоторых скрипачей предварять люфтпаузой вступление или возвращение темы противоречит естественному течению музыкальной мысли.

30 П. Чайковский. Концерт. I ч.

Теория учит, что начало мотива в определенной мере требует специального выделения. Для скрипичной игры этот принцип в извест-

ной степени сохраняет свое значение, хотя он скорее всего исходит из природы клавишных инструментов (имея в виду постепенное угасание звука, вызывающее необходимость усиленной его атаки). Все же и на скрипке начало мотива должно быть воспроизведено с достаточной отчетливостью; в переводе на скрипичный язык это означает эластичное, свободное от шумовых призвуков приложение смычка к струне. Впрочем, скрипачи не всегда отдают себе отчет в том, что именно следует считать началом мотива. Так например, у скрипачей, изучающих в отдельности каждую вариацию баховской Чаконы, при повторениях постоянно слышится:



Необходимо оговорить, что в некоторых вариациях начало нового мотива совпадает с окончанием предыдущего, например:



Эта слитность музыкальных построений еще нагляднее выражена в Сицилиане из 1-й сонаты:

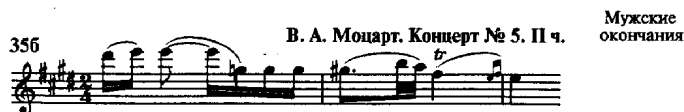


Что здесь важнее — верхний или нижний голос, окончание предыдущей или начало новой фразы? Ответ на этот вопрос может быть различным, в зависимости от вкуса исполнителя. Лично я играю

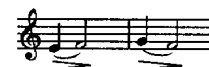


смотря по тому, что я считаю более важным — начало или конец фразы<sup>6</sup>.

Правильная акцентуация во многом определяется так называемыми мужскими и женскими окончаниями фраз. Мужским называется окончание на сильной, женским — на слабой доле такта.

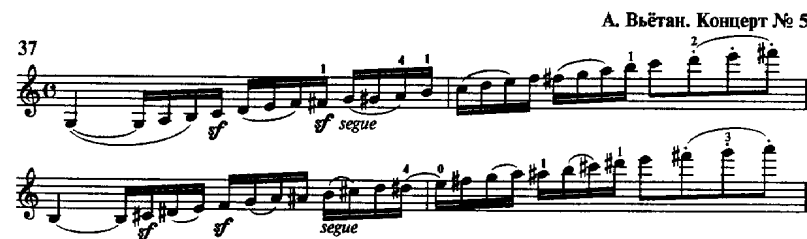


Данное различие особенно важно для скрипача, поскольку оно связано с необходимостью усиления или ослабления звучности. В этом отношении замечается немало погрешностей. Во всяком случае женским окончаниям типа



должен постоянно сопутствовать нюанс *decrescendo*.

Порой мы встречаемся с указаниями нарочито «неправильной» акцентировки на слабых долях такта, усиливающей ритмическую остроту. Такие обозначения особенно часты в произведениях Вьетана.



Этот преднамеренный сдвиг, свершаемый наперекор привычным метроритмическим схемам, требует от исполнителя высокой степени владения техникой смычка и гибкой ритмической приспособляемости (последнее относится также к аккомпаниатору). В педагогическом плане данный прием представляет собой ценный и весьма трудный материал для упражнений.



Акценты в принципе выполняются движением смычка вниз, так как благодаря увеличению собственного веса смычка возникает дополнительный резерв силы. Данный принцип имеет большое значение при выборе штрихов.



Исключение представляют собой короткие фигуры блестящего «полетного» характера, заключаемые паузой,



или протяженные звуки в высоком регистре, для которых атака в конце смычка представляется более надежной.

Э. Блок. «Баал-Шем», № 3



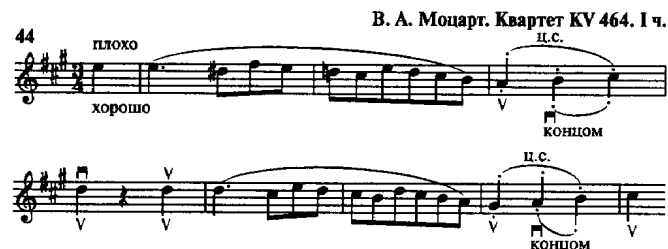
Дурной манерой является акцентирование затакта (на слабой доле), как это особенно часто случается при исполнении первых тактов концерта Мендельсона (ввиду обозначения *alla breve* затакт образуется уже на второй половине такта).



Затакт может сопровождаться лишь незначительным усилением звука, выявляющим начало мотива, но оно во всяком случае должно быть соразмерено с подчеркиванием сильной доли, обоснованным с метрической и ритмической точки зрения. Следует, конечно, учитывать, что при смене коротких и протяженных штрихов, выполняемых целыми смычками, чрезвычайно трудно избежать акцента в том случае, если короткий штрих приходится на слабую долю такта. Выход из положения указывает нижеследующий пример.



Здесь сильная доля на третьей четверти такта берется подчеркнута громко, вследствие чего неравномерный акцент на второй четверти в известной мере скрадывается. Вообще, причина неправильных акцентов у скрипачей, как правило, кроется не столько в недостатке музыкальности, сколько в нерациональном распределении смычка.



Раздельные штрихи на трех коротких звуках, исполняемых в конце смычка, позволяют избежать непреднамеренного усиления звучности, возникающего при использовании целого смычка.

В ритмической группе  $\text{♪♪♪}$  правильная акцентуация бывает нарушена из-за того, что восьмая с точкой играет всем смычком; в этом случае скрипач вынужден «продергивать» смычок на шестнадцатой по крайней мере до его середины, чтобы хватило смычка для третьей восьмой. Таким образом возникает ложный акцент на шестнадцатой. Способ исправления:  $\frac{3}{4}$  смычка (при движении вниз) на восьмую с точкой,  $\frac{1}{4}$  смычка (в обратном направлении) на шестнадцатую, остающиеся полсмычка — на последнюю восьмую.

В мотиве, состоящем из двух слиганных звуков одинаковой длительности\*, первый звук берется чуть громче, а второй — чуть тише и короче.

\* Фразы, объединяющие несколько таких мотивов, особенно часто встречаются в скрипичных произведениях Моцарта.



Мы, скрипачи старшего поколения, рассматриваем это правило как нечто само собой разумеющееся, в отличие от наших младших собратьев. Оно воспринято нами от учителей — Иоахима, Грюна, Масара, Леонара, Марсика, которые в свою очередь прошли школу выдающихся скрипачей конца XVIII — начала XIX века — Роде, Крейцера, Байо, Бёма, Вьётана, бывших современниками великих классиков и непосредственно передававших исполнительские традиции той эпохи.

Второй слигованный звук все же не должен укорачиваться в такой степени, как если бы над ним была поставлена точка. Вместе с тем необходимо посредством еле заметной паузы отделить одно движение смычка от другого; этому лучше всего соответствует обозначение  $\tau^*$ .

И здесь корректное исполнение зависит от точного распределения смычка. Опорному звуку следует уделить приблизительно  $\frac{3}{4}$ , неопорному —  $\frac{1}{4}$  всей используемой длины смычка; деление смычка на равные части не создает естественных условий для выполнения требуемого *diminuendo*. Дальнейшие примеры:



Между скрипачами младшего поколения и их предшественниками наблюдается различие мнений в вопросе об отделении затакта от опорного звука. «Старшие» всегда будут играть следующим образом:



\* В этом отношении образцом может послужить исполнение аналогичных мотивов на фортепиано. Для пианиста «снятие» второго слигованного звука обязательно. Если при этом второй звук совпадает по высоте с последующим, то механизм самого инструмента исключает всякий иной способ исполнения.



Вообще, если возникает сомнение по поводу исполнения какой-либо фразы, полезно дать сыграть ее хорошему пианисту на своем инструменте<sup>7</sup>.

в то время как молодежь, не обремененная грузом традиций, предпочтет, чтобы затакт без всякого перерыва вливался в следующий звук.

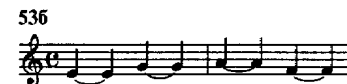
Триоли зачастую играют неритмично, в том смысле, что первый звук удлиняется, а два последующих укорачиваются (♫ вместо ♪♪). Так, во вступительном построении I части «Испанской симфонии» Лалло можно частенько услышать:



Синкопа образуется путем объединения предшествующей слабой доли такта с равной ей по длительности сильной долей:



Если же сильная доля предшествует слабой, то такое соединение не образует синкопы.



Синкопа в известной мере вносит элемент разложения в ритмическую структуру, нарушая привычные закономерности. Она властно требует подчеркивания слабых долей, совпадающих с ее началом:



Между тем акцентирование сильных долей в синкопе (т. е. в середине, а не в начале ее) — весьма распространенная ошибка.



Это происходит оттого, что в начальном периоде обучения педагог предписывает ученику акцентировать сильную долю такта в синкопе, с целью укрепления ритма.

Например:



Эта вспомогательная мера впоследствии легко перерастает в привычку; предупредить ее может только своевременное вмешательство педагога, но, к сожалению, этот момент часто упускается.

Подчеркивание слабой доли в синкопе можно считать признаком ритмической культуры музыканта\*.



Канон в синкопированном ритме представляет собой головоломную задачу.



Помочь здесь может мысленный (но не реализуемый!) акцент на «переставленную» (из-за синкопы) долю такта.



Если налицо множество синкопированных нот одинаковой длительности, следующих друг за другом, но не связанных лигами, то они должны быть четко разделены (вплоть до еле заметных пауз между ними), так, как если бы это не были синкопы.

В джазовой музыке синкопированные ритмы развились до самых усложненных форм.

Пауза означает перерыв в звучании; ее значение раскрывается только в контрасте к последнему. Предваряющие паузы, т. е. такие,

\* На мой взгляд, опытному дирижеру не следовало бы принимать в свой оркестр скрипача, который на испытаниях акцентирует сильную долю в синкопе, что свидетельствует о неудовлетворительном ритмическом воспитании.

которые предшествуют первому звуку или аккорду, имеют чисто практическое значение; они способствуют точной совместной атаке звука, следующей за взмахом дирижерской палочки или за знаком, данным руководителем ансамбля. Другое дело — пауза по окончании исполнения; она как бы продлевает еще на несколько мгновений формально завершившийся отсчет времени. «Подобно тому, как под воздействием ярких световых источников наши глаза, если их внезапно закрыть, улавливают как бы негативный отпечаток света, — прекратившийся звук большого динамического наполнения вызывает интенсивное ощущение тишины, «незвучания», другими словами — ощущение выразительной паузы»\*. Если Чакону Баха переложить для оркестра, то в этом случае дирижеру пришлось бы показать условную паузу на первой четверти такта.



Но и для солиста полезно отсчитать в уме первую четверть с тем, чтобы ясно осознать ритмическую структуру темы.

На мой взгляд, степень музыкальности во многом определяется умением отсчитывать и выдерживать паузы. Когда, например, в начале вступления к «Тристану» паузы укорачиваются на две или три восьмых (как это стало обычным в дирижерской практике последних лет), — я воспринимаю это как прегрешение против ритма; полностью пропадает вся напряженность этого исполненного тоски мотива\*\*. Плохая привычка, состоящая в пренебрежении к паузам, особенно легко и охотно усваивается учениками, не затрудняющими себя вычитыванием пауз во время домашних занятий.

При изучении скрипичных концертов рекомендуется в перерывах сольной партии напевать ведущий голос оркестрового tutti; общеизвестно, что на ранней стадии работы ученик зачастую знает лишь свою партию и не имеет представления о произведении в целом.



«Передержанные» паузы автоматически перерастают в ферматы, оказывая тем самым разрушающее воздействие на ритмическую

\* H. Riemann. Lehrbuch des musikalische Phrasierung. Hamburg, 1884.

\*\* В девяностых годах Ламурё, черпавший свое знание Вагнера непосредственно из байрейтских источников, отсчитывал здесь восьмые с абсолютной точностью.

структуру произведения. Особой разновидностью паузы является так называемая «пауза успеха», т. е. искусственно втиснутая в музыкальную ткань пауза, назначение которой — предоставить слушателям время для аплодисментов. С этой целью произвольно рассекаются части циклов, например, I и II части концерта Мендельсона, II и III части концерта Чайковского — в угоду алчущим успеха виртуозам.

Продолжительность *ферматы* зависит в первую очередь от основного темпа произведения, во вторую — от выраженного в музыке настроения. Невозможно, конечно, с математической точностью определить границы ферматы. В качестве общего правила можно рекомендовать удвоение обозначенной длительности звука, а для быстрых темпов — даже утроение.



В этом примере фермата скрипача по традиции выдерживается только до начала движения тридцатьвторыми в партии фортепиано. Чересчур продолжительная фермата вызывает расхолаживающее слушателя ощущение преднамеренности, нарочитости, а порой даже производит юмористический эффект\*.



Здесь фермату чаще всего передерживают, забывая об основном темпе всей части — Presto!

В каденциях, где в отношении как основного темпа, так и длительности отдельных звуков допустима большая свобода, паузы и ферматы также могут быть истолкованы различным образом.



\* За последнее время стало обычным явлением при переиздании капитальных произведений скрипичной литературы (например, концертов Брамса, Бруха и др.) произвольно обозначать в нотах ферматы в тех случаях, когда требуется незначительное удлинение звука. Эта манера должна быть, безусловно, отвергнута, хотя бы уже потому, что она указывает дорогу дальнейшим искажениям текста.



В ученическом исполнении эти ферматы, как правило, недодерживаются. Но ведь назначение каденций с давних пор в том и состоит, чтобы d'èpater le bourgeois\*, иными словами — выставить напоказ технические трудности и преодолеть их к изумлению публики (то есть по существу возбуждать интерес деятельностью низшего порядка)<sup>8</sup>. Но и здесь имеются свои, твердо установленные правила. Прежде всего необходимо после удачного исполнения какого-либо головоломного пассажа предоставить слушателю достаточно времени для того, чтобы он мог пережить чувство удивления; непрерывно забрасывая публику виртуозными деликатесами, исполнитель рискует вызвать у нее пресыщение.

Бывают, однако, случаи, когда паузу определенно не следует выдерживать.



Если скрипач станет добросовестно отсчитывать паузу, время которой исчисляется какой-нибудь десятой долей секунды, он будет постоянно опаздывать.

## Орнаментика

В нашей работе орнаментике отведено больше места, чем это может показаться необходимым, учитывая ее не столь уж значительную роль в арсенале выразительных средств музыки. Причина кроется в том, что эта интереснейшая, в высшей степени поучительная глава музыкальной теории совершенно неведома большинству скрипачей. Между тем имеется капитальный труд А. Бейшлага «Орнаментика в музыке»\*\*, в котором наглядно и обстоятельно показана история развития всех видов украшений. Знакомство с этой работой необходимо каждому образованному музыканту, особенно если учесть то обстоятельство, что в наше время для учебных целей применяются исключительно обработки или заново отредактированные издания старинных сочинений; в этих изданиях и обработках условные обозначения мелизмов, встречающиеся в оригинальном тексте, заменены нотами, вследствие чего постепенно забывается первоначальный смысл этих обозначений. Если скрипачу волей случая попадает в руки первое издание или же рукопись старинного произведения, то оно оказывается для него книгой за семью печатями. Приводимые ниже наблюдения и практические соображения направлены главным образом на то, чтобы побуж-

\* Эпатировать буржуа (франц.).

\*\* А. Beyschlag. Die Ornamentik der Musik. Leipzig, 1908 (русский перевод — М., 1978).



дать любознательность учащимся, стимулировать их интерес к данной отрасли музыкальной науки; при этом мы ограничимся изучением тех исторических периодов, на протяжении которых творили великие мастера, чье наследие в особенности привлекает внимание скрипачей.

По своему значению все украшения могут быть разделены на три вида:

- 1) украшения в самом прямом смысле слова, «расцветивание» мелодии;



- 2) выражение эмоции, аффекта;



- 3) структурный элемент мелодической линии.



Хотя орнаментика в целом основывается на устоявшихся приемах и традициях, ее практическое применение не должно сводиться к бездумному следованию шаблонам.

Стиль и содержание произведения — вот чем в первую очередь определяются конкретные способы выполнения орнаментальных обозначений\*.

Орнаментика эпохи барокко (до Баха включительно) во многих отношениях совершенно отлична от той, которая была принята во времена венских классиков — Гайдна, Моцарта и Бетховена. Поэтому выполнение орнаментов в каком-либо произведении прежде всего зависит от его принадлежности той или иной эпохе.

Джеминиани и Тартини первыми среди скрипачей занялись обстоятельным изучением орнаментики. Результаты этих изысканий зафиксированы в «Таблице украшений», содержащейся в скрипичной школе Джеминиани (1740)\*\*, и в труде Тартини «Trattato delle arpeggiate» («Трактат об украшениях»), откуда Леопольд Моцарт позаимствовал многие примеры, приведенные в его скрипичной школе 1756 года.

\* Возьмем, к примеру, Баха, который в области орнаментики, как и во всех других, менее всего был доктринером. Маттезон называет его «великим практиком, чуждым всяческому теоретизированию»; магистрат города Лейпцига после кончины Баха вынес о нем краткое и безоговорочное суждение: «Он был великим музыкантом, но не учителем».

\*\* В работах по истории скрипичного искусства, опубликованных в 1950-х и 1960-х годах, указана более поздняя дата выхода в свет школы Джеминиани — 1751. См.: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М.: Музыка, 1969. С. 30. — Прим. ред.

Рукописи Глюка обнаруживают явную небрежность в способах записи украшений. С появлением Гайдна начинается новая эпоха также и в области орнаментики. Все же и он не был безукоризненно точным, особенно в отношении различия коротких и длинных форшлагов, которые у него иногда обозначены одинаковым способом (♯).

Моцарт и Бетховен, наоборот, выписывают украшения с величайшей тщательностью. С этого времени орнаментика постепенно перестает быть проблемой, по мере того, как композиторы склоняются к обозначению в нотах фактической длительности украшений.

Учение о форшлаге (♯♯♯) призвано ответить на два вопроса: 1) когда следует исполнять длинный и когда — короткий форшлаг? 2) должен ли короткий форшлаг исполняться за счет длительности основного или предшествующего звука?



Большинство музыкантов считает твердо установленным, что ♯ обозначает длинный, ♯ — короткий форшлаг. Это неверно. Начнем с того, что еще незадолго до Баха и Генделя нотация форшлагов вообще отсутствовала; их воспроизведение всецело предоставлялось воле исполнителя. Обозначением служили крючки и черточки. В дальнейшем ♯ и ♯ стали читаться как короткие форшлаг, по крайней мере, на первых порах. Филипп Эмануэль Бах через три года после смерти своего отца опубликовал свой «Опыт о правильном способе игры на клавире», в котором он выстроил педантически точную теорию украшений. После Бетховена и Вебера нотация длинных форшлагов без обозначения их фактической длительности полностью исчезает из практики.

Для Тартини различие между длинными и короткими форшлагами заключено главным образом в их выразительном значении. «Воздействие длинных форшлагов состоит во внесении элемента певучести, поэтому они более всего уместны в частях серьезного или грустного характера\*. Если ими пользоваться в оживленных и веселых пьесах, то утратился бы блеск, пострадало бы произведение в целом». Эти слова одного из наших старых мастеров сохраняют свое значение и поныне; ведь основной характер произведения, особенно в спорных случаях, остается последней, решающей инстанцией при выборе длинных или коротких форшлагов. В своем трактате Тартини дает, в числе прочих, следующие указания способов исполнения:



\* Имеются в виду части циклов (концертов, сонат). — Прим. ред.



Леопольд Моцарт в своей знаменитой скрипичной школе, как уже отмечалось, извлек множество нотных примеров из тартиниевского трактата. Согласно его учению, длинные и удлиненные форшлаги забирают от основного звука  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  или  $\frac{3}{4}$  его длительности, а иногда и полную длительность.

69 длинные форшлаги Л. Моцарт. Скрипичная школа

играется так:

удлиненные форшлаги

короткие ударные форшлаги

короткие проходящие форшлаги

«Так можно было бы их записать»

«Так их играют и записывают наилучшим способом»

Классификация длинных форшлагов все же представляется нам запутанной. Трудно понять, почему эти «украшения», которые почти во всех примерах выдерживаются дольше основного звука, не выписаны в соответствии со своей действительной длительностью. Есть, правда, случаи, когда можно безошибочно установить, каким должен быть форшлаг — длинным или коротким. Имеется в виду изложение темы в двух голосах, в унисон или октаву, причем форшлаг указан только в одном из голосов.

70 Скр. I короткие форшлаги К. В. Глюк. «Орфей и Эвридика»

Хор (сопрано)

71 гобой, скрипки К. В. Глюк. «Альцеста»

Альцеста длинный форшлаг

Гайдна не отличался особой тщательностью в обозначении форшлагов и других украшений. В издании квартета ор. 76, основанном на авторской рукописи, в известной теме австрийского гимна встречается следующая запись:

72 Й. Гайдна. Квартет ор. 76 № 3. III ч.

оригинальный текст

способ исполнения

Поэтому, играя Гайдна, не следует чересчур скрупулезно придерживаться «буквы» текста.

Моцарт в своих обозначениях гораздо более точен и недвусмыслен. Он указывает настоящую длительность форшлагов.

Четверти = ♩

Восьмые = ♪

Шестнадцатые = ♫ (поперечная черта вдвое укорачивает восьмую)

Тридцатьвторые = ♫♩

73 В. А. Моцарт. Соната e-moll KV 304. II ч.

способ исполнения

или:

74 В. А. Моцарт. Квартет KV 575. I ч.

способ исполнения

75 В. А. Моцарт. Соната D-dur KV 306. III ч.

(в дальнейшем)

При исполнении моцартовских форшлагов никогда не надо упускать из виду, что поперечная черта лишь после смерти композитора стала обозначением короткого форшлага, у Моцарта же она указывает только на продолжительность форшлага, равную шестнадцатой\*.

С началом XIX столетия в области орнаментики наступает путаница и неразбериха, отношение к ней становится пренебрежительным, ее правила постепенно предаются забвению. В конце прошлого века, когда началось систематическое изучение старинной классики, эти правила пришлось фактически открывать заново.

У Бетховена украшения теряют функцию «обыгрывания»; его группетто в особенности представляют собой неотъемлемую часть мелодической линии. В своих ранних произведениях Бетховен еще кое-где пользуется обозначением длинного форшлага, позже он указывает только короткие, за исключением нижеследующей характерной группировки нот:

77 Л. ван Бетховен. Квартет op. 18 № 6. I ч.

\* В некоторых новых изданиях ля-мажорного концерта Моцарта встречается указание, относящееся к следующему эпизоду III части.

76

Здесь рекомендуется играть вначале длинные, а при повторении — короткие форшлагги. Можно, конечно, придерживаться различных мнений о способах исполнения этих форшлаггов (авторская нотация не может быть точно установлена, так как рукопись концерта утеряна); но прежде всего необходимо, чтобы музыкант имел собственное мнение по данному вопросу.

Короткий форшлаг он обозначает неперечеркнутой восьмой.

78 Л. ван Бетховен. Ф-п. трио op. 1 № 2. I ч.

Л. ван Бетховен. Ф-п. трио op. 70. III ч.

79

С течением времени все чаще встречаются обозначения  $\text{♪}$  и  $\text{♪}$ . В этих и других примерах исполнение коротких форшлаггов представляется единственно возможным, разумным решением, хотя они выписаны без поперечной черты. Уже одного этого достаточно, чтобы опрокинуть привычное, удобное представление, согласно которому короткие форшлагги обозначаются перечеркнутой, а длинные — неперечеркнутой восьмой. В своих рукописях Бетховен вообще не использует поперечной черты. Если таковая встречается (преимущественно в первых изданиях), то это следствие неряшливости или произвола переписчиков.

Л. ван Бетховен. Квартет op. 127. I ч.

80

Шуберт лишь изредка обозначает длинные форшлагги, полностью выписывая их длительность. Короткие чаще всего обозначены у него в виде неперечеркнутой шестнадцатой.

Ф. Шуберт. Квартет d-moll. IV ч.

81

Ф. Шуберт. Квартет d-moll. II ч.

82 Скр. II

Нотация форшлаггов в сочинениях Шпора вполне заслуживает доверия (короткие —  $\text{♪}$  или  $\text{♪}$ , длинные выписаны в полную меру длительности).



Мендельсон для коротких форшлаггов использует перечеркнутую восьмую.



Шуман применяет только короткие форшлагги, но при этом пользуется различными способами обозначения:



Вопрос антиципации или субтракции, то есть об исполнении форшлага за счет длительности предшествующего или последующего звука, до сего времени остается неясным и вызывает постоянные споры<sup>9</sup>. С полной определенностью можно говорить лишь об исполнении форшлаггов в унисонных партиях (см. примеры 70, 71). Применительно к музыке Баха субтракция многими рассматривается как правило, допускающее некоторые исключения. Другие, наоборот, считают доказанным, что в произведениях последнего периода жизни Баха все мелизмы, за немногим исключением, должны антиципироваться, что особенно важно в отношении так называемого шлейфера\*.

На практике роль последней, решающей инстанции играет личный вкус исполнителя.

Венские классики, как правило, требуют антиципации форшлаггов. Еще до них Леопольд Моцарт категорически настаивал на том, чтобы при коротком форшлагге ударение приходилось на основной звук, а «проходящие» украшения занимали бы время, отведенное предшествующему основному звуку. Шпор, согласно преданию, также применял антиципированный способ исполнения мелизмов. Шуман старался обозначать этот способ непосредственно в нотной записи; Клара Шуман неукоснительно следовала данному принципу, проявляя некоторую односторонность.

\* Короткий форшлаг из двух-трех звуков, переходящих в основной звук в поступательном движении, например . — *Прим. ред.*

У Бейшлага субтракция в применении к старинной музыке и антиципация — в применении к новой и новейшей музыке утверждается в качестве эстетического норматива. Но бывают и исключения из правила, когда авторская нотная запись недвусмысленно указывает на субтракцию, например:



Здесь форшлаг на сильное время такта, слегка выделенный; длительность — восьмая.

Для современного концертирующего музыканта антиципация представляется наиболее естественным и логичным способом исполнения любых украшений, за исключением трелей. К тому же субтракция зачастую основана на самообмане — исполнителю кажется, что он берет форшлаг на сильную долю такта, в действительности он берет его на слабую; ведь для слушателя начало или продолжение такта всегда связано с мелодической опорой, с акцентом.

«Мордентом называется украшение, представляющее собой однократное чередование основного звука со вспомогательным, отстоящим на интервал малой секунды; по старинному правописанию он обозначается . Если вспомогательная нота должна быть повышена или понижена на полтона, то к знаку добавляется диез, бемоль или беккар. Без специального обозначения всегда берется нижняя малая секунда» (Риман). Это определение может быть принято лишь с известными оговорками, так как у Баха мордент является диатоническим (вспомогательный звук отстоит на целый тон от основного), и только в последующую эпоху предпочтением стала пользоваться малая секунда. В целом, начиная с венских классиков, этот вид мордента почти полностью вышел из употребления; его заменил так называемый шнеллер — мордент с *верхним* вспомогательным звуком.

В музыке классического и романтического стиля шнеллер антиципируется\*.

\* Бейшлаг замечает по этому поводу: «Бетховен еще менее, чем Бах, был догматиком, у него также встречаются отступления от принципа антиципации. Когда, например, в медленной части увертюры «Леонора» кларнетисты наших оркестров играют форшлаг за счет длительности следующего звука, то ими руководит верное музыкальное чувство. Ведь Бетховен в дальнейшем выписал это место следующим образом (в четырехкратном увеличении):



89 Л. ван Бетховен. Соната ор. 96. IV ч.

способ исполнения по Бейшлагу

моя интерпретация

90 Л. ван Бетховен. Соната ор. 47. II ч.

Ф-п.

следует играть

91 Р. Шуман. Ф-п. квинтет. III ч.

интерпретация Клары Шуман

92 Ф. Шуберт. Квартет d-moll. II ч.

способ исполнения

93 И. Брамс. Секстет ор. 36. II ч.

способ исполнения

94 И. Брамс. Квинтет ор. 88. II ч.

способ исполнения

**Группетто** ( $\infty$ ) представляет собой соединение мордента и шнеллера.

95a — обычная форма,

однако имеется множество других вариантов, в зависимости от того, поставлено ли обозначение над нотой или между соседними нотами, начинается ли группетто с главного или же с верхнего (нижнего) вспомогательного звука, состоит ли оно из трех или четырех звуков и т. д.

956

Для нас прежде всего важно знать, что выписанное так группетто

95b

в классической музыке исполняется без исключения следующим образом:

95r

Начиная с 1800 года знак  $\infty$  зачастую смешивается со знаком  $\infty$ , настолько различие между ними стерлось в сознании последующих поколений. К этому прибавилось столь же частое истолкование  $\infty$  в значении  $\infty$ , а также смешение  $\infty$  и  $\infty$  (*tr.*). Вот несколько примеров из литературы:

96 В. А. Моцарт. Квинтет KV 315. I ч.

способ исполнения

97 В. А. Моцарт. Квартет KV 387. III ч.

98 \* В. А. Моцарт. Соната KV 454. I ч.

100 В. А. Моцарт. Соната KV 454. III ч.

исполнение  
согласно Шпору

101 В. А. Моцарт. Соната KV 379. I ч.

102 Л. ван Бетховен. Соната ор. 24. I ч.

103 Л. ван Бетховен. Ф-п. трио ор. 1 № 3. I ч.

\* О том, какую роль играет в этих вопросах личный вкус исполнителя, свидетельствует тот факт, что я никогда не мог сыграть затактовое группетто иначе как в виде квинтоли


99

в то время как группетто на сильное время такта складывалось для меня из трех звуков (как в примере 100).


104 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 18 № 4. I ч.

105 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 59 № 1. III ч.

106 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 74. II ч.

Для нас, скрипачей, группетто имеет значение главным образом в связи с тем, что его часто применяет Шпор. В его рукописях знак  указывает не только на группетто, но иногда и на его обращение, а также на украшение типа короткой трели:

107

Принцип исполнения группетто у Шпора — антиципация. Приведем примеры истолкования знака  в соответствии с традицией, завещанной Давидом, Иоахимом и Грюном.

108 Л. Шпор. Концерт № 8

109 Л. Шпор. Концерт № 8

110 Л. Шпор. Концерт № 8

111 Л. Шпор. Концерт № 8

вместо ⇄

112 Л. Шпор. Концерт № 8

113 Альт И. Брамс. Квинтет ор. 111. II ч.

дальше Скр. I

На основании примера 113 можно заключить, что Брамс понимал группетто как деление основного звука на пять равных долей, заполняющих всю его длительность.

Ни один композитор не возвеличил группетто так, как Рихард Вагнер; без этого украшения не обходится популярнейшие темы в его ранних операх («Тангейзер», «Риенци»)\*.

Невозможно провести четкое разграничение между группетто и шлейфером,

1146

114в

так как их обозначения в ноты часто совпадают. Для нас прежде всего важно знать, что у Бетховена шлейфер постоянно антиципируется.

115 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 18 № 5. I ч.

\* Малоизвестен, но заслуживает внимания тот факт, что в течение определенного времени Вагнер питал особое пристрастие к «перевернутому» группетто:

114а

В более поздние годы он, по свидетельству Ганса Рихтера, отошел от этого варианта.

Л. ван Бетховен. Квартет ор. 59 № 1. III ч.

116

Л. ван Бетховен. Квартет ор. 18 № 4. I ч.

117 Allegro

Л. ван Бетховен. Ф-п. трио ор. 97. I ч.

118

Л. ван Бетховен. Соната ор. 24. I ч.

119

Насколько различие в способах исполнения украшений влияет на общий характер звучания — показывает пример, взятый из вступления к IV части струнного квартета Бетховена ор. 18 № 6.

120

способ исполнения

или

Так как мотив повторяется затем во всех четырех партиях (в уни-сонном изложении) и теснейшим образом связан с музыкальным содержанием целого, способ его исполнения представляется исключительно важным. Я ощущаю его, вопреки правилам, как субтрагированный, выполняемый на «раз». Аналогично:

Ф. Мендельсон. Концерт. II ч.

121

Что касается *трели*, то здесь нас интересует прежде всего начало и заключение. Французская школа (в добаховский период) начинала трель с нижнего вспомогательного звука (так называемая предваряющая трель), Гендель начинает ее, как правило, с основного звука, а в исключительных случаях обозначает исходный звук в виде форшлага. Изучающим рукописи или оригинальные издания баховских сочинений необходимо знать, что Бах обозначал трель с нижнего звука  $\curvearrowright$ , с верхнего —  $\curvearrowleft$ , а трель с заключением —  $\curvearrow$ . Однако, поскольку в наше распоряжение почти никогда не попадают издания, не подвергшиеся обработке, — советуем придерживаться нижеследующих правил:

1) Если звук, предшествующий трели, совпадает по высоте с основным звуком самой трели и оба звука слигованы, то трель по необходимости должна начинаться с верхнего звука (даже если при этом меняется направление смычка).



2) Если предшествующий слигованный звук отстоит на секунду выше звука трели, то она может начинаться только с основного (или нижнего) звука.



3) Если предшествующий звук отстоит на секунду ниже, то подразумевается начало трели с основного или верхнего звука.



В данном вопросе нельзя полностью доверяться Тартини, так как в своем известном письме к синьорине Ломбардини он рекомендует начинать трель с нижнего звука, а в «Трактате» — с верхнего. Леопольд Моцарт начинает с верхнего, Гайди — с нижнего звука (при исключениях выписывается длинный форшлаг). В. А. Моцарт как будто следует правилам отца. Бетховен придерживается мнения, что трель должна начинаться с основного звука, но допускает исключения. Если в его произведениях встречается обозначение короткого форшлага перед трелью, то это указывает на начало трели сверху или снизу; длинный форшлаг здесь исключен. Французские скрипачи — Роде и Крейцер в своих этюдах, Байо в своей скрипичной школе — рекомендовали начинать трель с верхнего звука<sup>10</sup>.

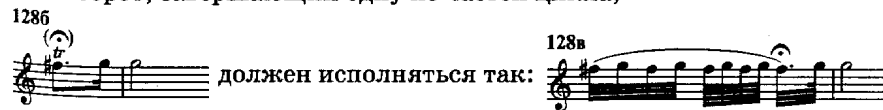


Шпор начинает с верхнего звука (если нет других обозначений). В наше время трель исполняется начиная с основного звука, за исключением случаев, когда короткий форшлаг перед трелью указывает на противоположный способ исполнения.

Вопрос о применении или неприменении *нахшлага* (заключения) к трели часто является предметом ожесточенных споров, особенно в связи с исполнением классических сонат. Рассматривая этот вопрос с исторической точки зрения, можно указать на то, что Корелли предусматривал исполнение трелей с нахшлагами, судя по изданию его сонат (ор. 5), вышедшему в 1710 году. Джеминиани в своей скрипичной школе обозначает трель с нахшлагом в виде  $\curvearrow$ , а трель без нахшлага — обычным способом. Гендель чаще всего выписывает нахшлаг в тех случаях, когда за трелью следует более высокий звук. У Баха на необходимость нахшлага указывает поперечная черта, добавленная к обозначению трели ( $\curvearrow$ ), которую, однако, не следует смешивать с обозначением мордента ( $\curvearrow$ ). Во всяком случае знаки  $\curvearrow$  или  $\curvearrow$  предполагают исполнение без нахшлага, если же налицо обозначение *tr*, то нахшлаг необязателен. Помимо этого Бах зачастую полностью выписывает нахшлаг. Как уже говорилось, баховские нахшлагы основаны на интервале большой секунды (по отношению к звуку трели); пристрастие к полутоновому нахшлагому обнаруживается в более позднюю эпоху. Трель без нахшлага у Баха, как правило, должна заканчиваться несколько раньше самого звука. Эта традиция, по-видимому, восходит к Корелли, у которого трель часто выписана следующим образом:



По моему мнению, характерный для Баха восходящий мелодический оборот, завершающий одну из частей цикла,



Тартини выписывает нахшлаг только в том случае, если считает его необходимым (так же Леопольд Моцарт). У Гайды и В. А. Моцарта в этом отношении наблюдается неясность, если только нахшлаг не вы-



писан полностью в нотах. Бейшлаг говорит о Бетховене: «В вопросе обозначения нахшлагов на него также нельзя безусловно положиться, как то утверждает Антон Рубинштейн и некоторые другие. Даже если допустить, что он в этом смысле был менее небрежен, чем большинство его предшественников и современников, то все же имеется множество случаев, когда применение или неприменение нахшлага предоставлено им воле исполнителя. Правила исполнения трели Бетховен упростил постольку, поскольку он упразднил «предваряющую» трель. Если перед трелью стоит маленькое обозначение форшлага, то оно отныне истолковывается только как начало трели с верхнего или нижнего звука. Предположение Рубинштейна о том, что Бетховен постоянно выписывал в нотах нахшлага, которые считал необходимыми, — принесло немалый вред. При всей неосновательности этой гипотезы, сторонников ее можно встретить и сейчас, в XX веке. На наш взгляд, все трели у Бетховена требуют нахшлага, даже если он не указан в нотах. В медленной части Крейцеровой сонаты



нахшлаг не обозначен, по-видимому, как нечто само собой разумеющееся. Также в трио ор. 79 № 2, где на протяжении всей первой части он выписан только четыре раза. Исполнение си-бемоль-мажорного трио (ор. 97) всегда в той или иной мере расходится с текстом, так как здесь трели, играемые в унисон, в некоторых голосах снабжены нахшлагом, отсутствующим в других голосах».

Для нас, скрипачей, выяснение позиций Бетховена в вопросе нахшлага представляется чрезвычайно важным, так как это предмет наиболее частых споров, возникающих в связи с проблемой интерпретации его камерной музыки. Изыскания в этой области все же не могут претендовать на роль объективной истины, так как доводы в пользу того или иного решения почти без исключения определяются личным вкусом. Статистический метод, позволяющий на основе конкретных данных вывести общие закономерности и правила, которым мог следовать Бетховен, кажется мне более плодотворным. Поэтому я взял на себя труд — на основе уртекста десяти сонат Бетховена для скрипки и фортепиано (в издании Брейткопфа и Гертеля) проследить за обозначениями трелей и нахшлагов, с тем чтобы отделить трели, снабженные соответствующим указанием, от не имеющих такового. В результате вырисовывается следующая картина:

## Трели с нахшлагом



XIX Соната ор. 30 № 3. III ч.

XX Соната ор. 47. I ч.

XXI Соната ор. 47. II ч.

Трели без нахшлага

131 I Соната ор. 30 № 1. I ч.

II Соната ор. 30 № 1. II ч.

III Соната ор. 30 № 1. III ч.

IV Соната ор. 30 № 3. I ч.

V Соната ор. 30 № 3. I ч.

VI Соната ор. 30 № 3. I ч.

VII Соната ор. 30 № 3. II ч.

VIII Соната ор. 30 № 3. III ч.

IX Соната ор. 47. I ч.

X Соната ор. 47. II ч.

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII Соната ор. 47. III ч.

XIX Соната ор. 47. III ч.

XX Соната ор. 96. I ч.

XXI Соната ор. 96. I ч.

XXII Соната ор. 96. I ч.

XXIII Соната ор. 96. I ч.

XXIV Соната ор. 96. IV ч.

Просматривая вышеприведенные примеры, мы замечаем: в ор. 12 и в ор. 23 и 24 Бетховен везде обозначает нахшлагги; в ор. 30 № 1 нахшлагги не указаны, за исключением одной строки примера 130 (VI); в ор. 30 № 2 все трели завершаются нахшлагом; в ор. 30 № 3 оба способа исполнения находятся, так сказать, в приблизительном равновесии; в ор. 47 трели без нахшлага заметным образом преобладают, а в ор. 96 они остаются единственным способом исполнения.

Полное отсутствие нахшлагов в 10-й сонате (ор. 96) настолько бросается в глаза, что это никак нельзя считать небрежностью письма, тем более у такого добросовестного и точного в своих указаниях автора, как Бетховен. Можно предположить, что в этот период своего творчества, все более отдалявшегося от традиций XVIII века, Бетховен отдавал предпочтение трели без нахшлага. Если мы возьмем для сравнения струнный квартет ор. 95 (II часть), то встретим там следующие интересные примеры:

132

(где нахшлаг безусловно необходим).

В противовес этому:



Вернувшись еще на несколько лет назад, мы найдем в фортепианном трио ми-бемоль мажор (ор. 70 № 2) множество трелей, все без единого нахшлага. Если же пересмотреть последние квартеты, то мы увидим в I части ор. 127:



Это же место в репризе:



По всей очевидности, Бетховен в данном случае считает нахшлаг обязательным, но его повторное обозначение в нотах — излишним. В других квартетах последнего периода нахшлаг выписаны наиболее точно, в виде нот полной длительности.

136 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 131

137 Presto Л. ван Бетховен. Квартет ор. 130. II ч.

Я склоняюсь к выводу, что в первом периоде творчества Бетховен верил в необходимость нахшлага, во втором — не считал его обязательным, в третьем — снова вернулся к нему. В связи с этим я полагаю, что полное исключение нахшлагов в ор. 96 является преднамеренным\*. В остальном, если бы даже удалось полностью разрешить проблему нахшлагов у Бетховена, личный вкус исполнителя всегда сохранит свои права.

Шуберт и Шуман не всегда были предельно добросовестными в вопросе нотации нахшлага; они выписывали его полностью лишь в том случае, если придавали ему тематическое значение, например:

Ф. Шуберт. Квинтет «Форель». Вар. I

138

Концертирующие скрипачи прошлых времен, по-видимому, обладали в этом смысле более развитым чувством стиля по сравнению с нами. Поэтому композиторы классической эпохи могли позволить себе быть небрежными. Брамс был уже менее оптимистичным, он в точности фиксировал на бумаге все свои пожелания\*\*.

При исполнении сонат с фортепиано приходится играть без нахшлага трели, обозначенные одновременно в обеих партиях, по соображениям синхронности, особенно если на трели указана фермата. Здесь помогает либо совместный (заранее условленный) счет, либо зрительный контакт, позволяющий точно определить момент окончания трели и начала следующего звука.

Л. ван Бетховен. Соната ор. 47. II ч.

139 нотный текст исполнение

Позиция исполнителя в вопросе применения нахшлагов может отчасти зависеть и от технических, то есть в определенной мере эгоистических соображений. Так, если трель удобно исполнять вторым паль-

\* Было бы в высшей степени интересным рассмотреть под этим углом зрения другие произведения (для фортепиано, камерного ансамбля, оркестра), с тем чтобы прийти, наконец, к твердым убеждениям по поводу правильного применения нахшлагов.

\*\* Впрочем, он, очевидно, не был большим любителем скрипичной трели: в трех его сонатах для скрипки и фортепиано мы находим всего лишь одну единственную трель (в конце II части ор. 108)<sup>11</sup>.

цем, то нахшлаг оказывается нежелательным ввиду необходимости скользить первым пальцем на полтона вниз. В подобных случаях, а еще более — в цепочках трелей при восходящем мелодическом движении скрипачи склоняются к тому, чтобы совсем отказаться от нахшлага, если он не представляется совершенно необходимым с музыкальной точки зрения.

В педагогической практике рекомендуется следовать старому правилу, согласно которому трель, заканчиваемая на более высоком звуке, исполняется с нахшлагом, в то время как для трели с окончанием на более низком звуке он необязателен. Педагог, свободный от предрассудков, и здесь предоставит своим ученикам известную степень свободы, учитывая склонность к нарушению традиционных форм, типичную для современного музыкального искусства.

Короткая трель всегда исполняется без нахшлага:

140 Дж. Тартини — Ф. Крейслер. Вариации на тему Корелли

*mf* (без нахшлага)

При этом число трелевых ударов у пианистов и скрипачей различно. Последние обходятся двумя движениями (подъем и опускание *одного* пальца), в то время как пианистам приходится выполнять четыре движения (подъем и опускание *двух* пальцев). Относительно большая трудность исполнения трели на клавишном инструменте является, по видимому, причиной того, что пианисты, в полном согласии с теорией, воспроизводят короткую трель в виде мордента, а скрипачи ударяют пальцем по струне столько раз, сколько позволяет протяженность взятого звука и, конечно, уровень технического мастерства. Акцент смычком, обычно сопутствующий короткой трели скрипачей, стимулирует «ответное» интенсивное движение пальца, выполняющего трель; это способствует ускоренному чередованию трелевых ударов и, соответственно, возрастанию их числа на единицу времени. Вот почему при исполнении сонат-дуэтов с фортепиано короткая трель скрипача чаще всего оказывается более эффектной.

Если в цепочке трелей восходящего диатонического или хроматического движения нахшлаг не обозначены со всей определенностью, вопрос об их привнесении решается в зависимости от личного вкуса и музыкальной интуиции играющего\*.

\* Заметим, что Вагнер был сторонником применения нахшлага для восходящих цепочек трелей любого рода.

141а Императорский марш

141б «Нюрнбергские мастерзиперы». Увертюра

В нисходящих цепочках, диатонических или хроматических, нахшлаг безусловно отпадает.

Мы знаем, что скрипачи XVII и XVIII столетий фиксировали на бумаге только «остов» мелодической линии медленных частей, а при исполнении оснащали ее всевозможными украшениями, вплоть до самых замысловатых фигур. Характерен в этом смысле пример, взятый из амстердамского издания сонат Корелли ор. 5 (обозначения украшений подлинны<sup>12</sup>):

142 мелодия с украшениями А. Корелли. Соната ор. 5

следует Allegro без украшений

143 мелодический остов

следует Allegro без украшений

144 мелодия с украшениями

следует Allegro без украшений

Далее 10-я соната Тартини (ор. 1), с типичными для той эпохи украшениями (напечатаны мелким шрифтом):



Широко известна иоахимовская редакция Adagio 22-го концерта Виотти, с применением многочисленных «agrément»\*, помещенная в 3-м томе скрипичной школы Иоахима-Мозера. С практической точки зрения эта попытка должна быть признана неудачной, так как она не вызывает у исполнителя желания следовать дальше по этому пути; скорее всего у него появится стремление восстановить строгие, благородные контуры мелодии в их первоначальном виде.

Встречается также особая разновидность украшений каденционно-го типа, которые причисляются к таковым лишь по признаку места, занимаемого ими в метроритмической структуре мелодии, в действительности же являются необходимым тематическим элементом.



Темп, в котором исполняются украшения этого типа, должен постоянно согласовываться с основным темпом всей части. В приведенном примере восьмые, соответственно темпу и характеру, выраженному обозначением *Larghetto*, не должны быть чересчур поспешными.

### Артикуляция

Под артикуляцией мы понимаем связанное или раздельное исполнение звуков, образующих музыкальный мотив или фразу. Артикуляцию часто смешивают с фразировкой. В работе Т. Вимайера «Музыкальная ритмика и метрика»\*\* следующим образом вскрыто различие этих двух понятий: «Правильная группировка внутри фразы (на что должно быть обращено внимание) обозначается словом «артикуляция». Я хорошо артикулирую, если я собираю воедино звуки, связан-

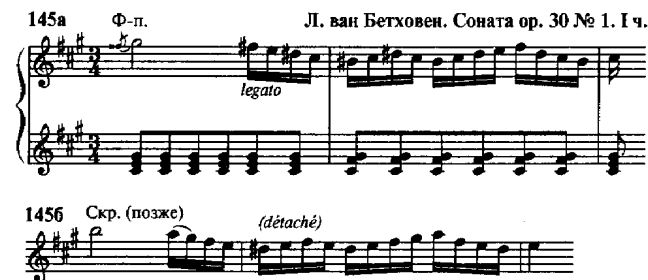
\* Украшений (франц.).

\*\* Th. Wiehmayer. Musikalische Rhythmik und Metrik. Magdeburg, 1917.

ные лигой, а последний из них укорачиваю\*; я хорошо фразирую, если музыкальный отрывок, расчлененный артикуляцией на отдельные построения, предстает в моем исполнении как единая, целостная и завершенная музыкальная мысль. Подобно тому, как при чтении стихов хорошая, выразительная интерпретация текста не всегда сочетается с достаточно ясным и четким его произнесением, также может иметь место хорошая фразировка и одновременно плохая артикуляция какого-либо музыкального отрывка (или наоборот)<sup>13</sup>.

Отметим прежде всего коренное различие между артикуляцией в скрипичном и в фортепианном исполнительстве. Пианист в состоянии объединить любое желаемое количество звуков посредством *legato*, осуществляемого как чисто пальцевыми приемами, так и с помощью педали. Скрипачу в этом препятствует необходимость смены смычка, так же как певцу или духовику — необходимость брать дыхание. Вследствие этого выполнение скрипичного *legato* связано со множеством компромиссов, в зависимости от уровня техники скрипача. Незаметная (по возможности) смена смычка необходима не только из чисто звуковых соображений, но еще более — в целях правильной музыкальной артикуляции. Наряду с этим нельзя также обойтись без умения извлекать возможно большее число звуков на одно движение смычка.

В вопросе раздельной артикуляции (*non legato*) исполнители на смычковых инструментах сталкиваются с дилеммой, незнакомой пианистам, духовикам и певцам. У всех их протяженные (т. е. исполняемые в полную меру длительности) звуки, образующие быстрые пассажи, всегда объединены, т. е. играют *legato*. У струнников даже в темпе *prestissimo* могут иметь место раздельные протяженные звуки, исполняемые штрихом *détaché*. Что касается звуков укороченных (т. е. реально звучащих не в полную меру обозначенной в нотах длительности), то они в быстром движении исполняются штрихами *staccato*, *martelé*, а также прыгающими и отскакивающими штрихами. В *détaché* раздельная артикуляция осуществляется в результате еле заметного, не поддающегося измерению перерыва в звучании, вызванного сменой смычка; в отрывистых штрихах ощущение раздельности усиливается благодаря вполне измеримым паузам, возникающим между отдельными движениями смычка. Скрипичное *détaché* не имеет своего аналога в фортепианной игре, поэтому в нижеследующем примере шестнадцатые в партии фортепиано должны исполняться *legato*; при этом отпадает различие связанной и раздельной артикуляции (начиная с третьей четверти первого такта):



\* Определение, исходящее из чисто пианистической точки зрения!

Таким образом, штрих *détaché* — промежуточное звено между *legato* и *staccato* — в руках струнника является выразительным средством, подобного которому нет у остальных инструментов.

Укороченные звуки в скрипичной игре — это особая область, требующая внимательного рассмотрения. Они характеризуются не столько тем, что их реальная длительность меньше номинальной, сколько наличием паузы, следующей после каждого звука\*. Впечатление краткости, отрывистости звучания зависит от соотношения между продолжительностью отдельного звука и паузы. Здесь возможно множество оттенков, которые не поддаются простому перечислению; бесспорно лишь то, что характер произведения в целом определяет собой способы исполнения укороченных звуков, имеющих в нотном тексте. Разделяющие паузы могут быть воспроизведены двояким способом:

- 1) путем внезапной остановки движения смычка,
- 2) путем снятия смычка со струны.

Первый способ лежит в основе группы штрихов, в которую входят:

а) Обыкновенный штрих *martelé*, исполняемый у конца смычка, в умеренном движении.



б) Твердое *staccato-martelé* в быстром движении.



в) *Portato* или «полустаккато», обозначаемое в фортепианных партиях  $\text{---} \cdot \text{---}$ , а в скрипичных  $\text{---} \text{---}$  или  $\text{---} \text{---}$ .



К группе штрихов, основанных на втором способе, принадлежат:

а) *Sautillé* (прыгающий штрих).



\* Об этом уже говорилось в первом томе «Искусства скрипичной игры».

б) *Spiccato* («бросковый» штрих) в середине смычка или у колодки.



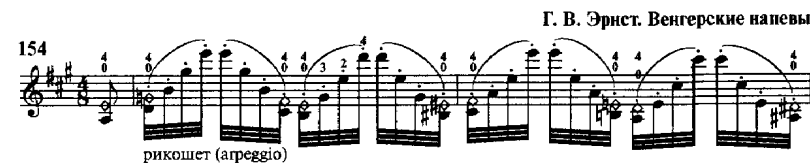
в) Летучее *staccato*.



г) «Неподвижное» (возвратное) *staccato* (у колодки, в середине и у конца смычка).



д) *Ricochet* (*saltando*).



Из всего этого следует, что в вопросах скрипичной артикуляции речь идет не только о связном или раздельном способе исполнения. Выбор конкретного штрихового приема, сопутствующего раздельному или отрывистому способу, требует от нас умения распознавать тонкие различия в характере музыкального материала.

Лишь в последнее время композиторы стали пользоваться черточкой (для обозначения раздельных звуков) вместо точки, соответствующей укороченному звуку. Даже такой, относительно современный автор, как Макс Брух, еще выписывал точки вместо черточек:

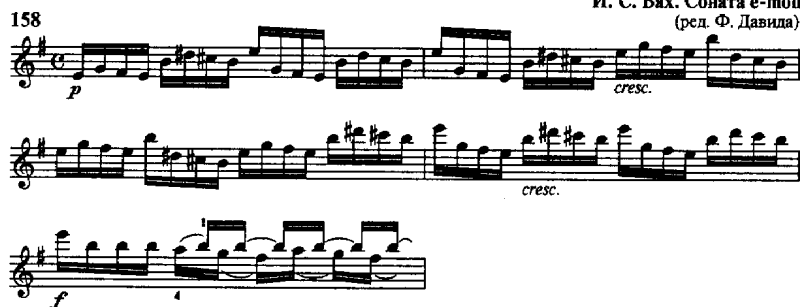
М. Брух. Концерт № 1. III ч.



У композиторов старших поколений выбор между протяженными и укороченными звуками в раздельных штрихах, как правило, предоставляется исполнителю.

Для правильного решения определяющим в первую очередь является характер произведения в целом. Преобладающий патетический характер многих старинных произведений настоятельно требует применения широкого *détaché*.

И. С. Бах. Соната e-moll  
(ред. Ф. Давида)



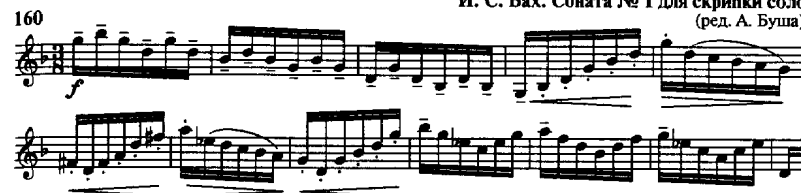
В некоторых случаях тонкие звуковые градации достигаются чередованием протяженных и коротких штрихов.

Л. ван Бетховен. Ф-п. трио ор. 97. III ч.



Подчас короткие штрихи служат также средством разграничения отдельных построений<sup>14</sup>:

И. С. Бах. Соната № 1 для скрипки соло  
(ред. А. Буша)



И. С. Бах. Чакона из Партиты № 2  
(ред. К. Флеша)



В камерной музыке с участием фортепиано прыгающий штрих не может быть применен, если в обеих партиях сочетаются быстрые раздельные фигуры (*non legato*). Различие между фортепианным *legato* и скрипичным *détaché* еще терпимо (по необходимости!), но прыгающий штрих и пианистическое *legato* взаимоисключены:

Л. ван Бетховен. Соната ор. 47. I ч.



В струнном квартете, при исполнении раздельных пассажей одновременно несколькими инструментами, также следует отдать предпочтение *détaché* перед прыгающими штрихами, создающими немалые затруднения в отношении четкости и ритмичности ансамблевой игры\*. Это правило сохраняет свое значение и в оркестровой практике.

Я не вижу оснований для запрета прыгающих штрихов при исполнении баховских сочинений, особенно если соответствующий музыкальный материал носит ярко выраженный «игровой» характер. Предположение о том, что техника прыгающих штрихов была неизвестна старой школе, даже если считать его абсолютно доказанным, не может служить причиной для отказа от использования достижений современной скрипичной техники, если оно способствует обогащению выразительных средств интерпретации<sup>15</sup>.

Раз уж мы принципиально высказались за использование отрывистых штрихов, то возникает вопрос (имея в виду исполнение в медлен-

\* Брамс в своей камерной музыке чрезвычайно редко применял прыгающие штрихи.

ном или умеренно скором темпе): *martelé* или *spiccato*? И здесь в первую очередь решает общее настроение, присущее данному произведению. Штрих *martelé* звучит полновесно, энергично, внушительно, штриху *spiccato* в такой же степени свойственна ритмическая определенность, но он более гибок и воздушен.

163 *martelé* Л. ван Бетховен. Соната оп. 47. I ч.

Штрих *martelé* у конца смычка уместен лишь в сдержанном движении.

164 (♩ = 70) А. Вьётан. Концерт № 5. I ч.

Отдавая предпочтение данному способу звукоизвлечения, исполнитель невольно склоняется к замедлению темпа.

165 у колодки И. Брамс. Квартет оп. 51 № 2. IV ч.

у конца (менее желательно)

Здесь применение штриха *martelé* у конца смычка придает звучанию излишне легковесный характер.

*Martelé* в двойных нотах обычно не играется у конца смычка, так как оно предъявляет повышенные требования к мышечным усилиям играющего (нажимный акцент и быстрое проведение смычка одновременно на двух струнах!). Эти усилия могут быть облегчены простейшим образом — заменой *martelé* тяжелым, крупным *spiccato* у колодки. Данного правила не могут поколебать отдельные исключения, самое наглядное из которых приводится в нижеследующем примере:

166 ц.с. у конца ц.с. (V) А. Вьётан. Концерт № 1. I ч.

Здесь четко указан композитором штрих у конца смычка обусловлен, по-видимому, особенностями индивидуальной смычковой техники<sup>16</sup>.

Применение *staccato-martelé* производит исключительный эффект даже в произведениях сугубо камерного стиля:

Р. Шуман. Квартет оп. 41. IV ч.

167

Также и *ricochet*:

168 Ф. Шуберт. Квартет оп. 29. IV ч.

*Martelé* у колодки, т. е. отрывистый штрих без поднимания смычка со струны, при любых обстоятельствах недопустим, так как значительно увеличившийся вес смычка способствует образованию шумовых призвуков. Подобный способ игры принимается в расчет только в тренировочных целях.

Смешанный штрих образует сочетание *martelé* у конца смычка и *spiccato* у колодки, разделенных между собой протяженными звуками, исполняемыми *détaché*. Применение этого штриха зачастую помогает овладеть навыком точного распределения смычка. Однако звучание его лишено единства, вследствие различия в самом механизме звукоизвлечения. Данный способ с музыкальной точки зрения неудовлетворителен, тем не менее он довольно часто применяется по соображениям удобства.

169 у кол. ц.с. конц. ц.с. у кол. ц.с. конц.

н.п. лучше: V

*Spiccato* у колодки может применяться только в нюансе *forte*, в ритмически характерных эпизодах не слишком быстрого темпа.

170 И. Брамс. Ф-п. квартет оп. 25. IV ч.

Различие между *spiccato* и *sautillé* должно найти свое отражение в нотной записи. Было бы желательным раз навсегда узаконить обозначение *spiccato* в виде прямой, заостренной книзу запятой, а *sautillé* — в виде простой точки<sup>17</sup>.

171 Л. ван Бетховен. Ф-п. трио оп. 1 № 2. IV ч.

Насколько различным может быть истолкование точки — внешне-го символа укороченного звука и его главной акустической приметы — паузы, видно из нижеследующих примеров.

Теория, исходящая из традиций фортепианного исполнительства, учит нас, что единичный укороченный звук или же первый в ряду та-



ковых требует *предшествующей* паузы. Как обстоит с этим дело в скрипичной игре?

Прежде всего техника смычка в смешанных штрихах обуславливает далеко идущее различие в сравнении с пианистической практикой:



В этом случае пианист сыграет:



т. е. он постарается посредством «снятия» 2-й и 6-й восьмой предварить последующий укороченный звук паузой. На скрипке подобный прием показался бы неестественным, к тому же он ставит под угрозу ритmicность исполнения. Поэтому играющий с полным правом использует здесь смену смычка как средство разделения штрихов *legato* и *spiccato*. Пианистическое правило, гласящее о том, что укороченному звуку должно предшествовать хотя бы минимальный перерыв в звучании — для нас, скрипачей, действительно лишь в том случае, если основной, преобладающий темп произведения оказывается достаточно медленным, чтобы можно было себе позволить эту «звучащую паузу» без ущерба для ритма.

Так, я всегда склонялся к мнению, что в скрипичном концерте, написанном *пианистом* Брамсом, точка на 2-й шестнадцатой нижеследующей ритмической фигуры



не должна быть понята буквально, т. е. раздельность достигается здесь не «снятием» звука, а попросту сменой смычка. При более подчеркнутом разделении не только автоматически замедляется темп, но также, вследствие стереотипного укорачивания, наносится заметный ущерб свободе интерпретации.

Если последний звук слигованной группы помечен точкой, то он может быть либо отделен от предыдущих звуков, либо только укорочен, т. е. его можно взять двояким способом:



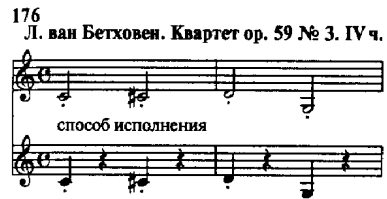
Однако намерениям композитора, как правило, отвечает лишь второй способ<sup>18</sup>. Так, например, Бетховен в подобных случаях чаще всего предпочитает заменить точку выписанной паузой, избегая тем самым превратных толкований:



В противовес этому:



Следует далее учесть то обстоятельство, что укорачивание звука, помеченного точкой, должно находиться в определенном соотношении с его номинальной длительностью. Это может быть математически выражено простейшим образом: в жертву приносится половина длительности звука<sup>19</sup>. Следовательно:



Еще более важным, особенно в камерной музыке, я считаю вопрос «прилигования» звука. Речь идет о праве исполнителя следующим образом изменять авторскую запись:



Тем самым отпадает даже слабый намек на предваряющую паузу, вызванную сменой смычка. Возникает вопрос: допустимо ли такое изменение текста? По моему мнению, если «прилигование» не нано-

сит ущерба метроритмической четкости музыкального мотива или фигуры и в то же время дает заметные преимущества технического и интерпретаторского порядка — было бы преувеличенным пуританством отказываться от него во имя соблюдения «буквы». Я, например, склонен изменять авторские обозначения в последней части ор. 130 Бетховена:



так как именно движение смычка вверх вместе с «прилигованием» двух восьмых в первом и пятом такте помогает выявить свойственные этой теме легкость и изящество. Аналогично:



Кто не захочет прилиговать первую четверть второго такта к предшествующей группе шестнадцатых, поплатится за такую роскошь неудобными штрихами: на первое *си-бемоль* (половинная с точкой) он не сможет использовать столь необходимого здесь целого смычка, так как во втором такте ему снова предстоит играть нижней половиной, чего он может достичь лишь с помощью ложного акцента на первой из шестнадцатых.

Когда композитор, исходя из особенностей фортепианной игры, обозначает в нотах — он обычно подразумевает , то есть один из видов штриха *portato*. Этим правилом скрипачи чаще всего пренебрегают, вследствие чего подобные фигуры играют слишком коротко.



Аналогично:



Повторение главной темы в тональности ля-бемоль мажор носит характер грустного воспоминания о прошлом, поэтому здесь неуместны короткие штрихи *quasi scherzando*<sup>20</sup>.

Укороченные звуки стремительного, полетного характера следует по возможности играть вверх смычком, в направлении к нижней половине; будучи исполняемы вниз смычком (в направлении к концу), они автоматически удлиняются. Поэтому авторское обозначение штрихов в главной теме финала концерта Чайковского должно быть безусловно отвергнуто, так как звуки, обозначенные крестиком, берутся при этом протяженным, вялым штрихом<sup>21</sup>.



И все же последовательное проведение в жизнь принципа исполнения сильных долей такта вверх смычком (в быстром движении, штрихами *détaché* или *spiccato*) не согласуется с природой наших двигательных ощущений. Возникающее здесь противоречие разрешается в нужный момент путем «пристегивания» двух последних звуков на одно движение смычка:







## Динамика

Динамика означает изменение степени громкости звука. Наиболее употребительные динамические обозначения: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando* (*sf*). Если основной темп и даже отдельные агогические изменения могут быть, по крайней мере теоретически, точно определены с помощью метронома, то разнообразнейшие оттенки громкости измеряются лишь на основе чисто субъективного ощущения. Обозначение *allegro*, уточненное посредством метрономического указания  $\text{♩} = 88$ , исключает всякие недоразумения, в то время как сила звучности, выраженная знаком *f*, колеблется в зависимости от звуковых качеств исполнителя и его инструмента, от большей или меньшей громкости сопровождения, наконец, от акустических условий. Поэтому динамические обозначения для музыканта всегда представляют собой понятие относительное. Эта относительность усугубляется небрежностью, с которой многие композиторы вносят динамические указания в текст. Именно отсюда происходят многочисленные обозначения типа *f cresc. f* или *p dim. p*, что, разумеется, чистейшая бессмыслица.

Несомненно, обозначенные таким образом нюансы должны быть истолкованы как *f dim. cresc. f*; *p dim. cresc. p*. Типичный образец такого рода указаний встречается в I части мендельсоновского концерта:

208 нюансы, принятые в исполнительской практике Ф. Мендельсон. Концерт. I ч.

*mp* *p* *p dim.*

*pp* *sempre più piano* *pp*

*pp*

*pp*

*pp*

209 И. Брамс. Концерт. I ч.

*f* *dim.* *p*

*p* *(лучше mf)* *dim.* *pp*

В примере 209 первое *piano* (в четвертом такте) проставлено совершенно не к месту. При точном соблюдении авторского нюанса солист на фоне господствующей плотной оркестровой звучности попросту не был бы услышан. По моему ощущению, настоящее *piano* вступает в свои права не ранее, чем зазвучит ре-мажорный квартсекстаккорд.

Аналогично:

210 И. Брамс. Концерт. I ч.

*p dolce* *p*

и т. д. и т. д.

Вследствие невыгодной в звуковом отношении фактуры мелодического контрапункта, порученного скрипке, последнюю наверняка захлестнули бы волны оркестрового звучания, если бы она не пыталась отстоять себя всеми имеющимися в ее распоряжении средствами. Дополнительные обозначения в скобках (см. примеры 209 и 210), соответствующие подъемам и спадам мелодической линии, будут выполнены естественно и непринужденно каждым мало-мальски музыкальным скрипачом как нечто само собой разумеющееся. Почему же композитор не зафиксировал эти нюансы в нотной записи? Скорее всего он опасался, как бы они не дали исполнителю повод к преувеличениям, к сентиментальности; эта осторожность, по всей вероятности, является причиной недостаточности динамических обозначений во многих произведениях. Композиторы младшего поколения, по-видимому, исповедуют совершенно противоположный принцип — динамические и агогические предписания вносятся ими с педантической точностью.

*Piano* перед *crescendo* важнее, чем само *crescendo*, так как главным условием, обеспечивающим постепенное нарастание силы, является наличие исходной точки, лежащей где-то у основания динамической шкалы. Этому соответствует, в свою очередь, *forte* перед последующим *diminuendo*. «*Crescendo* означает *piano*, *decrescendo* — *forte*» (Ганс фон Бюлов).

211 Л. ван Бетховен. Квартет op. 18 № 3. II ч.

212 Л. ван Бетховен. Квартет op. 18 № 3. II ч.

Следованию этим принципам препятствует неосознанное представление, возникающее у исполнителя на основе простого зрительного восприятия нюансов *cresc.* и *dim.* Печатный знак *cresc.* помимо нашей воли внушает нам мысль о заключающем *forte*, а не об исходном *piano*\*. Зачастую исполнители не обращают должного внимания на достижение требуемой степени силы как результата постепенного усиления или ослабления звучности.

214 Л. ван Бетховен. Квартет op. 59 № 2. I ч.

В примере 214 *crescendo* на протяжении двух тактов приводит от *p* к *ff*, пробегая таким образом почти по всей динамической шкале.

\* Одна из «причуд», встречающихся в нотном тексте классических творений, состоит во внесении нюанса *crescendo* на длинных выдержанных звуках в партии фортепиано, в соответствии с аналогичным нюансом у смычкового инструмента.

213 Л. ван Бетховен. Соната op. 30 № 2. II ч.

Может быть, композитор, будучи настроен на иронический лад, решил таким образом наглядно продемонстрировать пианисту ограниченность звуковых ресурсов его инструмента?<sup>24</sup>

215 Л. ван Бетховен. Квартет op. 59 № 2. I ч.

В этом примере три такта *crescendo* приводят от *pp* к *f* и *sf*.

216 Г. Пфицнер. Соната op. 27. II ч.

Здесь *crescendo* заканчивается, достигнув *mf*\*.

Особо наглядный пример точно рассчитанного «ступенчатого» *diminuendo*:

218 Г. Пфицнер. Соната op. 27. II ч.

Всем знакомо правило, согласно которому *crescendo*, в силу механико-акустических свойств смычка, связывается с движением его вверх, а *diminuendo* — с движением вниз, даже если это приводит к игре «перевернутыми» штрихами на длительном протяжении<sup>25</sup>. О том, насколько важно следовать этому основному правилу, свидетельствует пример из IV части сонаты ре минор Шумана (op. 121). Здесь значительную трудность представляет собой фигура

219

закрывающая в себе *cresc.* и *sf* на верхнем звуке. Она повторяется не менее 19-ти раз в самых различных вариантах, но всегда с той же нюансировкой. Исполнитель к концу этой части ощущает полное изнеможение, но не может даже приблизиться к достижению требуемого звукового результата. Бесплодные усилия скрипача уходят на то, чтобы выполнить предписанный нюанс, пользуясь нерациональным приемом, каким является движение смычком вниз в восходящем пассаже *crescendo* и смычком вверх на *sf* в нисходящем пассаже *diminuendo*.

\* Приведенное ниже, отчетливо обозначенное Бетховеном сопоставление *dim.* (*fp*) и *cresc.* чаще всего выпадает из поля зрения исполнителей:

217 Л. ван Бетховен. Соната op. 47. II ч. Вар. III

«Перевернутые» штрихи, последовательно применяемые на протяжении всей части, производят здесь поистине чудеса:

Р. Шуман. Соната оп. 121. IV ч.

220а правильно  
V  
н неправильно

220б правильно  
V  
н неправильно

Р. Шуман. Соната оп. 121. IV ч.

Встает вопрос: какими соображениями руководствуется композитор, внося те или иные динамические указания? Ответ незатруднителен: *crescendo* означает приближение к некоей кульминационной точке, достигаемой при нюансе *f*. Эта кульминация (в примере помечена крестиком) по большей части совпадает с вершиной (т. е. самым высоким звуком) мелодической фразы или мотива:

И. Брамс. Ф-п. трио оп. 8. I ч.

221 *f* (←) (+)

И. Брамс. Концерт. I ч.

222 8- V (+) M

П. Чайковский. Ф-п. трио оп. 50. I ч.

223 *cresc.* (+)

Нисходящему движению мелодии, означающему ослабление напряжения, чаще всего сопутствует затухание силы звучности:

Л. ван Бетховен. Квартет оп. 59 № 3. III ч.

224 *cresc.* *f* *dim.*

Итак, движение вверх — *crescendo*, вниз — *diminuendo*. Это «домашнее правило», каким бы упрощенным оно ни казалось, может рассматриваться как остов, на котором возводится все здание динамики.

Все же из этого правила есть множество исключений. Прежде всего это внезапное *piano*, следующее непосредственно за нарастанием. На значение этого нюанса — привлечь внимание слушателя к какому-либо неожиданному гармоническому или мелодическому обороту:

Л. ван Бетховен. Квартет оп. 59 № 3. II ч.

225 *cresc.* *p*

Л. ван Бетховен. Квартет оп. 59 № 3. II ч.

226 Скр. I *cresc.* *p*  
Скр. II *cresc.* *p*

Л. ван Бетховен. Квартет оп. 127. I ч.

227 *cresc.* *p*

Все внезапное и непредвиденное, возникающее в процессе гармонического или мелодического развития, находит свое адекватное воплощение в звуковой динамике. Внезапное *piano* исключительно широко применял Бетховен.

Общепотребительный прием люфтпаузы перед *piano*, которому предшествует динамическое нарастание, объясняется в первую очередь соображениями акустического порядка. При внезапной, не разделенной паузой смене громкой и тихой звучности реверберация звуковых волн, имеющих большую амплитуду колебаний, может привести к поглощению тихой звучности, вплоть до «нулевого» или же крайне нечетливого ее восприятия.

В этом случае люфтпауза желательна хотя бы в целях соблюдения акустической чистоты. Разумеется, она не должна быть чересчур длительной. Исполнение, сплошь нашпигованное подчеркнутыми люфтпаузами, легко приобретает оттенок педантического школярства.

Динамическое нагнетание в его наиболее естественном и последовательном виде образуется соединением *crescendo* и *accelerando*, затухание — слиянием *diminuendo* и *ritardando*. Разумеется, динамический оттенок не обязательно должен сочетаться с агогическим. Искусство фразировки состоит в умении как объединять, так и разделять эти два элемента. Надо уметь усиливать без того, чтобы одновременно быть вынужденным ускорять, а *decrescendo* выполнять без замедления темпа.

*Crescendo* и *accelerando*:

И. Брамс. Соната оп. 78. II ч.

228 *poco stringendo* *cresc.*

## Diminuendo и ritardando:

229 poco a poco rit. Л. ван Бетховен. Секстет G-dur. III ч. molto rit.  

 Musical score for measure 229, showing a piano passage with a diminuendo (dim.) and ritardando (rit.) marking. The dynamic starts at *p* and ends at *pp*.

## Crescendo и allargando:

230 in tempo, ma sempre sostenuto И. Брамс. Ф-п. трио оп. 8. I ч.  

 Musical score for measure 230, showing a piano passage with a crescendo (cresc. poco a poco) and allargando (sost.) marking. The dynamic starts at *p* and ends at *f*.

## Diminuendo и stringendo (animato):

231 Coda Animato И. Брамс. Ф-п. квартет оп. 25. II ч.  

 Musical score for measure 231, showing a piano passage with a diminuendo (pp) and stringendo (Animato) marking.

«Эффектом эхо» называется внезапное уменьшение силы звука при буквальном повторении какого-либо музыкального построения или мотива. Этот нюанс особенно характерен для музыки XVIII столетия.

232 I *f* II *p* В. А. Моцарт. Концерт № 4. I ч.  

 Musical score for measure 232, showing a piano passage with an echo effect. The first iteration is marked *f* and the second *p*.

233 I *f* II *p* В. А. Моцарт. Концерт № 5. I ч.  

 Musical score for measure 233, showing a piano passage with an echo effect. The first iteration is marked *f* and the second *p*.

234 I *f* II *p* (повторение) В. А. Моцарт. Концерт № 5. III ч. и т. д.  

 Musical score for measure 234, showing a piano passage with an echo effect. The first iteration is marked *f* and the second *p* (повторение). The passage continues with "и т. д."

Однако нежелательно, чтобы на основе этого приема возникла привычка стереотипного смягчения каждого повторяющегося мотива. Что получилось бы при этом, например, из увертюры Шумана «Манфред», где почти каждый мотив проводится два раза подряд! Кроме того, начиная с Бетховена, в этих случаях проявляется тенденция к усилению.

235 Л. ван Бетховен. Концерт. I ч.  

 Musical score for measure 235, showing a piano passage with a crescendo (усиливая) marking. The dynamic starts at *p*.

236 П. Чайковский. Концерт. I ч.  

 Musical score for measure 236, showing a piano passage with a crescendo (dolce) marking. The dynamic starts at *mf* and ends at *f* (интенсивнее).

Пассажи из «проходящих» звуков в музыке добетховенской поры превращаются у Бетховена и его последователей в «одушевленные» фигуры. В скрипичных концертах Моцарта пассажная фактура зачастую еще не находится в органической связи с главным тематическим материалом; ее прямое назначение — служить основой для демонстрации исполнителем своего мастерства<sup>26</sup>:

237 В. А. Моцарт. Концерт № 4. I ч. и т. д.  

 Musical score for measure 237, showing a piano passage with a crescendo (V) marking. The dynamic starts at *mf* and ends at *f* (и т. д.).

Но уже в бетховенском концерте пассажи образуют необходимое дополнение мелодической линии; они тесно связаны с ней и обрамляют ее подобно тому, как плющ обвивает дубовый ствол:

238 Скр. соло Л. ван Бетховен. Концерт. I ч.  

 Musical score for measure 238, showing a piano passage with a crescendo (Орк.) marking. The dynamic starts at *mf* and ends at *f*.

В моем представлении «эффект эхо» символизирует эпоху, когда музицирование рассматривалось скорее как приятное добавление к светской беседе, чем как способ выражения больших художественных и философских идей. Именно поэтому данный прием, на мой взгляд, в музыке послебетховенского периода вступает в противоречие со стилем.



*Piano* как средство разграничения мелодического элемента, с одной стороны, и ритмического или гармонического — с другой, имеет кардинальное значение. Возьмем к примеру редко исполняемое *Andante* из 2-й сонаты Баха для скрипки соло:

239a



Здесь мелодия



поддержана вторым голосом, образующим ритмическую и тональную опору:



Если сыграть с одинаковой силой первые три восьмые в нижнем голосе, то мелодия примет следующий вид:



Чтобы избежать подобного искажения, необходимо дать почувствовать паузу на третьей восьмой верхнего голоса; для этого третий звук *do* должен быть сыгран на несколько ступеней тише:



Приведем первый период *Andante* с обозначениями нюансировки согласно указанному принципу:

2396 *Andante* *mf* *pp* *mf* И. С. Бах. Вторая соната. III ч.



Вагнер заклеил продолжительную игру в нюансе *piano* выражением «динамическая монотонность». Между тем ровная в динамическом отношении звучность на струнных инструментах представляет собой трудно достижимый идеал. Мы не говорим здесь о необходимом спокойствии и уверенности в ведении смычка, о желаемой ровности звучания при игре в различных его частях. Предположим, что исполнитель обладает достаточной свободой и плавностью в соединении смычков, струн и позиций, обеспечивающей непрерывность и пластичность звучания.

Но даже в этом случае остается еще преодолеть главный, преимущественно психологический барьер. Продолжительное тихое звучание, как правило, связано с выражением сдержанного чувства, просветленного и умудренного мирозерцания, обычно свойственного лишь зрелому возрасту. Юности же большей частью присущи страстность и непосредственность выражения, проистекающие от избытка физических и душевных сил. Не потому ли у молодых музыкантов редко можно услышать длительное, выдержанное и в то же время эмоционально наполненное *piano*? Во II части скрипичного концерта Бетховен на протяжении почти всего первого периода обозначает нюанс *pp*, а во втором разделе прибавляет к этому указание *sempre perdendosi*, т. е. не просто тихо, а как бы постепенно исчезая, растворяясь, отрешаясь от окружающего мира и от самого себя. Однако у большинства скрипачей эта высокая, мистическая вдохновенность низводится до уровня ординарной скрипичной кантилены; истинный характер музыки — проявление глубочайшего, но скрытого, сдержанного чувства — при этом полностью утрачивается. Очевидно, способность к выразительному *piano* на большом протяжении предполагает высокий уровень скрипичной, музыкальной и духовной культуры, который встречается крайне редко.

Аналогичные примеры из бетховенского концерта:

240 *(sempre pp)*

241 *(sempre pp)*

При исполнении сонат для скрипки и фортепиано тихое звучание таит в себе опасность потери звукового баланса обоих инструментов, поскольку пианист вынужден сообразовать силу пальцевого удара не столько с предписанными динамическими оттенками, сколько с длительностью отдельных звуков. Так, например, в I части фортепианно-

го трио Бетховена (ор. 70 № 2) исполнительская трактовка дает нам следующую картину соотношения отдельных партий с точки зрения динамики:

В то время как струнные, в соответствии со смыслом фразы, облегчают звучность на половинной ноте с точкой — пианист вынужден, наоборот, усилить ее с тем, чтобы взятый звук к третьей четверти не улетучился бы совсем, — одна из главных причин, по которой полное слияние звучности фортепиано и струнных оказывается все-таки недосягаемым!

Динамическая монотонность может проявляться и в постоянном нагнетании громкости. Такая манера исполнения в техническом отношении несравненно проще, она не требует сколько-нибудь значительного напряжения духовных сил, но на слух аудитории она действует так же, как чересчур яркий свет на сетчатку глаза. Обычно эта манера идет рука об руку с известной душевной прямолинейностью, свойственной исполнителю, которая в молодые годы проявляется в виде стремления постоянно «идти напролом», без сомнений и долгих раздумий.

«Застывшие», надолго растянутые *f* и *mf*, даже если они формально предписаны композитором, должны быть отвергнуты. В этих случаях необходима дифференциация звучности, проводимая в соответствии с подъемами и спадами мелодической линии:

В камерной музыке Моцарта и Гайдна часто встречается последование *piano* и внезапного *forte* без соединительного *crescendo*. У нас до сих пор нет точных правил для подобных случаев. Если рассматривать этот вопрос в историческом плане, то известно, что основатель так называемой мангеймской школы Ян Стамиц (1671–1757) впервые ввел *crescendi* и *diminuendi* в оркестровую практику и в особенности — в практику струнно-смычкового исполнительства. Хотя творчество Гайдна и Моцарта опирается на достижения мангеймцев, оба эти мастера крайне скупо используют *cresc.* и *dim.* Возникает вопрос: имеют ли право современные квартетные исполнители по своему усмотрению

вводить дополнительные нюансы, исходя из принципов Мангеймской школы? В целом, «неподготовленное» *forte* лишь в редких случаях полностью согласуется с нашими музыкальными представлениями:

Здесь эффект внезапного *forte*, усиленный резким звучанием укороченных восьмых на струне Соль, действует подобно удару кулаком. Для сохранения лирического характера темы необходимо соединительное *crescendo* и смягченная, «полукороткая» артикуляция двух отдельных восьмых. Если в подобных случаях между участниками ансамбля возникнут разногласия, то следует играть спорное место различными способами до тех пор, пока не будет твердо установлено, какой из вариантов обладает безусловным преимуществом. Как бы то ни было, авторские динамические указания в произведениях добетховенского периода никоим образом не должны рассматриваться в качестве непрекаемого «слова божьего».

Нюанс *fp*, т. е. немедленное ослабление звучности, также не всегда следует понимать буквально. Это же относится и к акценту, отмеченному в нотах знаком *sf*. Такой акцент особенно часто осуществляется посредством грубого приложения силы (в виде рывка, толчка, удара), вне соответствия его общему динамическому уровню данного эпизода и характеру произведения в целом. *Sforzando* может иметь лирический и драматический оттенок, в зависимости от преобладающего в музыке настроения. В первом случае *sf* скорее всего может быть истолковано как *mp*, во втором случае оно предполагает более резкий звуковой контраст<sup>27</sup>. Это различие слишком мало принимается во внимание, особенно при исполнении Моцарта.

Здесь, на мой взгляд, наоборот, требуется необлегченное *sf*:

Вообще мне кажется, что *sf* у Моцарта означает большую степень громкости, чем просто внезапное *f*.

Необходимо также коснуться некоторых отрицательных моментов чисто технического порядка. Прежде всего это раздувание и затухание при связывании двух соседних звуков; затем «воющее» *portamento*, о котором, как о техническом недостатке, подробно говорилось в первом томе\*; далее *sf* на заключительном звуке пассажа, возникающее вследствие того, что смычок резко «срывается» со струны.



И, наконец, усиление звучности нахшлага по сравнению с предшествующей трелью, что обычно сочетается с преувеличенным расширением его во времени. Тем самым нахшлагоу придается значение, на которое он никак не может притязать. Как в динамическом, так и в агогическом смысле нахшлаг не должен заметно выделяться из контекста и особенно — быть громче трели.



Разрешая себе модификацию динамических предписаний, исполнитель подчас верно угадывает скрытый замысел автора. Так, например, Бетховен в главной теме III части скрипичного концерта обозначает нюанс *p*; этот нюанс остается в силе для обоих, следующих друг за другом проведенных тем (на струнах Соль и Ми). Различие тембра этих двух струн само по себе обуславливает контраст в характере звучания. Можно предположить, что сопоставление мужественной силы и грации входило в намерения композитора. Не придавая первому проведению темы грубого, напористого характера (как это часто можно услышать), мы все же не считаем возможным трактовать тему сдержанно и сухо, к чему склоняет нас авторский нюанс *p*. В данном случае можно смело заменить *p* на *mf*.



Столь же оправдано привнесение акцента, если он оказывается необходимым для взаимопонимания участников ансамбля. В нижеследующем примере унисонное движение, выполняемое четырьмя инструментами, прозвучит синхронно лишь при том условии, если первая сильная доля будет «припечатана» акцентом, что позволит с самого начала установить единый, правильный темп.



Помимо этого модификация динамических указаний может быть полезной в педагогике. Мы имеем в виду случай, когда ученик с наклонностью к флегматическому темпераменту привычно сводит *f* и *p* к «нейтральному», бесцветному *mf* или *mp*. В подобном случае педагогу следует поощрять динамические преувеличения. Опасность систематического воспитания склонности к преувеличениям не грозит до тех пор, пока флегматику, уже достигшему объективно удовлетворительных звуковых результатов, продолжает казаться, что он преувеличивает сверх меры.

Важнейший вопрос, касающийся практического применения науки о динамике, мы придержали для окончания настоящего раздела. Речь идет о признании относительного характера всех печатных обозначений динамики, особенно тогда, когда музыку репродуцируют не в одиночку, а в содружестве с другими инструментами. Сила звука, безусловно достаточная для того, чтобы добиться впечатления полнозвучного *forte* в сольной сонате Баха, может оказаться равносильной *piano*, если в игре участвует другой, более мощный инструмент. В риниорной сонате Шумана пианисту следует выполнять нюансировку с величайшей осторожностью, так как партия скрипки почти повсеместно удерживается в среднем регистре, легко заглушаемом звучностью фортепиано. В то же время точно рассчитанное и выверенное *piano* при участии другого инструмента, игравшего еще деликатнее, может быть воспринято как *mf*. Поэтому в ансамблевой игре, помимо выполнения печатных указаний, необходимо четкое представление о большей или меньшей значимости того или иного мотива как мерило для установления требуемой силы звука\*. Сопровождающие фигуры, подобные тем, которые приводятся ниже, звучат назойливо, если степень их громкости не снижена до возможного предела:



\* Извечная проблема, возникающая в бесчисленных вариантах в процессе квартетных репетиций, находит свое выражение в следующем характерном диалоге. Первый скрипач, обращаясь ко второму (или наоборот): «Пожалуйста, играйте *piano*, тема ведь не у вас». Второй скрипач — первому (или наоборот): «Да, но у меня написано *forte!*»<sup>28</sup>

\* См.: Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1. М.: Музыка, 1964. С. 43. — Прим. ред.

Во втором такте примера 253 скрипач не должен понимать буквально указание *cresc.*, так как этот нюанс не может быть поддержан верхним голосом фортепиано!<sup>20</sup>

253 (sempre *p*) Л. ван Бетховен. Соната оп. 24. III ч.

Скр. I (f pp) Л. ван Бетховен. Квартет оп. 59 № 3. II ч.  
Скр. II (f) (ppp)

Здесь первой скрипке после *fp* сразу же предстоит погрузиться в сумрак *pp*, чтобы уступить главенство второй скрипке. В третьем такте первый скрипач должен использовать струну Ре, иначе он даже при самом легком звукоизвлечении, из-за светлой окраски струны Ля, непременно заглушит второго скрипача.

Выравнивание звучности четырех инструментов квартета, выделение тематических голосов и затушевание второстепенных, короче говоря — ясность всей контрапунктической ткани становятся той идеальной конечной целью, которая может быть достигнута только трудной репетиционной работой. В особенности первому скрипачу надлежит, когда слово берет вторая скрипка, быть тем более сдержанным, чем заметнее превосходство его звуковых качеств (или качеств его инструмента)<sup>30</sup>.

Все вышесказанное подтверждает, что владение динамическими градациями входит в арсенал технических средств скрипача как важнейшая составная часть. Однако во всей нашей этюдной литературе мы располагаем, насколько мне известно, лишь одним-единственным пособием по данному разделу: я имею в виду динамические этюды Р. Шольца (издание Брейткопфа и Гертеля). Дальнейшее накопление соответствующего инструктивного материала было бы весьма желательным. Опубликованная в качестве приложения к первому тому «Искусства скрипичной игры» «Система гамм» также может быть использована для всевозможных упражнений, направленных на овладение динамикой.

## Темп и его изменения (агогика)

Темп означает меру времени, определяющую фактическую длительность звуков в музыкальном произведении. Агогика — понятие, введенное в музыкальную теорию Риманом и подразумевающее изменения темпа, обусловленные живым, творческим характером всего исполнительского процесса. Темп произведения, так же как и особенности его динамики, устанавливается с помощью условных знаков или специальных терминов. Внимательное отношение к ним ни в какой мере не означает требования математической точности. Исполнение, отмеченное печатью артистической индивидуальности, более всего чарует именно тем, что оно постоянно отступает от строгих школьных правил. Метрономически точная игра может быть названа корректной, но в целом она покажется слушателю бездушной, мертвой, механической. Ощущение живого, выразительного исполнения возникает главным образом как следствие гибких, подчас еле заметных темповых сдвигов.

Шкала общепринятых итальянских обозначений такова: *Largo*, *Adagio*, *Larghetto*, *Andante*, *Andantino*, *Allegretto*, *Allegro*, *Presto*, *Prestissimo*. Полагая, что значение этих терминов общеизвестно, мы ограничимся выяснением отдельных недоразумений, возникающих при добросовестном прочтении текста, а также устранением некоторых, укоренившихся с течением времени, неверных понятий.

*Andante* — темп скорее оживленный, чем растянутый (*andare* — идти, неторопливо брести). В XVIII веке *Andante*, по-видимому, игралось быстрее, чем сейчас. В отношении темпа *Andantino* существует неясность. Многие полагают, что это обозначение — не что иное, как уменьшительная форма слова «*Andante*» и относится лишь к объему произведения (или его части), а не к темпу. Однако на практике *Andantino* отличается от *Andante* более текучим и одновременно более галантным характером. *Larghetto* — это немного ускоренное *Largo*, *Allegretto* — чуть замедленное *Allegro*. Моцарт и Бетховен в быстрых частях довольствовались указанием *Allegro*, часто добавляя к нему поясняющий термин — *aperto*, *molto*, *assai*, *moderato*, *maestoso*, *con spirito*, *grazioso*, *vivace*, *con brio*, *risoluto*, *energico*, *appassionato*, *cantabile*, *piacevole*, *scherzando*, *commodo*\* и т. п. Не следует всегда понимать эти обозначения буквально\*\*. В I части 2-й фортепианной сонаты Шумана помечено «так быстро, как только возможно», ближе к концу — «быстрее» и спустя 16 тактов — «еще быстрее». В III части его же скрипичной сонаты оп. 105 мы находим на протяжении всей части указания: «Тихо, просто», «Немного оживленнее», «Немного подвижнее», «Предшествующий темп», — к какому из первых трех указаний относится слово «предшествующий»?

\* Известна забавная ошибка одного из переписчиков произведений Бетховена, превратившего «*Allegro comodo*» в струнном квартете оп. 127 (IV часть) в «*Allegro con moto*».

\*\* Доктор Меррат в «Силуэтах старой и новой Вены» приводит следующий факт: «В ми-бемоль-мажорном квартете оп. 127 Бетховен обозначил где-то посередине темп *Andante*. По рассказам, скрипач Бём, исполнявший квартет в присутствии автора, сохранил в этом месте предшествующий темп, полагая достичь этим большего впечатления. После исполнения Бетховен встал со стула, извлек из кармана карандаш, зачеркнул во всех четырех партиях слово «*Andante*», затем повернулся к исполнителям и выразил им свою благодарность».

Обозначение *Poco Andante* также порой служит источником недо-разумений. Переведенное буквально, оно означает «немного шагом»; неясно, имеется ли в виду более медленная или более быстрая ходьба. В исполнительской практике *Poco Andante*, так же как *Più Andante*, играет чуть быстрее, чем просто *Andante*.

И. Брамс. Соната оп. 78. II ч.  
255 *Adagio* (♩ = 58-60)



*Più Andante* (♩ = 46-48)



Во II части скрипичного концерта Брамса, в двухтактовом *tutti* оркестра перед началом эпизода в фа-диез миноре четко обозначено *rit.*, с последующим *più largamente*. Большинство скрипачей и дирижеров почему-то превращают это указание в *stringendo* и в дальнейшем соответственно ускоряют темп.



Различие темповых обозначений во II части ля-мажорной сонаты Брамса также большей частью не принимается во внимание:

И. Брамс. Соната оп. 100. II ч.

257 *Vivace*

*Vivace di più pizz.*

Исходя из темповых обозначений, данных композитором, исполнитель устанавливает генеральный темп всего произведения или его части. Если этот темп неверен, то музыкальные идеи, заложенные в произведении, не получают своего воплощения, самый характер его искажается. Ведь даже незначительные отклонения в сторону ускорения или замедления темпа порождают различие музыкально-эстетических впечатлений. Поэтому для артиста исключительно важна способность с самого начала «ухватить» темп, наиболее соответствующий характеру исполняемого, и удержать его до конца, независимо от всевозможных агогических изменений, возникающих по ходу исполнения. Если для определения основного темпа налицо более или менее объективные данные в виде условных обозначений, указания *alla breve*, а также характеристик, содержащихся в самом названии произведения, то представляется возможность разумно взвесить все «за» и «против». Однако следует остерегаться чересчур диктаторских предписаний; в вопросе установления темпа законы музыкальной интерпретации более чем где бы то ни было соотносятся с личностью интерпретатора.

Нахождение правильного темпа в значительной мере обусловлено тем, какова указанная композитором основная единица измерения такта. Если она покажется слишком быстрой по отношению к предписанному темпу, то ее делят на две, а у исполнителей, тяготеющих к медленным темпам, — даже на четыре доли. Эти деления основной единицы тактового измерения существенным образом влияют на определение темпа: чем больше долей, тем медленнее, чем меньше, тем быстрее. Именно поэтому в *Andante* — если только оно не растянуто сверх меры — следует избегать бессознательного деления основной единицы, т. е. например в трехчетвертном такте нужно отсчитывать четверти, а ни в коем случае не восьмые; в *Adagio* рекомендуется поступать как раз наоборот:

258 *Andante cantabile* В. А. Моцарт. Концерт № 4. II ч.



считать на 3

259 *Adagio* (♩ = 54-56) В. А. Моцарт. Концерт № 5. II ч.



считать на 4

Обозначение *♩* (*alla breve*) требует особого внимания при игре в медленном темпе, так как в этом случае оно предполагает сохранение указанной единицы измерения и исключает деление такта надвое<sup>31</sup>. То же обозначение в более быстрых темпах, как правило, предусматривает слияние двух единиц в одну.

И. Брамс. Соната оп. 100. III ч.



считать на 2



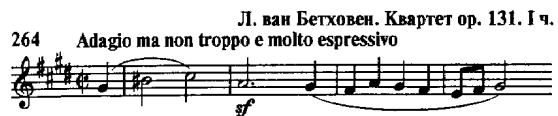
Темп в примере 260 установить нелегко. Указание *quasi Andante* говорит о том, что Брамс не предусматривал здесь быстрого темпа, несмотря на *alla breve*. Очевидно, имеются в виду протяжные половинные ноты, примерно  $\text{♩} = 63$ .

Что касается примера 262, то пианист здесь больше склоняется к «Allegro», а скрипач к «*ma non troppo*», так как чрезмерно быстрый темп вызывает у него ощущение скованности, особенно в следующем месте:



Наиболее целесообразным представляется темп, соответствующий обозначению метронома  $\text{♩} = 66$ .

Сочетание *Adagio* и *alla breve* встречается крайне редко. Один из наиболее известных примеров — вступительная fuga в квартете Бетховена оп. 131.



Здесь намерение композитора, по всей очевидности, заключается в том, чтобы сохранить в качестве единицы измерения четверти, в то время как исполнители скорее склонны отсчитывать медленные половинные ноты<sup>32</sup>.

Композитор может уточнить свои намерения в отношении основного темпа и посредством метрономических указаний. Но мы далеки от того, чтобы рассматривать эти указания как нечто безусловное и неизблемое; ведь и автор может ошибиться! Так, например, в симфониях Бетховена уточненные метрономическими указаниями темпы представляются нам чрезмерно быстрыми. Я вспоминаю один из берлинских концертов Ферруччо Бузони, когда он в точности следовал метроному Бетховена, что вызвало энергичные протесты со стороны публики и критики<sup>33</sup>. Всем известны немислимые метрономические

\* Бетховенские метрономы могут служить доказательством того, что в прежние времена темпы в целом брались быстрее. Как совместить это заключение с тем неоспоримым фактом, что технический уровень тогдашних исполнителей был ниже, чем в наше время? Может быть, в какой-то степени были ниже требования, предъявляемые слушателями к техническому совершенству музыканта?

указания Шумана. Темповые обозначения в изданных Иоахимом классических концертах, составивших 3-й том его скрипичной школы, сплошь да рядом также чрезмерно убыстрены, на мой взгляд.

Метрономические указания не могут быть приняты в качестве непреложной истины еще и потому, что играть всегда в одном и том же темпе практически невозможно. Даже те темпы, которых придерживается виртуоз, исполняя «ходовые» номера своего концертного репертуара, подвержены изменениям в силу различного душевного расположения и состояния технического аппарата. Обозначения метронома являются, по сути дела, лишь ориентирами, указывающими исполнителю направление, но не точный путь следования. Поэтому они действительны в лучшем случае для первых нескольких тактов. Если во время игры надолго оставить в действии метроном, у играющего появляется ощущение невыносимого гнета. Назначение метронома состоит в том, чтобы ознакомить нас с намерениями композитора относительно генерального темпа или же служить беспристрастным свидетелем того, подвергается ли темп изменениям, обоснованным или необоснованным. Ученик, которого трудно было убедить в том, что он затягивает или спешит, вынужден склониться перед неумолимой объективностью механизма. Но подолгу находиться под его контролем — значило бы убить свободное чувство, обрезать крылья вдохновения.

Вряд ли возможно предположить, чтобы основной темп, установленный для какого-либо произведения, был одинаково приемлем для всех. Каждый концертирующий музыкант выберет тот темп, который будет соответствовать сложившемуся в его сознании представлению об исполняемой им музыке, равно как индивидуальным свойствам его темперамента, не говоря уже о модификациях, обусловленных сиюминутным настроением или техническими факторами.

В условиях ансамблевого музицирования расхождения в вопросах темпа образуют неисчерпаемую тему для дискуссий, порой приводящих к серьезным столкновениям. Как далеко заходит иногда различие во мнениях, показывает описываемый ниже случай. II часть сонаты оп. 96 Бетховена чаще всего исполняется в следующем темпе:



Когда я впервые играл эту сонату с одним из величайших пианистов нашего времени<sup>34</sup>, он попытался начать в темпе  $\text{♩} = 58$ . Несколько лет спустя я исполнял это же сочинение с другим замечательным пианистом (одновременно выдающимся дирижером). Так как я вынужден был неожиданно заменить своего коллегу, пришлось играть без репетиции. Можно представить себе, как я был неприятно удивлен, стоя на концертной эстраде, когда мой партнер заиграл *Adagio* в темпе, соответствующем метрономическому обозначению  $\text{♩} = 30$ . Взятый им темп был, таким образом, вдвое медленнее по сравнению с моим и почти вчетверо — по сравнению с темпом моего первого партнера!

Существуют ли на деле, при отсутствии достоверных метрономических указаний, какие-либо опорные точки для установления правиль-

ного темпа, помимо итальянских обозначений, имеющих самый общий характер? Как уже говорилось, определенное значение в этом смысле имеет единица тактового измерения, на что не всегда обращается должное внимание.

Возьмем в качестве наглядного примера II часть струнного квартета Бетховена оп. 59 № 3:



Обозначение *Allegretto* только тогда имеет смысл, когда играющий твердо уяснил себе, будет ли он считать на 6 или на 2. При счете  $6/8$  оживленный характер *Allegretto* не может быть выявлен, если же считать на 2, то он обнаружится сам собой. Сходный случай представляет собой написанная в трехчетвертном размере медленная часть бетховенской сонаты оп. 30 № 2:



Если скрипач, упоенный благозвучием своей кантилены, склонится к тому, чтобы считать здесь восьмыми, — получится *Adagio*, которое мало-помалу станет пыткой для слушателей, поскольку размеры части и многократные повторения темы могут найти свое художественное оправдание только при исполнении в достаточно оживленном темпе<sup>35</sup>.

Одним из признаков, характеризующих тот или иной музыкальный жанр, бесспорно, является присущая ему скорость движения. Однако решающую роль в установлении темпа играют подчас не общие законы жанра, а специфические особенности произведения, принадлежащего к этому жанру. Так, например, общепринятый темп сицилианы может быть определен как  $\text{♩} = 40$ .



Если же взять Сицилиану из 1-й сонаты Баха для скрипки соло, то она так далеко отходит от своей жанровой первоосновы, настолько наполнена глубоким чувством, что изменение привычного темпа в сто-

рону замедления (притом довольно значительного) напрашивается сама собой. Обычно она исполняется в темпе, не превышающем  $\text{♩} = 85$ :



При этом нельзя сбрасывать со счета чисто индивидуальной направленности вкуса, которая зачастую идет вразрез с объективной музыкальной логикой. Этим объясняются странности темпа, наблюдаемые у некоторых исполнителей. Разумеется, концертирующий артист не может безоговорочно следовать своему личному вкусу. Если он проявляет склонность к растянутым темпам (по крайней мере для определенного круга произведений), то ему лучше взять достаточно быстрый начальный темп (разумеется, в согласии с его внутренним музыкальным ощущением). Лично я при исполнении упомянутой Сицилианы из 1-й сонаты Баха стараюсь в первых двух тактах брать темп, почти совпадающий с общепринятым (для пьес этого жанра); благодаря этому неизбежные последующие расширения не наносят сколько-нибудь заметного ущерба ритмическому единству и живости исполнения.

Выбор темпа порой бывает обусловлен некоторыми особенностями композиционной техники. В III части бетховенского концерта слишком быстрый темп все же предпочтительнее слишком медленного, так как в последнем случае девятикратное повторение темы-рефрена в конце концов утомляет слушателя\*.

В I части скрипичного концерта Дворжака темы, превосходные с точки зрения мелодической изобретательности, обработаны сухо и неинтересно; разработка представляет собой нагромождение секвенций:



Ускорения темпа, помогающие сгладить эти недостатки, идут лишь на пользу сочинению. Не надо раздувать мелкое и незначительное и тем самым пытаться превращать отбросы в золото. Так,

\* Каждый концертирующий скрипач по опыту знает, что с началом третьего tutti финала, когда тема проводится в девятый раз, аудитория начинает проявлять признаки беспокойства — она пресытилась!<sup>36</sup>

например, бессодержательные повторы в каденции скрипичного концерта Чайковского следует играть с некоторой небрежностью, как бы пробегая по ним, но не пытаясь придать несвойственную им значительность<sup>37</sup>:

273 и т. д.

В то же время финал мендельсоновского концерта желательно исполнять не быстрее, чем  $\text{♩} = 68-72$ , прежде всего в целях сохранения ансамбля; оркестр при чрезмерно скором темпе поневоле будет плестись в хвосте у солиста. Играть в быстром темпе или гнать — между этими двумя понятиями лежит пропасть. Полетность — признак артистизма; суета и беготня означают, что артистизм приносится в жертву трюкачеству, показу некоего сверхсовершенства, заставляющего вспомнить цирк. В этом отношении грешат как раз наиболее крупные скрипачи. Между тем Сарасате, чье техническое совершенство и точность были откровением для целой эпохи, играл заключительные эпизоды своих «Испанских танцев» не слишком быстро. Так, например, последняя страница Хабанеры:

274

исполнялась им в темпе  $\text{♩} = 88$ , а ведь обычно здесь берут темп  $\text{♩} = 110-120$ . В III части концерта Гольдмарка хорошее владение штрихом *spiccato* не должно стать поводом к чрезмерному убыстрению темпа, так как в этом случае верхние голоса оркестрового сопровождения не смогут с достаточной точностью вступать на слабых долях тактов.

К факторам, вызывающим необоснованные отклонения от правильного темпа, относятся также технические особенности самого инструмента. Так, при исполнении камерной музыки пианист в медленных кантиленных эпизодах обычно склонен спешить, а струнный — затягивать. Последний наслаждается красотой тона, в то время как его партнер бессознательно стремится нейтрализовать «ударный» характер фортепианного звукоизвлечения путем укорачивания (насколько

возможно) всех длительностей. Характерным примером в этом смысле может служить си-мажорное трио ор. 8 Брамса:

275 Allegro con brio

Пианист обычно начинает в правильном темпе (*alla breve*  $\text{♩} = 72$ ); вступающий в четвертом такте виолончелист сразу же замедляет, так как он бессознательно отсчитывает четверти.

Обратный случай приведен в нижеследующем примере:

276 Л. ван Бетховен. Ф-п. трио ор. 70 № 1. II ч.  
Largo assai ed espressivo

Здесь, в соответствии с авторскими обозначениями и общим характером, необходим по-настоящему медленный темп, примерно  $\text{♩} = 44$ . Скрипач и виолончелист чаще всего правильно высчитывают медленные восьмые, между тем как вступающий во втором такте пианист, следуя за движением шестнадцатых в левой руке, начинает считать на 8, отчего темп автоматически замедляется, четверти в партиях струнных «волочатся», словно налитые свинцовой тяжестью, и вся часть, полностью утратив характер свободного мелодического потока, кажется растянутой до бесконечности.

Встречаются пианисты, у которых блестящая пассажная техника обязательно сопряжена с быстрым темпом, иначе они играть не могут. Если вслед за этим скрипач изложит тот же тематический материал, придерживаясь авторских указаний темпа, то ритмическое единство распадется.

Возвращение к исходному темпу (*Tempo I*) должно быть по возможности незаметным; при необходимости оно может быть подготовлено замедлением (*ritardando*) или ускорением (*stringendo, accelerando*).

277 И. Брамс. Соната ор. 78. I ч.  
Tempo I

*poco a poco tempo I*



Такого рода «*poco a poco tempo I*» чаще всего осуществляется путем замедления. В данном случае это неверно, так как ближайшая предшествующая модификация темпа обозначалась «*poco a poco più sostenuto*», поэтому Темпо I должно быть подготовлено ускорением.

Играя эту сонату, мы со Шнабелем слегка растягивали первый такт вышеприведенного примера, тем самым способствуя выполнению последующего *accelerando*.

Главная трудность заключается в том, чтобы ускорение совершать постепенно. Чаще всего оживление темпа происходит слишком рано, непосредственно после того, как исполнитель принял к сведению соответствующее указание в тексте. Чем сдержаннее начинается *accelerando*, тем оно интенсивнее, тем сильнее производимое им впечатление.

*Accelerando* в соединении с *crescendo* представляет собой превосходное средство для выражения эмоционального подъема. В установившихся типах ритмического движения, таких как марш или вальс, *accelerando* следует избегать. В этих двух жанрах темп определяется скоростью шага, одинаково равномерного как при ходьбе, так и в танце\*.

И. Брамс. Ф-п. квартет оп. 25. III ч.



279 Allegro ma non troppo

В. А. Моцарт. Концерт № 4. III ч.



В примере 279 обычно остается неопознанным вальсовый ритм, пронизывающий весь финал. Моцарт в одном из своих писем к отцу называл этот концерт «страсбургским»<sup>38</sup>. Вероятнее всего, он имел в виду наличие в нем танцевальных мелодий типа лендлера (в размере  $\frac{3}{8}$ ). В финале обозначен счет  $\frac{6}{8}$ , что побуждает большинство скрипачей, невзирая на указание «*non troppo*», играть *alla breve*, считая фактически на 2. Следует все же высчитать восьмые, представить себе движение вальса и согласовать с ним темп финала. Тем самым характер всей части будет основательно изменен; она превратится в лендлер наподобие баварского танца с притопываниями:



\* Опытный «вальсист», каких прежде было немало среди венских музыкантов, всегда стремится вновь и вновь возвращаться к исходному темпу, прибегая для этого к еле ощутимым замедлениям: Секрет особой ритмической пикантности, присущей игре Крейсlera, кроется главным образом в его умении удерживать первоначальную темпо-ритмическую основу.

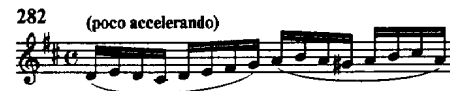
Непроизвольные *accelerando*, проистекающие от нервного возбуждения, придают игре отпечаток неустойчивости. Переполняющее исполнителя беспокойство передается слушателям и мешает им наслаждаться музыкой. Порой ускорение принимает чудовищные размеры. Мне приходилось быть очевидцем такого рода выступлений, когда казалось, что за исполнителем гонятся разъяренные фурии, когда четыре такта сливались в один. Примечательно, что при более внимательном рассмотрении этого феномена «виновной» постоянно оказывается левая рука скрипача. Именно она является главным возбудителем «суеты»; смычок лишь следует за ней<sup>39</sup>. Против этого недостатка бессильны все благие намерения. Однако мы можем вынести пользу из опыта, который подсказывает нам, что наша правая рука гораздо более управляема, чем левая; можно без особого труда заставить правую руку двигаться быстрее или медленнее, в отличие от пальцев левой руки. Логический ход мыслей приводит нас к тому, что скорость пальцевых движений может регулироваться смычком. Поэтому, если при исполнении слигованных или отдельных пассажей обнаруживается склонность к ускорению, то периодические акценты смычком заставят левую руку подчиниться правой.

Для данного случая трудно подобрать подходящий пример, не потому, что подобные примеры редки, а вследствие индивидуальных различий, проявляющихся в том, что не всегда одна и та же фигура у всех исполнителей связана с необходимостью сознательного торможения. Обстоятельства, в которых нами овладевает неодолимое желание «дать деру», — различны у каждого играющего. Все же на «первенство» в этом смысле может претендовать сравнительно простой пассаж:



Следует заметить, что движение вниз смычком, равно как отделение звука *ми* четвертой октавы уже в известной мере противодействуют «пальцевой панике». В дополнение к этим штрихам можно рекомендовать акцент на звуке *ми* второй октавы, разумеется, скорее мысленный, чем реально воспроизводимый.

Много споров издавна вызывает вопрос о допустимости заключительных ускорений в частях с указанием темпа *Allegro*. Если кульминация совпадает с окончанием пьесы и к тому же содержит восходящие мелодические последования бравурного характера — тогда *accelerando* представляется естественным и необходимым выразительным средством, как бы венчающим собой все произведение. Следовательно, *accelerando* в последних четырех тактах I части скрипичного концерта Бетховена (не ранее!) надо признать полностью оправданным:



Если же композитор хочет поразить слушателей неожиданной концовкой (как, например, в III части того же бетховенского концерта), то в этом случае ускорения быть не должно. Фактическое начало стретты



безусловно требует хотя бы незначительного *accelerando*. В течение последующих восьми тактов оркестрового *tutti* происходит едва заметное возвращение к исходному темпу, вплоть до заключительного мотива скрипки. Два коротких аккорда неожиданно завершают финал:



Аналогично у Брамса:



Стретта в IV части ля-минорного квартета оп. 51 № 2 Брамса должна быть исподволь подготовлена первой скрипкой, иначе в 9-м такте остальные голоса с их трехдольным синкопированным ритмом будут отставать.

Иногда начальный темп быстрого заключительного построения (коды) кажется правильно найденным — до того момента, пока появление в сольной партии звуков мелкой длительности не убеждает нас в обратном. Именно так обстоит дело в коде I части скрипичного концерта Чайковского. Здесь попросту невозможно сыграть триольные фигуры, если предшествующие им шестнадцатые будут взяты слишком быстро:



Различие между *ritardando* (*rallentando*) и *allargando* состоит в том, что последнее означает не только расширение, но и усиление, другими словами — соединение *ritardando* и *crescendo*. Однако сомнительно, чтобы композиторы — по крайней мере большинство из них — использовали эти обозначения, отдавая себе отчет в тонкостях их различия. *Calando* также означает не просто замедление, но и уменьшение силы звука, то есть соединение *ritardando* и *diminuendo*. Расширение уместно в заключительных эпизодах, носящих лирический или величавый характер. В отдельных частях баховских сонат и партит для скрипки соло расширение как элемент фразировки играет исключительно важную роль. С его помощью становится возможной правильная, осмысленная передача мелодической структуры, особенно в однопольных частях. Однако этот вид расширения может быть применен только там, где действительно есть что расчлнять. Так, например, в I части ми-мажорного концерта Баха покажется уместным расширение в конце каждого периода:



Но это только на первый взгляд. При более тщательном рассмотрении становится ясным, что лишь в примерах III и IV расширение темпа может приниматься в расчет — как средство, предвещающее тональ-

ный сдвиг. Аналогичный подход в примерах I и II означал бы дробление, измельчение формы. Критерий обоснованности расширений в музыке Баха состоит прежде всего в том, насколько они помогают понять структуру части, ее композицию. Сходный пример — третья вариация медленной части «Крейцеровой сонаты». Здесь окончание фразы



повторяется не менее четырех раз (если выполнены все указанные в тексте повторения). Расширение может иметь место только при окончании всей вариации. Но и тогда оно должно быть выполнено в весьма скромных пределах. Слишком растянутые заключительные *ritardando* выдают пристрастие исполнителя к дешевым эффектам.

Слова «un poco» (немного), дополняющие обозначение темпа или характера исполнения, большей частью не привлекают к себе должного внимания, особенно со стороны учащихся. Между тем их ограничительная функция чрезвычайно существенна, если иметь в виду правильное определение темпа.

Свободное варьирование основного темпа путем чередования ускорений и замедлений носит название «tempo rubato». Мнение большинства сходится на том, что характеризующая *tempo rubato* неравномерность деления тактовых единиц должна выявляться главным образом в интерпретации ведущего мелодического голоса, при неизменности ритмической структуры сопровождения. Вспомним о том, как Лист объяснял одному из своих учеников шопеновское *rubato*. «Посмотрите на эти деревья: ветер качает листву, ствол же остается неподвижным; вот что такое *rubato* у Шопена». Сам Шопен (если верить Ленцу) говорил по этому поводу: «Левая рука — это дирижер, ей не дозволено покачиваться и отступать от взятого темпа; правой рукой делайте все, что хотите и можете».

Характерный пример такого «*rubato in tempo*» встречается в I части Второго скрипичного концерта Венявского:



Здесь тема, проходящая в партии фортепиано или в оркестре, играет точно в темпе, в то время как мелодический контрапункт скрипки может быть развернут значительно более свободно, с условием, чтобы продолжительность каждого такта как целого была неизменной и мелодический голос не приходилось бы «подгонять» под контрапункт. Кстати сказать, ритмически свободная интерпретация данного раздела скрипичной партии возможна лишь потому, что смена гармоний совпадает здесь с делением на такты<sup>40</sup>. Соединение творческой фантазии исполнителя с внимательным отношением к ритмической структуре составляет сущность подлинно артистического *rubato*.

Если для пианистов понятие *tempo rubato* в первую очередь связывается с именем Шопена, то нам, скрипачам, прежде всего приходит на память другое имя — Вьётан. Эта мысленная ассоциация кажется вполне естественной и логичной, а между тем, как это ни странно, сам Вьётан, согласно заслуживающим полного доверия свидетельствам, играл свои произведения строго в такт! Поколение скрипачей, родившихся в последней трети прошлого столетия, составило себе представление о вьётановском *rubato* на основе интерпретаций Изаи и уроков Марсика\*. Влияние Изаи оказалось настолько длительным и устойчивым, что его манера исполнения вьётановских произведений до сих пор признается образцовой.

Свое наиболее яркое выражение *tempo rubato* находит в речитативе, где выписанные длительности звуков должны рассматриваться лишь в качестве опорных точек в процессе исполнения. Здесь ритмические сдвиги становятся непреложным требованием, а неравномерность — законом. Вступление к «Вокальной сцене» и *Adagio* Шестого концерта Шпора — образцы этого, адаптированного для нашего инструмента музыкального жанра, исполнение которого основывается на традиции, дошедшей до наших дней, но по-настоящему знакомой лишь узкому кругу музыкантов.

### Фразировка

То, что в прозе называют предложением, в поэзии — стихотворной строкой, в музыке соответственно именуется фразой. Подобно четырехстопной строке, наиболее распространена четырехстопная музыкальная фраза<sup>41</sup>. В разговорной речи средством членения одного или нескольких предложений служат знаки препинания. В музыке эту же роль выполняют цезуры, выявляющие начало и конец фразы, а также более или менее тесную взаимосвязь двух смежных фраз.

«Ущерб, наносимый нашему эстетическому чувству не совсем правильной фразировкой, ничтожен по сравнению с тем, который возникает при отсутствии всяких попыток фразировки, когда играющий формально выполняет динамические предписания или по традиции подчеркивает тактовое строение музыки. Лишь после того как определены границы фразы и ее кульминационные точки, исполнитель получает надежный ориентир в вопросе применения динамических и агогических оттенков — основных факторов выразительной интерпретации. Без этого исполнение уподобится чтению по складам, что вкупе с акцентированием тактов создает впечатление мертвящей монотонности»<sup>42</sup>.

\* Мартен Пьер Жозеф Марсик (1848–1923) был одной из самых значительных фигур в скрипичном искусстве XIX века. Достичь мировой славы ему помешало то обстоятельство, что он поздно начал обучаться игре на скрипке (до 12 лет пел в хоре), вследствие чего его техника не отвечала всем требованиям виртуозности. Несмотря на это, Марсик был одним из лучших скрипачей своего времени. Как камерный исполнитель он не имел себе равных во Франции. Как педагог он отличался оригинальностью, подчас парадоксальностью мыслей и находок, наталкивавших учеников на поиски самостоятельных решений. К числу его питомцев принадлежат Тибо, Энеску и автор настоящей книги.

\*\* H. Riemann. *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg, 1884.

Итак, мы видим, что учение о фразировке содержит две ключевые проблемы — разграничение фраз и соотношение звуков внутри фразы. В рассмотрении второй из этих проблем немало ошибок и заблуждений породил принцип затактности (ямбичности), провозглашенный Риманом в качестве высшего закона фразировки\*. Далеко не всякая фраза затактна. Почему именно скрипачам особенно необходимо тщательно продумывать фразировку и, конечно, обладать определенными познаниями в этой области? Потому что специфические условия игры на нашем инструменте постоянно склоняют нас к нарушению логического членения фраз. Имеется в виду прежде всего смычковое legato, подчас искусственно связывающее то, что должно быть разделено:



Правильность обозначенных нами фразировочных лиг подтверждается следующим опытом: пропойте мелодию и попробуйте брать дыхание в местах, отмеченных крестиком. Можно убедиться, что при сохранении авторских штрихов это невозможно сделать.

Далее — связывание несоединимого посредством portamento (см. с. 35), смена смычка, разделяющая то, что должно быть единым и цельным:



и, наконец, произвольные смены струн, вызывающие неоправданные изменения тембра, вследствие чего фраза распадается на части.



\* Вместе с тем нельзя отрицать, что исследования Римана содержали импульс живительного и плодотворного воздействия на практику музыкального исполнительства.

\*\* Во втором фрагменте примера Флешем обозначена аппликатура, правильная с точки зрения фразировки, но устаревшая, с использованием высоких позиций на струне Ля. Эта аппликатура заменена более современной. — Прим. ред.

Во всех подобных случаях следует обозначить в нотках фразировку и предоставить играющему привести ее в соответствие с техническими условиями. Риман в своем «Музыкальном словаре» различает семь обозначений фразировки, из которых только упоминавшаяся ранее «закладка» (см. с. 34) и агогический акцент (с. 27) кажутся нам пригодными для скрипичной практики. Напомним, что под агогическим акцентом Риман понимает увеличение протяженности единичного звука, отмечаемое знаком  $\wedge$ . Скрипачам этот знак покажется недостаточно характерным, так как его легко спутать с обозначением движения смычка вверх. Налицо также опасность преувеличения. И без того мы сплошь да рядом растягиваем верхний звук мелодической линии, не отдавая себе в этом отчета. Если это расширение будет вдобавок отмечено специальным знаком, то оно может легко обратиться в нарочитое, назойливое подчеркивание, в ущерб простоте и непосредственности исполнения.

Разнообразные оттенки музыкальной мысли, прихотливые изгибы мелодии с трудом поддаются переводу на язык знаков и символов, даже наиболее тонко дифференцированных. Поэтому я отрицательно отношусь к изданиям, предназначенным для учебных целей и содержащим подробные фразировочные указания. Но в процессе индивидуальных занятий с учеником вполне допустимо, в целях исправления ошибок фразировки, пользоваться «закладками» или агогическими акцентами, обозначая их в нотках, так сказать, для памяти\*.

Теперь попытаемся на конкретных примерах показать, как различаются между собой начала фраз.

\* Усиленные агогические акценты прежде всего необходимы при исполнении мелодического контрапункта в виде фигуративного обрамления темы, проходящей в оркестре:



В этом случае неприменение агогических акцентов придаст исполнению характер застылости, безжизненности, этюдообразности.

## 1) Начало из-за такта:

295 Орк. Л. ван Бетховен. Концерт. II ч.

296 П. Чайковский. Концерт. III ч.

2) Начало со второй доли такта (иногда с синкопы)<sup>42</sup>:

297 Л. ван Бетховен. Квартет ор. 18 № 6. III ч.

298 Ф. Мендельсон. Концерт. I ч.

## 3) Начало с первой доли такта:

299 Литавры Дир. духовые Л. ван Бетховен. Концерт. I ч.

Важно четко представлять себе, какова с этой точки зрения структура той или иной темы, так как в дальнейшем, на протяжении всего произведения или его части, фразировка будет в значительной степени определяться этими «исходными данными». В этом отношении много погрешностей допускается при исполнении Чаконы из 2-й партиты Баха<sup>43</sup>. В ре-мажорной сонате Генделя затактовое строение темы влияет на всю последующую фразировку:

300

Ошибку теоретиков римановской школы я усматриваю в том, что они каждую фразу внутри более крупного построения относят к одному и тому же структурному типу.

## Рассмотрев следующий пример,

301 фразировочные лиги Л. ван Бетховен. Ф-п. трио ор. 97. I ч.

мы найдем, что первая фраза начинается с первой доли такта, вторая — с затакта, в 5–7-м тактах начало со второй доли, в 8-м — снова из-за такта. Прокрустово ложе, которое теоретики — Риман в особенности — воздвигли, чтобы безжалостно распинать на нем живое тело музыки, часто приковывает к себе недоуменный взгляд музыкантов-практиков, не знающих, как разобраться во всех этих хитросплетениях.

Не приходится, увы, отрицать, что если для пианиста фразировка составляет один из главных элементов его искусства и он не может, не рискуя своей профессиональной репутацией, пренебречь известными, твердо установленными правилами, — скрипач по большей части руководствуется соображениями чисто инструментального, а отнюдь не музыкального порядка. Встречаются педагоги, которые рысьими глазами высматривают изъян в технической отделке и в то же время слепы и глухи к недостаткам фразировки и артикуляции. Побуждая ученика (по возможности уже в ранней стадии его развития) к самостоятельному поиску наиболее подходящей аппликатуры и штрихов и тем самым развивая в нем ощущение правильной артикуляции, — мы одновременно закладываем фундамент его способности к художественной фразировке. По условиям игры на нашем инструменте артикуляция и фразировка в сильнейшей степени зависят друг от друга; нелогичная артикуляция неизбежно влечет за собой неверную фразировку, и наоборот — лучшей гарантией осмысленной фразировки являются правильные штрихи и аппликатура. Ученикам, чья фразировка постоянно вызывает упреки в «немузыкальности», мы рекомендуем *спеть* ту или иную фразу, прежде чем ее сыграть. Человеческой гортани неведомы плохие скрипичные навыки; с ее помощью, без участия чужеродного материального предмета, мы активизируем свое музыкальное сознание, устраняя барьер между художественным намерением и его воплощением<sup>44</sup>.

## Чувство стиля

Под «музыкальным стилем» мы понимаем либо свойственную данному композитору манеру письма, либо особенности формы и фактуры произведения, обусловленные его принадлежностью к тому или иному жанру, а также спецификой инструмента, для которого оно предназначено. Что касается стиля исполнения, то это понятие охватывает все элементы творческой интерпретации произведения, направленные на воссоздание характерных черт музыкального стиля.

Многозначность понятия «музыкальный стиль» проявляется в том, что мы, по существу, ставим в один ряд такие определения, как «стиль Баха или Моцарта», «оперный или церковный стиль», «инструментальный или вокальный стиль», «камерный или виртуозный стиль». Далее, рассматривая стиль с эстетической точки зрения, можно охарактеризовать его как патетический, наивный, сентименталь-

ный, романтический, классический, драматический, героический, лирический, грациозный, простонародный и т. п. Под «стилем» понимается также более или менее ярко выраженный национальный колорит произведения; принято говорить о русском, французском, испанском, венском, венгерском стиле.

Наличие чувства стиля предполагает, во-первых, знание объективных исторических условий, при которых создавалось данное произведение; во-вторых, желание интерпретировать его, исходя из психологических предпосылок, порожденных этими условиями; в-третьих, владение необходимыми техническими средствами<sup>46</sup>. Музыкант, поставивший себе целью выразить свое понимание музыки, обращаясь к широкой аудитории, должен глубоко постичь сущность самых различных художественных направлений и уметь передавать их характерные особенности. Замыкание в какой-либо одной стилистической сфере свидетельствует об односторонности, а с точки зрения высших артистических критериев — о духовной ограниченности, даже если исполнитель и пользуется симпатией публики, выступая в своем излюбленном репертуаре. Предпосылкой исполнительского творчества, носящего универсальный характер, является артистическая гибкость и способность к перевоплощению. Но чем менее предрасположен художник к такого рода универсальности, тем заметнее его тяготение к известным музыкальным жанрам, к определенным оттенкам душевных состояний, вызывающих в нем самом живой отклик. Недаром говорят о музыкантах, «специализирующихся» на интерпретации Баха, Моцарта, Бетховена, о «шопенистах» и «вагнеристах». Нельзя осуждать исполнителя за то, что, отдавая себе отчет в своих реальных возможностях, он по мотивам практического свойства сосредотачивает свои силы на решении художественных задач, более всего отвечающих его природным склонностям, и выносит на эстраду только самые близкие ему произведения. Однако в процессе обучения молодой музыкант должен испробовать себя во всех жанрах; при этом педагог зачастую выбирает в качестве учебного материала произведения именно такого стиля, который наименее удастся ученику.

Возникает вопрос: необходима ли для практической деятельности музыканта осознанная дифференциация стилей или здесь достаточно одной лишь интуиции. Если какой-либо стиль близок творческой индивидуальности артиста настолько, что в процессе исполнения оба эти начала — объективное и субъективное — кажутся слитыми воедино, то тогда всякого рода рассуждения и пояснения излишни. Но подобное слияние даже у гениального интерпретатора возникает редко. Если такой художник, как Иоахим, мог легко проникнуться стилем классиков XVIII—XIX веков, то его внутреннее сопротивление всему, носящему печать вагнеровского направления, было так сильно, что он полностью оставался чужд творчеству современных ему композиторов, за исключением Брамса.

Среди нас есть скрипачи, показывающие себя с наилучшей стороны в произведениях русского, французского или еврейского стиля; одним по душе исключительно классика, другие лучше всего чувствуют себя в атмосфере «атонализма»: Мы встречаем исполнителей, склонных драматизировать колыбельную песню или, наоборот, превращать все в легковесный пустичок, — короче говоря, таких, в чьей палитре всегда одна

единственная краска, та, которой «загрунтована» их внутренняя сущность. В этой связи особенно ответственна роль педагога; она заключается отнюдь не в подавлении врожденных вкусов и склонностей, а в том, чтобы поставить их на службу многообразным художественным целям и, насколько возможно, приспособить их к выполнению конкретных творческих задач. Для этого необходимо в первую очередь ясное и четкое понимание того, что мы собираемся преподать ученику в плане его стилистического воспитания. Ученик, приступивший к работе над новым для него произведением, должен отдавать себе отчет в том, какие чувства и настроения оно выражает и какие представления вызывает в нем самом. Этим я не хочу сказать, что подход к интерпретации должен основываться на предвзятых теоретических установках и направляться по единому, обязательному для всех маршруту. Непременное желание играть Баха в классическом, а Шумана — в романтическом стиле ведет всего лишь к скуке или сентиментальности. В момент самого исполнения отношение играющего к произведению характеризуется свободой, непринужденностью, готовностью к самоотдаче; но на предварительном этапе технического и интеллектуального освоения следует выработать ясное представление о стиле автора и его эпохи, об особенностях жанра, о том, как эти особенности преломлены в данном произведении, а присущий ему строй чувствований должен быть согласован с внутренним миром исполнителя, что не всегда легко достигается.

Так, например, скрипачи, родившиеся около 1870 года, без труда «вживаются» в эмоциональный строй произведения, относящегося к не столь отдаленному от них периоду романтической виртуозности (скажем, фадиез-минорного концерта Эрнста), между тем как рожденному в начале нашего века этот строй покажется совершенно чуждым. Если педагог не захочет попросту отбросить, как ненужный хлам, накопленный десятилетиями концертный и учебный репертуар, — ему придется приложить усилия, чтобы указать ученику путь к постижению духовной жизни целой эпохи. Даже простое портретное изображение Эрнста (на литографии Крихубера) может дать нам некоторое, пусть поверхностное представление о характерных чертах того времени, проявляющихся в одежде, прическе, выражении лица и т. п. Углубить эти представления помогут описания игры Эрнста, содержащиеся в «Парижских письмах» Гейне, его слова о «прекрасном, согретом кровью сердца звуке». Чтение стихов и поэм Байрона, Шатобриана, Виктора Гюго, Арнима, Brentано, писем и мемуаров той эпохи, знакомство с полотнами Делакруа, Энгра, художников Дюссельдорфской школы<sup>46</sup> — в конце концов раскроет перед учеником двери в озаренный неясным мерцающим светом мир романтизма.

До сих пор речь шла почти исключительно о законах художественной интерпретации, присущих сольному исполнительству. В камерной музыке мы имеем дело с двумя в корне различными (с точки зрения специфики звучания) жанровыми областями. К первой из них относятся ансамбли «чистого» струнного состава, ко второй — ансамбли с участием фортепиано\*. Струнный ансамбль являет собой идеал

\* Музыка для духовых ансамблей подчинена тем же закономерностям, что и музыка для струнных, ввиду общей для инструментов обеих групп способности к извлечению протяженных звуков.

звучания, меж тем как богатейшие многоголосные возможности фортепиано едва ли вознаграждают нас за недостаточную протяженность звука, которая в условиях сочетания клавишного инструмента со струнными действует прямо-таки раздражающе<sup>47</sup>.

Основной принцип камерного исполнительства, в отличие от сольного, гласит: подчинение общей цели, уважение к партнеру, иными словами — живи сам и дай жить другим! Отдельный исполнитель лишь тогда выходит на передний план, когда ему предстоит высказать нечто существенное. Тщательное выравнивание динамических оттенков, в результате которого достигается ясное, прозрачное и осмысленное звучание всей музыкальной ткани, составляет главную цель репетиционной работы камерного ансамбля (имея в виду ее техническую сторону)\*. Указания, даваемые на этот счет композитором, чаще всего недостаточны.

Слабым звеном при распределении динамических обязанностей в струнном квартете почти постоянно оказывается вторая скрипка. Она занимает в ансамбле место, неблагоприятное в смысле раскрытия ее звуковых возможностей; к тому же исполнитель этой партии большей частью вынужден довольствоваться инструментом худшего качества (по сравнению с остальными). Вторая скрипка существует словно в тени первой, должна во всем подчиняться ей и в то же время быть готовой незамедлительно выдвинуться на авансцену, если в ее партии появляется основной тематический материал. Альтист, играющий нижний голос темы в терцию или сексту со второй скрипкой, должен стараться умерить силу звука в большей степени, чем при исполнении той же темы совместно с первой. Что касается первого скрипача, то его нередко подстерегает опасность поддаться соблазну солирования, вследствие чего остальные партии низводятся до положения аккомпанирующих. В прежние годы, когда примариус, как правило, стоял во всех отношениях неизмеримо выше своих партнеров, эта опасность была значительнее, чем сейчас, когда уровень участников квартетных объединений представляется более или менее одинаковым\*\*. Все же руководитель квартета, в качестве «первого среди равных», — особенно если он помимо этого часто выступает как солист — обязан и в этих условиях проявлять известного рода сдержанность, иначе он невольно будет привлекать внимание слушателей к своей особе, отключая его от главного объекта — музыкального произведения. Прежде всего рекомендуется осторожность в использовании portamento. Участие фортепиано, наоборот, требует усиленной дозы звуковых средств со стороны скрипача (особенно при игре в среднем регистре), хотя бы с целью создания противовеса неумеренному (в отдельных случаях) развешиванию звуковых ресурсов фортепиано.

Между далеко отстоящими друг от друга жанрами квартетного и сольно-виртуозного исполнительства лежит область сонатного музи-

\* Об этом см. также с. 99–100.

\*\* В этой связи можно отметить любопытную, хотя и чисто внешнюю деталь: если в прошлом примариус обычно давал квартету и свое имя («квартет Иоакима», «квартет Капе» и т. д.) — в наше время лучшие коллективы выбирают для себя «нейтральные» названия страны, города, фамилию композитора или мецената<sup>48</sup>.

цирования. Применяемые здесь выразительные средства — те же, что и в сольной игре; существенное различие заключается лишь в чередовании ведущих и сопровождающих функций, разделенных между двумя партнерами. С этой целью здесь также должно иметь место переосмысление и уточнение динамических предписаний<sup>49</sup>.

Пытаясь определить стиль произведения в соответствии с его эмоциональным содержанием, я предложил бы следующие определения:

Драматический стиль. Пример — Р. Фолькман. Трио си-бемоль мажор.

Героический стиль. Пример — Бетховен. Вступление квартета ор. 127.

Патетический стиль. Пример — Чайковский. Трио ля минор.

Стиль «страстной увлеченности». Пример — Венявский. Концерт ре минор.

Торжественный стиль (Maestoso). Пример — Бах. Сарабанда из 1-й партиты для скрипки соло.



Лирический стиль. Пример — Мендельсон. Скрипичный концерт.

Романтический стиль. Пример — Шуман. Струнный квартет ля мажор.

Грациозный стиль. Пример — Моцарт. Квартет ре мажор.

Стиль «капричиозо». Пример — Крейслер. Пavana<sup>50</sup>.

Простонародный стиль. Пример — Чайковский. III часть скрипичного концерта.

Среди множества национально окрашенных стилей выделяется неповторимым своеобразием стиль венгерской музыки. Для нее особенно типична ритмическая фигура , с акцентом на коротком звуке (венгерские музыканты исполняют ее даже еще острее — )<sup>51</sup>, а также группеттообразные украшения на заключительном звуке. В основе музыки лежит так называемая венгерская гамма<sup>52</sup>:

302



Венгерские танцы, как правило, начинаются с медленного вступления свободного, рапсодического характера. За ним следует тема в более оживленном темпе, обычно песенного склада, но в то же время острая и чеканная по своему ритмическому рисунку. Все завершается плясовой темой, предельно скорого движения (в размере 2/4). У слушателя должно остаться впечатление первозданно-стихийного, огненно-страстного порыва. Для невенгра лучшим образцом в этом смысле могут служить маленькие цыганские оркестры.

Традиция, связанная с передачей испанского национального стиля, исходит главным образом от Сарасате; однако после его смерти (в 1908 году)<sup>53</sup> эта традиция понемногу стала забываться. Ритмы испанской музыки, при всей страстности выражения неизменно сохраняющие благородную величавость, в исполнении современных скрипачей приобретают налет чувствительности, а виртуозные эпизоды играют чаще всего в чрезмерно быстрых темпах. В медленных темах испанских танцев должен быть передан оттенок сумрачной меланхолии — быть может, проявление скрытого в них мавританского элемента.

Французские композиторы — Бизе, Шабрие, Лало, Сен-Санс издавна выказывали пристрастие к испанскому колориту; его сочетание с духом французской музыки принесло богатые плоды в виде известнейших произведений скрипичной литературы. Оценивая наследие французской школы с точки зрения выраженных в нем сугубо национальных черт, следует быть особенно осторожным, памятуя, что многие скрипачи и композиторы, причисляемые к этой школе, были бельгийцами по происхождению (Берио, Леонар, Вьётан, Изаи, Сезар Франк, Лекё)\*. Классики французского скрипичного искусства Роде, Крейцер, Байо и родоначальник этого направления, итальянец Виоти в своих произведениях наверняка проявляли те или иные национальные особенности, которых мы, скрипачи XX столетия, уже не осознаем<sup>54</sup>. В скрипичной литературе специфически французским представляется прежде всего Сен-Санс, а также Эрнест Шоссон, по чьей «Поэме» мы можем судить, какого значения он бы достиг, если бы его жизненный путь не оборвался так рано. Современный французский стиль Дебюсси и Равеля, на наш взгляд, скорее примыкает к «музыкальному интернационалу» либо сознательно черпает материал из чужеземных источников («Цыганка» Равеля). Новейшая французская школа, насколько мне известно, мало что создала в области скрипичной музыки, если не считать нескольких обработок. Что касается французского стиля исполнения, то он избегает всего тяжеловесного, ему чужды метафизические созерцания; подобно французскому языку, его отличает ясность, легкость, текучесть и элегантность. Этот стиль впечатляет прежде всего благозвучием, что для него является высшим законом интерпретации. Произведения французских композиторов требуют от исполнителя в первую очередь легкости в ведении смычка, красоты звучания и безупречной технической отделки. С французским стилем одинаково несовместимы германское глубокомыслие и славянская страстность\*\*. Только знакомство с языком, искусством, литературой страны поможет артисту по-настоящему проникнуться «французским духом».

Скажу коротко о стилевых особенностях русской музыки. Мне они представляются совокупностью разнородных, подчас противоречивых качеств, которые у других народов встречаются каждое по отдельности, так сказать, вразбивку. Страстность, доходящая до иступления, — и мечтательная меланхолия, грубость и нежность, разочарование жизнью и буйное веселье — все эти чувства сменяют друг друга внезапно, без долгих переходов; именно в этом заключена своеобразная прелесть русской музыки, неотразимая даже для тех, кто осознает ее слабые стороны. Разумеется, эти качества наиболее полно выражены у Чайковского. В его ре-мажорном концерте — популярнейшем произведении русской скрипичной литературы — отдельные темы могут быть охарактеризованы следующим образом:

\* Во II части<sup>55</sup> Пятого концерта Вьётана даже использована валлонская народная песня.

\*\* Французские скрипачи находятся на высоте артистических достижений до тех пор, пока они остаются верны своему национальному гению. Французу не следует пытаться играть в «классическом», «немецком» стиле — результатом будут сухость и скука.

303 по-рыцарски, благородно П. Чайковский. Концерт. I ч.

в характере танца, грациозно

мечтательно, с экзальтацией

задумчиво, грустно П. Чайковский. Концерт. II ч.

словно вострепнувшись, от полноты чувств

стремительно, жизнерадостно П. Чайковский. Концерт. III ч.

в простонародном духе, грубовато

con morbidezza (мягко, нежно)

Если эти свойства души не впитаны артистом, что называется, с молоком матери, если они не составили частицу духовной атмосферы, окружавшей его с детства и не сделались его естественным, неотъемлемым достоянием, короче говоря, если сам он не русский — тогда он должен обладать необыкновенной приспособляемостью и даром перевоплощения, чтоб смочь хотя бы ненадолго приобщиться к русскому складу ума. Не потому ли названное нами произведение так редко удаётся в полной мере даже выдающимся скрипачам нерусской национальности, в то время как для русского скрипача, хотя бы и менее значительного, «сделать кое-что» из этого концерта не составляет, по видимому, большого труда.

Национальный стиль чешской музыки, наиболее отчетливо выраженный в скрипичных произведениях Дворжака и Сука, также совмещает в себе грубость и нежность и поэтому отчасти близок духу русского творчества.

Итальянская скрипичная музыка XVIII века, несомненно, была присуща национальная окраска, которую мы сегодня не в состоянии отчетливо распознать. В то же время произведения современных итальянцев с точки зрения национальных черт не обнаруживают существ-



венных различий по сравнению с музыкальной продукцией других народов.

В скандинавской скрипичной музыке «национальная подкладка» более всего ощущается у Грига и Синдинга, притом что казавшиеся сорок лет назад столь оригинальными и колоритными григовские гармонии в восприятии современного слушателя явно носят печать мендельсоновизма. Ближе стоящему к нам по времени Карлу Нильсену, по видимому, свойственны подлинно нордические черты, но они не настолько ярко выражены, чтобы давать повод к установлению каких-либо специфических правил исполнения.

Немецкая музыкальная литература, на мой взгляд, не имеет чисто национальных примет. Она использует выразительные средства, универсальные по своему значению; она принадлежит мировой культуре в целом<sup>56</sup>.

Теперь обратимся к понятию стиля, связанного с именами отдельных композиторов, что для нас, скрипачей, имеет особый интерес. Эти связи не ограничиваются конкретной личностью художника, чье имя мы называем; они распространяются на целую эпоху, наиболее ярко представленную его творчеством. Так, под «стилем Баха» мы в своей практической деятельности понимаем стиль немецкой музыки XVIII века, предшествующий эпохе Гайдна и Моцарта, которую, в свою очередь, представляет моцартовский стиль. Пора расцвета (около 1800 года) французской школы — Роде, Крейцер, Байо — связывается со стилем Виотти. Стиль Бетховена — явление, возвышающееся над временами; стиль Паганини отражает эпоху виртуозности, рассматриваемой как самоцель. Романтическую струю немецкой музыки воплощают Шуберт и Шуман. Понятие «стиль Брамса» охватывает творчество не только названного композитора, но и его многочисленных эпигонов, так же как и «стиль Регера». Стиль «модерн» есть собирательное понятие для целого направления в музыке, до сих пор не породившего настолько значительных явлений, чтобы какое-либо конкретное имя служило его символом<sup>57</sup>.

Стремясь конкретизировать свои взгляды относительно стиля исполнения (имея в виду связь этого стиля с творчеством отдельных композиторов или представленной ими эпохой), я стою перед выбором: либо словесная характеристика духовного содержания музыки и способов его передачи, либо конкретный анализ, опирающийся на текст произведения. Я избираю второй путь, так как мне претит подмена живого звучания словесным суррогатом. Смысл музыкальной фразы никогда не может быть выражен словами. Мы все предпочитаем видеть перед собой символические обозначения звуков — нотные знаки — и восполнять нашим мысленным взором то, что неспособен передать язык.

\* Скрипичный концерт и соната Рихарда Штрауса носят явные признаки раннего, еще в достаточной мере подражательного периода его творчества и поэтому не могут считаться современной музыкой в подлинном смысле этого слова.

## Глава II

## ТЕХНИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ИСПОЛНЕНИИ

Детальнее изучение технических условий игры на скрипке, содержащееся в первом томе настоящего труда, устраняет необходимость заново рассматривать во всех подробностях эту, до известной степени ремесленную, сторону нашего искусства. Мы знаем, что для совершенного художественного исполнения прежде всего необходим тщательно отлаженный двигательный аппарат, действующий со всей возможной свободой и естественностью (имея в виду так называемые основные движения)\*. С его помощью мы можем вновь и вновь реализовать главные, прочно установившиеся формы технического мастерства (так называемая общая, или основная, техника). Обладая этим ценнейшим достоянием, мы пытаемся при посредстве рациональных упражнений применять его для целей, связанных с интерпретацией музыкальных произведений (так называемая прикладная техника). Если предположить, что читатель-практик в надлежащее время усвоил эти основные принципы технического развития как в отдельности, так и в совокупности, разобрался в них и сумел практически использовать все наиболее существенное, — в этом случае значительно упрощается задача изучения технических предпосылок, являющихся обязательным условием музыкального исполнения. Мы можем ограничиться ответом на следующие вопросы:

- 1) Какую роль играют технические навыки и умения в достижении художественной выразительности?
- 2) Какие специальные технические качества должны считаться жизненно необходимыми для художественного исполнения и какие могут рассматриваться как второстепенные?
- 3) Какие технические помехи снижают способность к художественному воплощению?<sup>1</sup>

То, что мы в нашем искусстве называем «благоприятным расположением», — ничем не стесненная готовность тела и духа — зависит в первую очередь от нашей технической подготовки, так же как от нашей убежденности в том, что эта подготовка вполне соответствует поставленным требованиям. Однако следует провести четкую грань между подлинным уровнем наших знаний и субъективной верой в свои силы, хотя бы уже потому, что первый основывается на технических, а вторая — на психологических факторах. Бывает так, что исполнитель в совершенстве овладел каким-либо произведением, но сам он

\* См.: Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1. М., 1964. Приложение 2: Основные упражнения. С. 226–240.

внутренне в этом не убежден. В этом случае его исполнение может оказаться неуверенным и ненадежным в такой же мере, как если бы он был недостаточно подготовлен технически. И наоборот, вера в себя, в свое умение помогает преодолеть имеющиеся технические пробелы. Данное явление относится к области самовнушения либо психологического воздействия, оказываемого педагогом; в дальнейшем мы займемся этим подробнее.

Технические качества, необходимые для художественного исполнения на скрипке, могут быть вкратце сведены к следующим требованиям: чистота интонации и звучания, внимание к предписанным композитором динамическим и агогическим обозначениям<sup>2</sup>. Безусловное выполнение этих заповедей должно было бы автоматически представить картину совершенного с технической точки зрения исполнения. Но это, как всякий идеал, относится к сфере недостижимого. Мы вынуждены довольствоваться тем, что нам доступно, то есть совершенствованием наших индивидуальных технических средств до того предела, перейти который нам не позволяют особенности нашей физической и психической конституции. С этим наличным капиталом мы должны обращаться, используя его как основу для выражения переполняющих нас чувств.

Рассматривая в отдельности различные технические дисциплины (по степени их значения для исполнительского аппарата в целом), мы обнаруживаем, что в области техники левой руки вслед за чистотой интонации встает проблема правильного и красивого вибрато, поскольку именно через него в первую очередь выявляются индивидуальные звуковые качества исполнителя. Далее следуют сила и эластичность пальцев, обеспечивающие необходимую беглость, затем — смена позиций в ее двояком значении: как быстрое преодоление некоторого расстояния на грифе и как более или менее замедленное скольжение, обусловленное художественными намерениями. И наконец — смена струн в левой руке, то есть оставление и подготовка пальцев при переходах.

Касаясь технических деталей, я придаю важнейшее значение основательному изучению диатонических гамм и арпеджио, вслед за ними — хроматических гамм, терций, простых и аппликатурных октав. На очереди — трель, прием, казалось бы, сугубо специального назначения; однако владение им, особенно в форме короткой трели, совершенно необходимо для исполнения лучших произведений нашей литературы. Затем — аккордовая техника, сексты, децимы, а в заключение — внешне ослепительный фейерверк хроматических глиссандо, флажолетов и *pizzicato* (левой рукой)<sup>3</sup>.

Переходя к правой руке, мы ставим в один ряд с общим требованием идеальной чистоты звучания умение контролировать точку касания волоса и струны, используемую в динамических и тембровых целях. За этим следует смена смычка и равномерное владение всеми его частями, в особенности нижней половиной; далее — распределение смычка (в его общем значении) и переходы со струны на струну, выполняемые правой рукой. Затем (по степени значимости) — протяженный звук, *détaché*, прыгающие и отскакивающие штрихи, смешанные штрихи, *martelé* и *staccato* во всех его разновидностях, *pizzicato* (правой рукой).

То, что в этом перечне *staccato* стоит на предпоследнем месте, может быть воспринято некоторыми читателями с недоумением. Ведь

многие расценивают этот штрих не только как изысканнейшее украшение скрипичной игры, но и как показатель высоко развитой смычковой техники. Между тем каждому из нас знакомы посредственные скрипачи, обладающие прямо-таки поразительной способностью к выполнению данного штриха. В то же время скрипачи наивысочайшего класса (Йоахим, Сарасате), в сущности, не владели *staccato* и были вынуждены на практике довольствоваться «суррогатом». С точки зрения высоких художественно-исполнительских задач, владение *staccato* во всяком случае не является обязательным; возможна его полноценная замена прыгающими (*spiccato*, *sautillé*) или отскакивающими штрихами (*ricochet*, *летучее staccato*). Разумеется, педагог не должен отказываться от попыток преподать ученику способы овладения *staccato*. Отсутствие такового все же является, на мой взгляд, наименее значительным изъяном смычковой техники. Во всяком случае серьезнейшим образом заблуждаются те, кто полагает, что в обладании блестящим *staccato* заключено «спасение души», и уделяют ему много времени и сил, которые полезнее было бы употребить для более важных целей<sup>4</sup>.

Любой пробел в этом комплексе технических навыков означает, в большей или меньшей степени, снижение нашей способности к художественному воплощению, ввиду ограничения средств, которыми мы для этого располагаем. Чем совершеннее и безупречнее техническое оснащение, тем скорее появляется возможность переключить все наши устремления в чисто художественную сферу, не опасаясь в заботах о техническом «хлебе насущном» упустить самое главное. Для плодотворной концертной деятельности может оказаться необходимым даже некоторый избыток технических ресурсов — ведь как извне, так и внутри нас действуют многочисленные враждебные силы, мешающие реализации наших художественных намерений и пытающиеся лишить нас части наличного технического капитала. Поэтому педагог, ясно осознающий свои задачи, должен стремиться обеспечить своему ученику уровень технического мастерства, немного превышающий необходимую меру, достаточную для данного этапа развития, для данного произведения и т. д. Подвинутый скрипач должен обладать таким техническим резервом, который позволил бы ему свети на нет процент обычных «потерь», возникающих при публичных выступлениях.

Сознавая безусловную необходимость наилучшим образом отлаженных технических средств, не следует вместе с тем, как это часто бывает, переоценивать их значения; такая переоценка отвлекает нас от самого главного — понимания и передачи духовного содержания музыки. Об этом будет подробно сказано в дальнейшем. Между фегишизацией техники и пренебрежением к ней лежит «золотая середина» — систематические целенаправленные занятия, основанные на принципе экономии времени и сил. Заниматься разумно — это значит не «пережевывать» без разбора легкий и трудный материал, а направлять свое внимание преимущественно на недостатки, стараться восполнить пробелы в знаниях. Подвинутый скрипач в своих самостоятельных занятиях должен сосредотачиваться главным образом на устранении изъянов, а не на культивировании тех или иных привлекательных сторон своей игры.

Работа над техникой прямо соотносится с художественным исполнением лишь тогда, когда мы ощущаем настоятельную необходимость в ней; если в результате приобретаются новые выразительные качества — мы воспринимаем это как награду за труд. Упражнения по типу спортивного тренажа, лишённые музыкального смысла, есть не что иное, как чисто двигательные акты низшего порядка — своего рода наркотик, внушающий нам иллюзорное чувство выполненного долга; в действительности же убивающий заложенные в нас артистические задатки\*.

Было бы неразумным полагать, что метод самостоятельных занятий скрипача остаётся неизменным на протяжении всей жизни, независимо от возраста. В преддверии старости необходимо особенно тщательно подбирать материал для упражнений. Если внимательно присмотреться к изменениям, появляющимся в игре видных скрипачей после пятидесяти лет, то можно обнаружить самые различные технические дефекты, которые прежде у данных лиц не замечались: ненадёжные переходы в позиции, неуверенное ведение смычка на протяженных звуках (иногда переходящее в дрожание смычка), уменьшение эластичности пальцев и т. п. Наконец, всеобщим бедствием является постепенная утеря навыка вибрато — своего рода скрипичный атеросклероз. Мне знакомы скрипачи пожилого возраста, чей технический аппарат находится в наилучшем состоянии, исключая качество звука, который из-за отсутствия вибрато сделался сухим, холодным, а порой и нечистым (в смысле наличия в нем шумовых призвуков). По моему мнению, вялость суставов левой руки, участвующих в выполнении вибрато является наиболее удручающей приметой именно потому, что ее улавливает слух. Это явление должно служить предостерегающим сигналом к незамедлительному принятию соответствующих мер, имея в виду гимнастические и звуковые упражнения, подробно описанные в первом томе настоящего труда (с. 47–49)\*\*. Таким путем владение навыком вибрато и в целом — юношеская эластичность техники, служащая целям выражения зрелого и углубленного художественного миропонимания, могут быть продлены еще на десятилетия<sup>6</sup>. В этой связи повышенного внимания требует деятельность мизинца левой руки, особенно если есть тенденция заменять его третьим пальцем. Чем реже применение мизинца в аппликатуре произведений художественного репертуара, тем больше он должен участвовать в упражнениях, иначе со временем он выродится в подобие некоего «ручного аппендикса». Отыскивая материал для упражнений, следует

\* Природа этих задатков, специфическая «скрипичная одаренность», в понятие которой, кроме чисто технических данных, входят также слух, ощущение звуковой выразительности, вместе с предпосылками психического характера (память, эмоциональная возбудимость, способность к ассоциациям, способность воздействовать на аудиторию)<sup>5</sup> — все это будет рассматриваться в главе III «Человеческая и артистическая личность».

\*\* На основании своего опыта я утверждаю, что среди чисто гимнастических упражнений, выполняемых без скрипки и смычка и направленных на то, чтобы увеличить гибкость мышц и суставов, — следует безусловно предпочесть пассивные, при которых двигательный импульс производится либо другой рукой (собственной или чужой), либо с помощью специального инструмента или аппарата (что, однако, в наибольшей степени сопряжено с опасностью насилия над природой).

прежде всего учесть, что деградация деятельности четвертого пальца больше проявляется в выполнении вибрато на протяженных звуках, требующих длительных нажимных усилий, чем в быстрых пассажах, где соприкосновение со струной длится какие-нибудь доли секунды, а необходимая сила обеспечивается размаховым движением пальца в направлении сверху вниз. Лично я выбрал для себя в качестве наиболее эффективного упражнения ту часть «Системы гамм»\*, в которую входят однооктавные гаммы на одной струне. При этом я пользуюсь исключительно четвертым пальцем:



Вообще, чем старше мы становимся, тем важнее тщательный подбор материала для упражнений. Подобно тому, как с возрастом изменяются потребности тела и души, — преобразуются и наши устремления в сфере искусства. Само собой разумеется, что эти модификации затрагивают также способность к художественному выражению, являющуюся верным барометром нашего внутреннего мира. Chaque âge a ses plaisirs\*\*. Известные выразительные эффекты, в особенности романтически преувеличенные portamento, вполне подходящие для юношеского возраста, в игре человека зрелых лет производят неуместное впечатление, наводя на мысль о «молодящемся старике»<sup>7</sup>.

\* Широко известное руководство по изучению гамм, впервые опубликованное в 1925 году; на русском языке публиковалось неоднократно под названием «Гаммы и арпеджио». — *Прим. ред.*

\*\* Каждому возрасту — свои утехы (*франц.*).

## Глава III

## ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ И АРТИСТИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

В чем различие этих двух понятий? Первым из них мы обозначаем прежде всего врожденные свойства души и характера, а также приобретенные способности, проявляющиеся в многообразных отношениях общественной жизни. Понятие «артистической личности» суммирует те качества, которые находят свое применение в деятельности артиста-художника. Можно было бы, следуя установленной в первом томе настоящего труда терминологии, определить человеческую личность как комплекс общих (основных) задатков и способностей, артистическую — как комплекс «прикладных» способностей, реализуемых в создании или исполнении художественных произведений\*. Тем самым мы утверждаем нераздельность человека и художника. Однако артистическая деятельность требует применения лишь некоторой части общечеловеческих качеств, присущих данному субъекту. Если кто-либо в избытке обладает качествами, которые он не может применить в рамках своей профессии, то он будет стремиться, зачастую бессознательно, по возможности расширить сферу своей деятельности. Так, например, музыкант, проявлявший себя до некоторого времени исключительно в качестве концертующего инструменталиста, становится композитором или дирижером. Последняя, в наше время особенно часто наблюдаемая метаморфоза — бегство от несовершенного одиночного инструмента к могучему аппарату оркестра — почти никогда не бывает продиктована низменными практическими соображениями; чаще всего это следствие глубоко заложенного стремления к музыкальной деятельности более широкого диапазона, а также удовлетворение врожденной склонности, именуемой властолюбием<sup>1</sup>.

Если мы хотим постичь сущность художественного творчества — мы должны прежде всего изучить его корни, глубоко запрятаные в недрах человеческой психики. Лишь таким путем мы придем к правильному пониманию преимуществ или недостатков того или иного исполнения, как и других явлений, кажущихся до поры необъяснимыми.

## Человеческая личность

Первое, сиюминутное впечатление от встречи с человеком определяется главным образом его внешностью, а также звучанием его голо-

\* Автор проводит здесь аналогию с понятиями «основной» и «прикладной» техники. — *Прим. ред.*

са. Лишь тогда, когда представится возможность более близкого знакомства, беседы или наблюдения за какими-либо действиями или поступками, — наше суждение о человеке сложится под влиянием тех внутренних качеств, которые обнаруживаются в его словах и действиях. Личностные качества, налагающие свой отпечаток на артистическую деятельность, — это темперамент, характер, интеллект, национальность и раса<sup>2</sup>. Из этих составных элементов человеческого «я», проявляющихся в тех или иных количественных и качественных показателях, формируется личность артиста-скрипача. Как только музыкант выходит на концертную эстраду — впечатление о нем как о человеке и художнике возникает у аудитории мгновенно, с первого взгляда. Этот бессознательный акт переоценки внешних признаков, воспринимаемых как выражение душевных свойств, длится на протяжении минимального отрезка времени, предшествующего непосредственному творческому акту. В дальнейшем, в процессе исполнения, это впечатление может полностью измениться. В первый же момент более или менее благоприятную атмосферу создает физический облик артиста, его одежда, манера держаться и двигаться на сцене. Замеченная из зала неаккуратность в одежде настораживает, наводя на мысль о неряшливом исполнении\*.

Манера держаться на сцене должна быть предметом серьезного внимания. Одно из важнейших предварительных условий, обеспечивающих полноту эстетического наслаждения, состоит в том, что артист — в представлении слушателя — полностью уверен в себе. Между тем чрезмерный наклон головы и корпуса вперед может вызвать у аудитории впечатление душевной подавленности и плохо скрытой «эстрадной болезни». Те же ассоциации могут возникнуть при виде резких, порывистых движений, беспокойных перемен места и положений тела, частой ненужной настройки инструмента. Беспечный солист зачастую не подозревает, какой ущерб он наносит музыкальному восприятию слушателей, когда, например, в tutti бетховенского концерта, в паузе совершенно неожиданно звучит квинта *ля — ми*:

305 Л. ван Бетховен. Концерт. I ч.

Orкестр

Солист, настраивающий скрипку

The image shows a musical score snippet. At the top, it is labeled '305 Л. ван Бетховен. Концерт. I ч.' Below this, there are two staves. The upper staff is labeled 'Orкестр' and the lower staff is labeled 'Солист, настраивающий скрипку'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The upper staff shows a series of chords and notes, while the lower staff shows a single note (F#) followed by a rest, indicating the tuning of the violin.

Следовательно, подстраиваться можно только в таких местах, где плотность звуковой массы оркестра исключает возможность изолированного звучания открытых струн скрипки.

\* Полу жесткий воротничок, сочетающий элегантность жесткого и податливость мягкого, легкая плиссированная рубашка — ее безусловно следует предпочесть твердому пластрону — все эти детали можно рекомендовать без опасения нарушить ласкающую глаз гармонию внешнего облика. Очень существенный момент — пуговица, незаметно скрепляющая фалды фрака и тем самым устраняющая заметные глазу движения правой фалды, сопровождающие быстрые движения правой руки скрипача<sup>3</sup>.

Вопрос о том, следует ли вообще солисту играть вместе с оркестром в tutti, — один из самых дискуссионных. Лучше всего спокойно выждать, стоя неподвижно с опущенным инструментом, пока композитор предоставит слово солисту. Однако многие испытывают настоятельную необходимость игры в tutti: она успокаивает нервы, избавляет от неприятного ощущения «бездействия на сцене», внушает неуверенному, что он находится во всеоружии своих исполнительских качеств. Скрипач, как говорят, «выигрывается» и мимоходом обнаруживает недостаточно точную настройку, непривычное натяжение смычка и съехавшую со своего места подушку...<sup>4</sup>

Трудно даже представить себе, к каким необоснованным заключениям могут привести публику некоторые, вошедшие в привычку черты внешнего поведения артиста на сцене. Если он, например, избегает прямого зрительного контакта с аудиторией, устремляет свой взгляд вверх и при этом запрокидывает голову, — большинство слушателей непременно усмотрит в этом проявление излишней самонадеянности и даже надменности. Взгляд, направленный вниз, к полу, наоборот, может создать впечатление пониженного эмоционального тонуса, неуверенности и малодушия.

Неизбежное почти для всех пототделение во время игры может стать серьезной помехой лишь в том случае, если оно локализуется исключительно в руках и притом в чрезмерной степени. Если же оно равномерно распределяется на все тело, то возникает отрицательный фактор иного порядка — впечатление тяжких, почти непомерных усилий, появляющееся у аудитории при виде исполнителя, чье лицо сверкает капельками пота. А ведь именно легкость и непринужденность в преодолении технических трудностей (большей частью обманчивая) сама по себе уже является источником эстетического наслаждения. Кроме того, вид артиста, в паузе оттирающего пот со лба или пытающегося высушить руки, действует неприятным образом на слушателя, возвращая его с заоблачных высот к житейской прозе. К такого рода процедурам следует прибегать лишь в случае крайней необходимости.

То, как артист реагирует на шумное одобрение толпы, его поклоны, уходы и выходы — все это также создает у публики определенный психологический настрой и поэтому далеко не безразлично с точки зрения общего художественного впечатления. Слушатель тем охотнее воспримет внутренний смысл музыкального произведения, чем тверже он убежден, что артист является достойным, заслуживающим доверия посредником. В дальнейшем, когда речь будет идти о внешних помехах, мы еще раз вернемся к данному предмету.

Темперамент\* и интеллект — вот главные составные элементы, из которых складывается личность. Начнем с холерика. Его основные отличительные признаки: напряженная внутренняя жизнь, несдержанность в проявлении чувств, мироощущение по большей части пессимистическое. На поприще искусства холерик, как правило, выказывает

\* Мы пользуемся этим словом не в его обиходно-музыкантском значении (как синонимом «живости» или «напористости»), а в соответствии с дошедшим до нас через века учением Галена о темпераментах. Хотя современные исследования оставили эту теорию далеко позади, она представляется нам наиболее подходящей основой для решения поставленных здесь вопросов<sup>5</sup>.

необузданное, непомерное честолюбие, заставляющее его болезненно переживать не только недостижимость собственных творческих и карьеристских устремлений, но также успехи соперников. Как исполнителя его обычно характеризует пресловутый «захлестывающий темперамент», вследствие своей неуправляемости порождающий многие ошибки и погрешности технического и музыкального порядка. Этот опасный «дар природы» нередко оказывается неодолимым препятствием для артистического роста. Своим появлением на концертной эстраде холерик вызывает у слушателя впечатление чрезмерной самоуверенности, и здесь требуется особенно высокий уровень исполнительского мастерства для того, чтобы это неблагоприятное представление было устранено.

Сангвиник, с его неистребимым духом жизнеутверждения, умеющий переживать полноту и радость земного существования и видеть все самое прекрасное в этом мире, — предмет зависти менее счастливых натур. В искусстве он провозвестник всего светлого и гармоничного. Вступив на концертные подмостки, сангвиник всем своим обликом выражает доброжелательность, чудесное настроение и этим заранее располагает к себе сердца слушателей. Во всеоружии таких качеств, как душевное равновесие и непоколебимая вера в себя, он всегда — сознательно или бессознательно — будет создавать необходимое «равновесие сил» (имея в виду соотношение отдельных элементов, из которых складывается искусство скрипача).

Злополучный флегматик менее всего подходит для нашей профессии. Впечатлительная нервная система, гибкие и подвижные суставы, словом, «нервность» в хорошем смысле слова образует тот материал, которым оперирует исполнитель, воссоздавая произведение в живом звучании. Но движения флегматика замедленны, его мозг работает вяло, его чувства реагируют с опозданием. Неспособный интенсивно переживать музыку, он играет, как говорится, ни тепло, ни холодно, скорее всего безучастно. Появление флегматика на эстраде сразу же действует расслабляющим образом на аудиторию. Вскоре скука серой пеленой обволакивает зал. Если при этом флегматик обладает хорошими техническими ресурсами, то тем хуже для него — он не знает, что с ними делать. Его удел — пополнять собой армию недовольных, готовых винить несправедливую судьбу во всех неудачах своей карьеры, но не умеющих отдать себе отчет в истинной причине этих неудач. Если подобная предрасположенность замечена в еще сравнительно юном возрасте — добросовестному педагогу не следует жалеть времени и сил на то, чтобы убедить бесперспективного ученика вовремя избрать другую профессию.

Тип меланхолика также мало приспособлен для концертной деятельности. У представителей этой категории нередко возникают депрессивные состояния, лишаящие их главных жизненных опор — энергии, воли, веры в себя. Впрочем, меланхолик, взятый, так сказать, в его чистом виде, чрезвычайно редко появляется на концертной эстраде. Но каждому артисту порой случается быть подавленным, угнетенным; пониженный эмоциональный тонус, слабая сопротивляемость внешним помехам, притупленная восприимчивость образуют опасный комплекс, называемый «неблагоприятным расположением» (о чем еще будет идти речь в дальнейшем). При тех чудовищных требо-

ваниях, какие предъявляет нашей нервной системе публичное концертное выступление, подобные состояния духа сами по себе не представляют ничего удивительного, и только в том случае, если они приобретают хронический характер, можно предположить наличие устойчивого меланхолического типа. Рассматриваемый под иным углом зрения меланхолический темперамент подчас оказывается весьма желанным свойством. Трагизм многих произведений Шумана — I части ля-минорной, I и III части ре-минорной скрипичных сонат, III части ре-минорного трио, II части фортепианного квинтета, все эти томительные предчувствия надвигающегося мрака, готового поглотить человеческую душу, не могут быть поняты и переданы тем, кому подобные ощущения известны только понаслышке\*. Добавим к этому, что восторженный посетитель концертов любит представлять себе знаменитых артистов в ореоле некоей мировой скорби (являющейся, конечно, следствием трагических душевных потрясений). Тому же, кто склонен к серьезному, трезвому суждению, эти «плакучие ивы» принесут мало радости, так как они неизбежно заслонят собой все здоровое, жизненное, вселяющее надежду... Как бы то ни было, скрипачи с сильной меланхолической предрасположенностью проявляют себя в искусстве односторонне, хотят они этого или нет.

Охарактеризованные нами четыре темперамента могут быть, простоты ради, сведены к двум — активному и пассивному, из которых каждый в свою очередь служит первопричиной соответствующей манеры исполнения. Холерики и сангвиники наделены сильным внутренним импульсом, побуждающим их выполнять поставленные задачи с воодушевлением, степень которого почти не зависит от качества самого объекта<sup>6</sup>. Когда в их душе возникают ответные колебания большего или меньшего числа затронутых струн — создаются мотивы творчества, от простой заинтересованности до пламенного порыва. Меланхоликам и флегматикам («пассивным») как раз недостает этих внутренних импульсов; они покорно плывут по волнам чувств — не своих, а чужих — с тем, чтобы в лучшем случае бросить якорь в тепловатых водах корректной, но безликой интерпретации.

В связи с разделением темпераментов на «активные» и «пассивные» в новом свете предстают модные понятия «субъективный» и «объективный», применяемые по отношению к исполнительской манере артиста. Под этим обычно подразумевают в одном случае главенствующую роль субъекта, то есть исполнителя, в другом — его подчинение объекту, то есть произведению. Данная терминология исходит из ложной предпосылки о возможности серьезных интерпретаций, целиком зависящих от настроений и прихотей интерпретатора, управляющего некие «оргии самовыражения» при полном пренебрежении к духовному содержанию исполняемого (так называемая субъективная манера). На другом полюсе — истолкование, сводящееся к доброжелательной передаче нотного текста, без привнесения чего-либо личного (так называемая объективная манера). Отвлечемся прежде всего от крайностей обоих направлений, представленных либо необузданным

\* Судя по отзывам современников, Генрих Вильгельм Эрнст воплощал в себе тип великого скрипача, обладающего индивидуальностью ясно выраженного меланхолического склада.

в своих страстях, либо внутренне безучастным исполнителем; ни тот, ни другой не могут быть приняты в расчет, если речь идет о настоящем концертном исполнении. Если из двух исполнителей, равно достойных называться художниками, один может быть причислен к субъективному, а другой — к объективному типу, то различие между ними, по сути дела, сводится к следующему. «Субъективный» артист будет стремиться слить воедино свои личные переживания с теми, которые выражены в исполняемом им произведении. Он будет делать это с полным правом и основанием, так как и он сам, и автор музыки — люди из плоти и крови, познавшие человеческую судьбу, любовь, борьбу, страдания. Вместе с тем исполнитель должен обладать в достаточной мере «приспособляемостью», равно как культурным и музыкально-историческим кругозором, с тем чтобы суметь пробудить в себе струны, созвучные настроениям, передаваемым в музыке. Божественная уравновешенность Largetto бетховенского скрипичного концерта едва ли совместима с порывами молодого артиста, переживающего свой период «бури и натиска»; в то же время лихой задор в III части концерта Брамса никак не увязывается с чисто лирическим строем чувствований.

Итак, необходима определенная духовная общность, связующая содержание музыкального произведения с индивидуальностью его интерпретатора. На этой основе проявляется, в большей или меньшей степени, своеобразие личного восприятия, совпадающее с тем, что мы называем активным или пассивным темпераментом. Активная натура, в силу известного, присущего ей эгоцентризма, склонна выдвигать на первый план свое личное восприятие; у пассивной природы это восприятие формируется самим объектом, то есть произведением; что же касается расхода употребления понятий «субъективная» или «объективная манера игры» (в особенности в газетных критиков!), то в моих глазах это не более чем пустое жонглирование словами.

В качестве конкретного примера возьмем Иоахима. Он органически не мог исполнять плохой музыки, так как его собственное музыкальное чувство раскрывалось лишь под воздействием достойного объекта, то есть высокохудожественного произведения. Наряду с этим вряд ли когда-либо существовал артист более «субъективный» (в самом благородном значении этого слова); гениальный истолкователь, он всегда постоянно обновлялся, никогда не повторяя себя. Тем не менее, ему навечно был прилеплен ярлык «объективности» на том основании, что он с уважением относился к произведению и умел находить в его содержании путеводную нить для выражения собственных идей.

Надо поставить себя на службу произведению, не становясь его рабом. Ошибочно полагать, что произведение «говорит само за себя». То, что в нем заложено, дремлет до поры и лишь тогда пробуждается к жизни, когда его коснется волшебная палочка художника, соответственным образом настроенного. Артист, чье исполнение рождается из внутренней потребности, не рискует «потерять себя» в застывшей схеме заранее обдуманной интерпретации, хотя бы уже потому, что вслед за сменой его настроений неизбежно меняются и способы выражения. Следовательно, манера исполнителя служит постоянным и верным отражением его душевных переживаний и связанных с ними изменений,

затрагивающих все его существо. Именно поэтому исполнение наиболее выдающихся музыкантов являет собой на редкость изменчивую картину со множеством «гениальных случайностей». Вместе с тем она и та же индивидуальность может исходить из объективно-рациональных и субъективно-эмоциональных побуждений, в той мере, в какой каждая из этих двух сфер четко отделена от другой. Изучая произведение, артист обращается к категориям разума и логики, исполняя его, — дает волю чувству. Даже такой момент, как выбор аппликатуры и штрихов, казалось бы, всецело определяемый логическим мышлением, в то же время зависит от тонких, порой неосознанных звуковых представлений, возникающих где-то в глубинах нашего музыкального сознания. Таким образом, соединение объективности в процессе изучения и субъективности в процессе исполнения может рассматриваться как основополагающий принцип искусства интерпретации в его идеальном виде<sup>7</sup>.

Если мы хотим установить, какой склад темперамента более всего благоприятствует художественному исполнению, то необходимо прежде всего задать себе вопрос: какова конкретная цель, на что именно должны «работать» эти природные задатки. Казалось бы, ответ ясен: цель заключена в самом произведении. Но ведь и оно не является чем-то неподвижным, застывшим. В любом многочастном творении четко различаются между собой по содержанию не только составляющие его части; эмоциональное наполнение каждой отдельной, замкнутой в себе части также может (и даже непременно должно!) представлять собой нечто постоянно меняющееся, текучее. Так, в I части скрипичного концерта Бетховена героическое и лирическое, скорбь и просветление сменяют друг друга, с тем чтобы после каденции разлиться вдохновенной завершающей строфой побочной темы. Бесконечная мелодия II части, ее музыкальный образ, причудливо сотканный из глубочайшей человечности и отрешенности от всего земного; финал с его озорным, бесшабашным рефреном, в коде оборачивающимся «смехом сквозь слезы»<sup>8</sup>, — все это многообразие чувств и настроений может передать только тот, кто сам способен их испытывать. Это означает, что задатки буйного, жизнедеятельного темперамента и одновременно — склонность к мечтательному созерцанию должны мирно уживаться в душе музыканта, дожидаясь момента, когда им дано будет выступить из закулисного мрака на свет рампы и вдохнуть жизнь в застывшую символику нотных знаков. Ведь и актеру в каждой его роли надлежит пересоздать, соответственно изображаемому характеру, не только свой внешний облик, но и в первую очередь свою человеческую сущность<sup>9</sup>. Способность к перевоплощению — отличительная черта великих интерпретаторов; одноплановость, ограниченность эмоциональной сферы — признак посредственности. Заслуживают недоверия исполнители, постоянно выступающие в одном и том же амплуа, — «бахисты», «паганинисты» и т. п.<sup>10</sup> Настоящему артисту достаточно одного желания, чтобы почти бессознательно заставить звучать в себе родственную струну. При этом различие между интерпретаторами слова и звука кроется, по существу, лишь в характере самого материала, которому он придает форму. Это как бы два различных сосуда, наполняемые из одного и того же источника — сокровенных глубин человеческой души.

С точки зрения внешнего успеха (разумеется, не самой высокой), наиболее ярко и непосредственно впечатляет в игре скрипача его напористость, ухарство. Не оставляя слушателю времени для размышлений, оно попросту увлекает его за собой силой стихийного порыва, возмещающей недостаток глубины. Носитель этих качеств, скрипач «сорвиголова» — демагог среди артистов. Его искусство не ищет отклика в душе каждого, отдельно взятого слушателя, оно рассчитано на то, чтобы взбудоражить массу.

В педагогике наблюдаются случаи, когда скрипач незаурядного дарования поначалу развивается вполне нормально, согласно намеченной программе. Благодаря целенаправленным занятиям он приобретает солидную техническую базу, призванную служить подлинным художественным целям. Вот он впервые выступает перед публикой, и оказывается, что он не в состоянии подчинить ее воздействию своей индивидуальности, попросту говоря, его игра не производит впечатления. Бесплодны попытки найти причину этой несостоятельности в недостатке профессионального мастерства. Педагог, достаточно сведущий в вопросах психологии, вынужден будет — не без внутренней борьбы — прийти к убеждению, что данный субъект не обладает определенными свойствами характера, безусловно необходимыми тому, чья деятельность проходит в непосредственном общении с аудиторией. Ни в каких иных обстоятельствах взаимосвязь между человеческой и артистической личностью не обнаруживается так наглядно. Исполнение музыкального произведения может выявить в человеке такие черты характера, которые в общении с ним никак не фиксировались нашим сознанием.

Честность, самообладание, смелость и доброта — или же их антиподы — вот главные человеческие качества, отражающиеся в творчестве музыканта-исполнителя. Честность художника проявляется преимущественно в том, что он не может исполнять произведение иначе, как в полном соответствии со своим внутренним убеждением. Не надо быть великим психологом и сердцеведом, чтобы распознать в игре музыканта вычурность, неестественность, неискренность той или иной фразы или нюанса. Артист, не умеющий в достаточной степени владеть собой, способен — если его к этому побуждает безудержное влечение — низвести музыку до роли «игрушки страстей». Смелому сознанию его высокой художественной миссии придает силу воли, помогающую устранить все начальные помехи в исполнении. Именно в обстановке публичного выступления более всего подтверждается мудрость народной пословицы «Смело начать — наполовину выиграть». Трусливого артиста можно сравнить с солдатом, еще до встречи с противником убежденным в своем поражении. Бодрость духа, основанная на сознании тщательной, добросовестной подготовки и уверенности в своих силах, является одним из самых необходимых качеств в нашей профессии. Человеческая доброта также выявляется в исполнении, хотя и невозможно установить ее точные признаки. Для этого слушателю достаточно почувствовать, что услышанное им зародилось в глубине щедрой и благородной души. Порой мы встречаем людей, которые в обычной жизни кажутся сухими и сдержанными и только в творчестве раскрывают богатство своего внутреннего мира. Освобожденный от ложных условностей, человек в вечной правде искусства выявляет

свою подлинную сущность гораздо откровеннее, чем в обстоятельствах повседневной жизни.

Клеймо недостаточного интеллектуального развития, которое издавна несет на себе музыкантский цех, находит свое объяснение в самой природе нашего искусства. Интеллект, отшлифованный знанием, выражает себя прежде всего в слове, устном или письменном. Но музыка в ее «абсолютном» виде обходится без слов: тот, кто посвятил себя ей, не нуждается в логических понятиях и определениях. Отсюда врожденная неприязнь музыканта ко всему, что предстает в строго очерченных логикой границах, его пристрастие к интуитивному, смутному, неосознанному. Отсюда «необразованность» таких гениев, как Гайдн, Моцарт, Шуберт, Брукнер, которые именно в силу своей интеллектуальной ограниченности особенно глубоко постигали в музыке ее стихийную, первородную сущность. У нас, скрипачей, эта закономерность проявляется еще острее, так как с технической стороны наша первоочередная цель состоит в достижении единичного\*, примитивного, неодоумленного, но вместе с тем чувственно-красивого звучания. Следует также принять во внимание несамостоятельность нашего инструмента, почти всегда нуждающегося в содействии дополнительного «звучащего аппарата», в то время как для исполнения большей части фортепианного репертуара не требуется никакой посторонней помощи (отсюда проистекает музыкальное превосходство рядового пианиста над скрипачом соответственного уровня). Ум — понятие, непременно включающее в себя трезвый расчет, то есть нечто прямо противоположное увлекающей непосредственности исполнения, к которой стремится каждый артист. Таким образом, некоторые свойства ума могут рассматриваться в известном смысле как балласт или даже как препятствие для проявления подлинно артистических качеств. Но если мы задержимся на этапах, предшествующих «конечному пункту», то мы убедимся, что здесь настоятельно необходимы определенного рода интеллектуальные способности.

Перефразируя уже сказанное, мы утверждаем: идеал интерпретаторского искусства — это сочетание сознательного процесса работы над произведением и бессознательного процесса исполнения. Такой дуализм предполагает способность к временному отключению наших мыслительных ресурсов, означая полную перестройку психики. Совершенный механизм подобного, целиком осознанного выключения одной из главных психических функций лежит все же за пределами человеческих возможностей. Если оно вообще когда-либо осуществимо, то это происходит помимо нашей воли, как следствие общего «благоприятного расположения». Значит, мы должны пытаться перед каждым публичным выступлением воссоздать, насколько это в наших силах, необходимые предпосылки физического и психического порядка, из которых главная состоит в том, чтобы ограничить действие мыслительных способностей и максимально повысить способность к эмоциональному переживанию. Пока эти два элемента внутри нас уравновешивают друг друга, всегда можно найти нужную меру их взаимодействия. Ну, а если сознательная деятельность разума у данного

\* Здесь в смысле «одноголосного». — *Прим. ред.*

субъекта превалирует в такой степени, что она подавляет в нем непосредственные проявления чувств и страстей? Тогда тот, о ком идет речь, к профессии концертирующего скрипача непригоден и должен избрать для себя другой вид музыкальной деятельности — такой, в котором главенство рационального начала не служит помехой (игра в оркестре) или даже дает преимущество (педагогика).

Однако мы крайне редко наблюдаем случаи, когда достоинство, каким является высокоразвитый интеллект, обращается в недостаток. Большинству наших собратьев по профессии вряд ли можно бросить упрек в чрезмерном развитии умственных способностей. Впрочем, подобный упрек был бы неправомерным хотя бы уже потому, что вершин интерпретации можно достичь только на основе интуитивных и инстинктивных устремлений, а не по велению разума. Но если заглянуть глубже, то приходится признать, что перевес чувства над интеллектом порождает известную духовную неполноценность. Добавим к этому, что подавляющее большинство тех, кто готовится к концертной деятельности, в конечном итоге причаливает к тихой пристани оркестровой игры либо педагогики, а ведь для последней способность к логическому мышлению является жизненно необходимой. На деле же мы видим, что педагоги, в силу природной склонности или полученной ими образовательной подготовки, в своем большинстве преподают по сути дела так же, как и играют на скрипке, то есть не размышляя, а следуя только своим эмоциональным порывам. Отсюда повсеместно низкий уровень преподавания скрипичной игры и соответствующий этому профессиональный уровень основной массы скрипачей. В дальнейшем, при рассмотрении вопросов педагогики, я попытаюсь разъяснить, как я представляю себе интеллектуальное воспитание ученика, проводимое без ущерба для его врожденной импульсивности<sup>11</sup>.

Изначальные свойства личности унаследованы ею от целого ряда предшествующих поколений. Законы наследования духовных качеств для нас пока что окутаны мраком. Но мы не можем обойти молчанием те из них, которые проявляются в особенностях, присущих нациям и расам, тем более, что так называемая скрипичная одаренность может служить здесь одним из самых наглядных и впечатляющих показателей.

Из всех рас наибольшее число талантливых скрипачей составляет еврейская раса. В «Концертном календаре» Вольфа\* мы находим в списке из 63-х концертирующих скрипачей 30 имен еврейского происхождения, то есть почти половину. По признаку национальной принадлежности (гражданства) в это общее число входят 14 немцев, 9 венгров, 3 голландца, 2 австралийки, 2 швейцарца, 3 француза, 1 испанец, 3 австрийца, 1 итальянка, 3 американца и 21 русский и поляк.

Русско-польское еврейство образует неисчерпаемый резерв выдающихся скрипичных дарований. За последние двадцать лет оно заняло видное место в международной концертной жизни; значительную роль здесь сыграла педагогическая деятельность Ауэра. Примечательно,

\* Концертное агентство Вольф и Закс (Берлин). Концертный календарь на 1927/28 г.



что выходцы из этой среды значительно чаще и охотнее обращаются к скрипке, чем к фортепиано. Очевидно, им более свойственно любованье чувственной прелестью звука, нежели влечение к музыке многоголосного склада. При занятиях с такого рода учениками главное внимание должно быть уделено воспитанию правильных музыкальных представлений, так как стремление к физической красоте звучания нередко осуществляется в ущерб музыкальной логике и осмысленной фразировке. Но и само звукоизвлечение требует неослабного педагогического контроля. У скрипачей-евреев из восточноевропейских стран чаще всего наблюдается чересчур медленное, широкое вибрато, придающее звуку неприятный, надтреснутый характер, подобно тому, как мы это слышим в разного рода увеселительных заведениях. Столь же часто встречается привычка к постоянному *portato*. Благоразумный педагог в этих случаях будет направлять главное внимание на исправление дефектов вибрато, на достижение плавной связной игры и, конечно, на общее музыкальное развитие ученика.

Рассмотрим — в продолжение уже сказанного — скрипичное искусство наших дней с точки зрения его национальной принадлежности. Мы констатируем, что в отношении добротности музыкально-образовательной подготовки первенство и сейчас сохраняется за Германией.

Скрипичная техника Шпора, о которой мы можем судить по его произведениям\*, заключалась прежде всего в основательном, разностороннем владении смычком. Главным компонентом смычковой техники, помимо разнообразнейших вариантов смешанных штрихов, было ритмически определенное, плотно прилегающее *staccato*. Серьезные требования предъявлялись также к левой руке, преимущественно в области техники двойных нот (как это мы наблюдаем, например, в III части Девятого концерта) и короткой трели. Сочинения Давида представляются нам — в скрипично-техническом плане — продолжением и дальнейшим развитием той же традиции. Иоахим, по своему духу и воспитанию безусловно принадлежавший к немецкой школе (несмотря на мадьяро-еврейское происхождение), отдавал предпочтение крупной, тяжеловесной технике, в известной мере насильюющей природный аппарат скрипача. Эта «тяжелая артиллерия» для многих уже не соответствовала понятию «скрипичности» в духе Паганини, Вьэтана или Венявского, но в то же время предъявляла высочайшие требования к чистоте звучания. Вероятно, поэтому не приобрели достаточной популярности такие ценные произведения, как «Венгерский концерт» и Вариации Иоахима. Вильгельми, первый среди безмерно выросшей с тех пор армии транскрипторов, пытался не без успеха возродить впавшую в немилость «манеру Паганини», однако в отношении звуковых качеств для него на первом месте стояла не красота, а сила<sup>12</sup>.

В соответствии с поставленными перед ней задачами, немецкая скрипичная педагогика прошлого столетия, при известном пренебрежении к чувственной красоте звучания, сосредоточила свои усилия на выработке всевозможных технических навыков, пытаясь в то же вре-

\* О его индивидуальной технике мы вряд ли можем составить себе законченное представление из-за скудости источников.

мя развить духовное начало, главным образом путем старательного культивирования камерной музыки. Нельзя, однако, отрицать, что звуковая сторона скрипичной игры ухудшилась достойным сожаления образом. В связи с этим немецкая школа, с точки зрения ее международного авторитета, оказалась оттесненной на задний план. Вину за это несет прежде всего вред, причиненный теорией горизонтальных движений лучезапястного сустава правой руки; данная теория долгое время рассматривалась ведущими педагогами немецкой школы как отправная точка развития всей смычковой техники. К счастью, примерно двадцать лет тому назад эта полоса оказалась преодоленной<sup>13</sup>. Деятельность целого ряда отличных солистов и педагогов новой ориентации подняла немецкое скрипичное искусство на уровень современных требований. Германия стоит на пути к тому, чтобы вновь завоевать подобающее ей место в области концертного исполнительства и педагогики.

В Англии, благодаря большому числу педагогов-иностранцев, скрипичная игра за последние десятилетия переживает значительный подъем, несмотря на то, что средний англичанин чаще всего не обладает необходимой для нее тонкой нервной организацией. В то же время Австралия внесла свой вклад в международную концертную жизнь в лице двух выдающихся скрипачек ирландского происхождения<sup>14</sup>. Скандинавские страны поставляют главным образом оркестровых музыкантов, но не солистов. Может быть, положительное влияние в этом смысле окажет большое число русских и польских скрипачей, поселившихся там после мировой войны. В Швейцарии насчитывается немало крупных композиторов, но нет до сих пор ни одного скрипача международного класса. Голландия экспортирует во все страны мира превосходных оркестровых музыкантов, так сказать, представителей среднего сословия. Что же касается голландцев-солистов, то за редкими исключениями им недостает темперамента, столь необходимого для убедительности исполнения.

Вклад бывшей австро-венгерской монархии в мировое искусство выразился в довольно большом числе выдающихся музыкантов самого различного профиля. Без австрийских немцев, чехов и мадьяр (среди которых, в отличие от русских и поляков, таланты распределяются более или менее равномерно между евреями и неевреями) немислимо развитие скрипичной игры до степени совершенства, характеризующей его современный этап.

Среди романских народов на первом месте стоят французы и бельгийцы. Скрипичные школы обеих стран на протяжении минувшего столетия постоянно и плодотворно воздействовали друг на друга и с точки зрения оценки их влияния на современное скрипичное искусство вряд ли могут рассматриваться в отдельности. Два самых значительных педагога-скрипача последнего времени, профессора Парижской консерватории Массар и Марсик были бельгийцами, уроженцами Льежа (так же как Леонар, Изаи и Томсон). Французы, со своей стороны, могут гордиться великолепным триумvirатом Крейцер — Роде — Байо. Так или иначе, в обеих странах наблюдается избыток скрипичных талантов, счастливо сочетающийся с традиционным, развитым до высочайшей степени ощущением красоты звука, а также меры и уравновешенности в исполнении.

Италия была колыбелью скрипичной игры. После Виотти\* и Паганини наступил период некоторого застоя, который сейчас можно считать преодоленным благодаря деятельности известных итальянских педагогов. Испания дала миру несколько скрипачей высокого класса; что касается среднего уровня, то здесь я не располагаю достаточными данными (как и по Португалии). Среди балканских государств в музыкальном отношении довольно высоко стоит Румыния. Значение этой страны в ближайшем будущем несомненно возрастет благодаря присоединению к ней бывших венгерских областей (то же можно сказать и о Югославии)<sup>15</sup>. Влияние России и Польши на развитие нашего искусства (с учетом безусловно доминирующего еврейского элемента) уже отмечалось. Остальные европейские страны — Греция, Болгария и Турция — пока что не показали сколько-нибудь заметных достижений в данной области.

Одним из последствий мировой войны явилась утечка многих материальных ценностей Европы в Северную Америку. В духовной сфере Старый Свет также был вынужден уступить Соединенным Штатам немало сокровищ культуры вместе с ее живыми носителями. В музыкальной области это главным образом исполнители, которым выпала задача быть посредниками в деле обмена художественными ценностями между Европой и Америкой. Связанное с этим все возрастающее влияние Соединенных Штатов на мировую музыкальную культуру побуждает нас распространить наши специальные изыскания и на эту страну. Скрипачи, родившиеся в США, имеют большей частью русское или польское происхождение и почти без исключения принадлежат к еврейской расе. Естественно, они проявляют те же качества, что и их европейские сородичи: врожденное ощущение звука, яркое, сочное, свободное от шумового балласта звукоизвлечение, проникновенное вибрато. В то же время они в весьма ограниченной степени используют выразительные возможности смычка. Общеизвестно, что если экспрессия левой руки не поддерживается соответственной активностью правой, впечатление от игры мало-помалу снижается в прямом соотношении с длительностью исполняемого произведения. И хотя чисто профессиональный уровень американских скрипачей, по крайней мере в крупных музыкальных центрах, быть может, даже превосходит средний европейский уровень, — между ними мало заметны индивидуальные различия в средствах выражения, так что даже соотечественники чаще всего отказывают им в наличии какой-либо артистической самобытности. Правильнее было бы сказать, что индивидуальность американского скрипача пока что глубоко запрятана в нем и он до сих пор не смог ее выявить ввиду недостаточности средств. Вибрато и *portamento* по своему действию могут быть отнесены к эффектам грубо-чувственного характера; применяемые в течение длительного времени, они утомляют и приглушают остроту нашего художественного восприятия, если они не облагорожены участием душевных и духовных сил более высокого порядка, в переводе на скрипичный язык — применением динамических и агогических от-

\* Согласно генеалогической таблице, составленной Марком Пеншерлем, современное скрипичное искусство почти целиком ведет свое начало от Виотти (см.: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Paris, 1927).

тенков, воспроизводимых смычком. Возможно, что эта истина уже осознана выдающимися американскими скрипачами. Но ее практическому осуществлению пока что препятствует инстинктивный страх перед ущербом, который может нанести гладкости и округлости звучания использование разнообразных нюансов и характерных штрихов. Этот страх нельзя, конечно, считать полностью лишенным основания, так как неуправляемый аффект, при недостаточно отточенном мастерстве, может действительно способствовать возникновению всякого рода шумовых призывков. Фактически в скрипичной игре не должно быть «перевеса» одной руки над другой; лишь гармоничное взаимодействие обеих рук ведет к достижению совершенства. Менее подвижная рука, в целях необходимого равновесия, должна быть привлечена к более интенсивной работе. Основываясь на этих, сугубо профессиональных соображениях, я предполагаю, что развитие самостоятельной американской скрипичной школы зависит от более активного участия правой руки, от овладения выразительными ресурсами, заложенными в многообразных приемах смычковой техники<sup>16</sup>.

Вся совокупность природных или приобретенных качеств — то, из чего складывается человеческая личность, — определяет собой выбор скрипачом поля деятельности, где он может наилучшим образом проявить свои силы и способности. В качестве концертирующего исполнителя он может стать художником, художником-виртуозом, скрипачом-виртуозом, далее — камерным исполнителем и оркестровым музыкантом, педагогом и теоретиком или же предпочтет остаться любителем, посвящающим игре на скрипке часы, свободные от основной профессии, исключительно ради собственного удовольствия.

То, что мы понимаем под словом «художник» в его подлинном значении, — это не столько избранный по своей воле род деятельности, сколько особое, заложенное в самом человеке свойство ума и души. Художник смотрит далеко, его не удовлетворяет перспектива идти по одной-единственной проторенной дорожке; он охвачен стремлением к всестороннему развитию и совершенствованию. Как правило, он выбирает для себя несколько видов музыкальной деятельности, являющихся, по сути дела, различными формами выражения его творческих устремлений. Иоахим, помимо своего основного амплуа солиста, был концертмейстером оркестра, камерным исполнителем, композитором, дирижером и педагогом. Это тип художника, богато одаренного в общемузыкальном и творческом плане; скрипка для него лишь средство, служащее высшим целям, символ, воплощающий идеи и чувства, которых он не может выразить в иной форме. В противовес этому Изаи предстает перед нами как художник-виртуоз, чья мощная индивидуальность с наибольшей полнотой раскрывалась в живом звучании инструмента. Сарасате — тип скрипача-виртуоза, не склонного к глубоким переживаниям, но наделенного свыше волшебным скрипичным талантом, на почве которого чувство произрастало подобно прекрасному цветку. Эти три основных типа — художник, художник-виртуоз, скрипач-виртуоз — поныне служат и будут служить во все времена образцами, среди которых каждый, находящийся в периоде становления или уже определившийся, избирает свой идеал соответственно характеру и складу своего дарования<sup>17</sup>.

Поколение скрипачей, родившихся между 1860 и 1880 годами, формировалось под влиянием трех названных здесь корифеев.

Влияние Изаи оказалось наиболее устойчивым, так как этот артист, не говоря уже об огромной покоряющей силе его личности, всегда считал своим долгом следовать веяниям времени и ставить свое исполнительское искусство на службу композиторскому творчеству современников. Влияние Сарасате, этого кумира тогдашней молодежи, прекратилось вместе с его собственным уходом со сцены. Его игра в слишком малой степени основывалась на предпосылках духовно-музыкального порядка, ее очарование таилось в виртуозном блеске, в неизменно мягком, лишенном малейших примесей звучании, в безупречно выровненной, благозвучной технике, а этого недостаточно, чтобы и после смерти продолжать воздействовать на умы. Целый мир ощущений, навсегда исчезнувший, втиснутый в промежуток менее двадцати пяти лет, отделяет некогда боготворимого от ныне почти полностью забытого. И хотя приходится признать справедливым приговор, вынесенный временем, — мы, хорошо знавшие его, не можем сдержать в себе щемящее чувство печали.

О том, что и Иоахим мало-помалу становится мифической фигурой в сознании нынешнего поколения, можно лишь глубоко сожалеть. Наше искусство по своей природе преходяще, как и самый звук, оставляющий в душе слушателя только эхо воспоминания; не потому ли и память о великом интерпретаторе тускнеет по мере того, как живые свидетели его достижений идут дорогой всех смертных? Нет ничего удивительного в том, что простое описание музыкальных и скрипичных достоинств игры Иоахима мало что говорит теперешней молодежи. Ведь самая существенная сторона его искусства не поддавалась никакому описанию, поскольку она проявлялась не в чисто скрипичных деталях, а в непередаваемом обаянии, в искренности чувства, благодаря которым произведение, однажды прослушанное в исполнении Иоахима, навсегда оставалось в памяти озаренным неким ореолом святости. Не инструментализм Иоахима, а высокая духовность его творчества — вот главная потеря, понесенная нами и нашим временем. Вспомним его концертные программы в середине прошлого века. Думался ли он благосклонности публики, следовал ли примеру своих тогдашних коллег, низводивших вкусы слушателей до уровня фантазий на темы популярных опер? Нет, он старался поднять слушателей до себя, развить в них понимание музыки, расширить их горизонты; он предлагал им духовную пищу, которая сама по себе, даже помимо качества исполнительской передачи, обладала огромной музыкально-эстетической ценностью. Какая нравственная чистота и строгость, какая смелость была нужна, чтобы во времена «Меланхолии» Прюма, «Элегии» Эрнста, «Венецианского карнавала» Паганини вставить в свои программы, отказываясь от успеха у толпы, сонаты и партиты Баха для скрипки соло, концерты Баха, Моцарта, Бетховена, Шпора, последние квартеты Бетховена! Это сознание просветительской миссии художника, его морального долга по отношению к автору, ожидающему услышать свое произведение в живом звучании, — было по большей части чуждо поколению, выросшему в эпоху транскрипций. Нам еще представится случай поговорить на эту тему при рассмотрении современных концертных программ.

Характерная особенность нынешнего, рожденного приблизительно между 1870 и 1900 годами поколения скрипачей — значительно более совершенное (по сравнению с прошлыми временами) владение всей технической стороной, а также более тщательная забота о звуковой культуре. Первопричина этих изменений, несомненно, лежит во внедренной Шевчиком системе обучения, сводящей все технические трудности к простейшим видам движений. Даже принципиальные противники Шевчика наверняка, пусть бессознательно, испытали на себе влияние его метода; это касается как индивидуальных занятий, так и работы с учениками, не исключая и собственных инструктивных сочинений. Таким образом, профессиональная выучка, в особенности у скрипачей среднего уровня, стоит сейчас на значительно большей высоте, чем пятьдесят лет назад\*, в то время как выдающиеся индивидуальности стали появляться реже. Причину этого своеобразного явления можно предположить в том, что неразумное и неумеренное использование сухих технических упражнений наносит ущерб артистической самобытности молодых музыкантов, даже может полностью свести ее на нет; но и при условии осмысленного и целесообразного применения современных учебных материалов, составленных главным образом из упрощенных технических формул, приводит к нивелированию характерных черт индивидуальности, к сглаживанию ее «острых углов», к выработке некоего стандарта относительного совершенства и законченности, в корне враждебного всему своеобразному и неповторимому. Следовало бы видеть конечную цель преподавания в стремлении сохранять и развивать отличительные свойства индивидуальности ученика, с тем чтобы к началу концертной карьеры он не растратил свою самобытность вследствие чрезмерно добросовестной и скрупулезной технической выучки<sup>18</sup>.

Если попытаться определить, кто же из современных скрипачей может считаться наиболее представительной фигурой, возглавившей и обновившей генеральную линию нашего искусства в XX столетии, — на ум само собой приходит имя Фрица Крейсера. Именно он ранее всех предугадал, а затем и воплотил в жизнь тот новый, специфический способ выражения, который отвечал эстетическим потребностям нашего века. Только этим можно объяснить, почему, несмотря на удивительно раннюю скрипичную зрелость, подлинное значение Крейсера было признано и оценено сравнительно поздно\*\*. Тридцать лет назад его манера игры, бурно-чувственная, поддерживаемая интенсивным вибрато, способная, как никакая другая, взволновать и взбудоражить слушателя, — не соответствовала господствующим вкусам того времени. Постепенно этот разрыв сокращался; Крейслер становился все уравновешеннее, по мере того как наша эпоха проявляла себя все

\* Мне представляется, что скрипачи, по времени предшествовавшие созвездию Иоахим — Изаи — Сарасате, были не слишком щепетильными в отношении чистоты интонации, особенно в пассажной технике. Однажды в беседе с Изаи я высказал мысль о том, насколько Сарасате упал во мнении музыкантов моего поколения. Ответ Изаи примечателен: «Vous avez raison, mais n'oubliez pas son grand mérite: c'est lui qui nous a appris à jouer juste!» (Вы правы, но не забывайте его великой заслуги: это он научил нас играть чисто!)

\*\* Еще в 1896 году, то есть в возрасте 22-х лет, он не был принят по конкурсу на место второго скрипача в оркестре Венского оперного театра!

более беспокойно. В его звуке, полном обольстительной, утонченной чувственности, в увлекающей ритмической остроте его своеобразной смычковой техники, в импульсивности его артистической натуры, при всей непосредственности выражения нигде не нарушавшей границ хорошего вкуса, — во всем этом видится как бы зеркальное отражение нашей эпохи, осветленное и облагороженное. Куда девались времена Иохима и Сарасате, когда разрешалось вибрировать (а вернее, «дрожать») только на звуках, значение которых внутри мелодической линии оправдывало использование этого выразительного средства? Крейслер отстаивает принцип «одушевления» звука, пронизывающего даже сухую (на первый взгляд!) пассажную технику посредством еле заметного «дрожания», сливающегося в нераздельном единстве с так называемым «чистым» звучанием. На этом основывается созданный Крейслером исполнительский стиль, представляющий в наиболее совершенном виде современный эстетический идеал скрипичной игры\*.

Многие, вероятно, согласятся со мной, что в слове «виртуоз» ощущается привкус чего-то сомнительного. А ведь в сущности это абсолютно неверно, так как слово происходит от латинского *virtus*, что значит добродетель, доблесть. Однако в музыкантском словоупотреблении под «виртуозом» понимается концертирующий исполнитель, чья деятельность, по существу, служит лишь поводом для демонстрации своих инструментальных возможностей с целью извлечения «звонкой монеты». Точности ради мы будем обозначать эту разновидность термином «только виртуоз». Именно данная категория исполнителей более всего повинна в том, что в глазах подлинного музыканта или любителя музыки профессия солиста до известной степени утратила свой ореол. Принадлежащие к этой категории ставят инструментализм как таковой выше самой музыки, в воспроизведении которой заключен весь смысл исполнительского искусства, его право на существование. «Только виртуоз» предпочтет вставить в свою программу незначительную, но выигрышную пьесу вместо того, чтобы попытаться вызвать интерес слушателя к художественно ценному, хотя и «нескрипичному» сочинению. Для своего репертуара «только виртуоз» выбирает большей частью произведения, позволяющие представить в наиболее выгодном свете его технические качества. Если по окончании исполнения тотчас не последует по возможности более шумное и продолжительное отбивание ладоней, — произведение, независимо от его музыкальных достоинств, клеймится как «неблагодарное», то есть непригодное для публичного исполнения. Поэтому «только виртуоз» употребляет свои силы на новое сочинение лишь в том случае, если он уверен, что оно поможет ему сорвать шумный успех. Естественно, что он предпочитает идти проторенными дорожками и играть

\* Исключительное место, занимаемое Крейслером в современном скрипичном искусстве, не должно заставить нас забыть достоинства и заслуги других крупных артистов. Наряду с Иохимом существовал Вильгельми, наряду с Сарасате — Соре, и каждый из них кое в чем даже превосходил своего более знаменитого соперника. Мы здесь не излагаем историю скрипичной игры и не выстраиваем никакой «шкалы ценностей». Иначе нам пришлось бы вспомнить олимпийское совершенство Хейфеца, стихийность и самобытность Эльмана, силу впечатления, присущую Гурберману, очарование Тибо, благородную мужественность Буша и многое другое, достойное восхищения.

такие произведения, которые не ставят перед слушателем никаких вопросов и удовлетворяют его привязанности ко всему привычному и слышанному. «Только виртуоз» никогда не станет пионером, пролагателем новых путей; он всегда лишь «последователь», не приносящий никакой пользы музыкальному прогрессу. Это — вредный паразит на теле Полигимнии<sup>10</sup>, порода, долженствующая уйти со сцены тем быстрее, чем более будут облагораживаться вкусы широкой слушательской массы\*.

Издавна существовали профессии, к которым обращаются прежде всего люди, потерпевшие неудачу на избранном поприще. Тот, кто не сумел стать врачом, делается аптекарем, менее талантливый виолончелист посвящает себя контрабасу, слабый оркестровый скрипач — альту; и тем не менее названные «профессии-заменители» также требуют полной отдачи сил, как и любая деятельность, какой бы незначительной она ни казалась (если, конечно, относиться к ней серьезно). Игра в камерном ансамбле, как основное занятие, также зачастую избирается лишь в качестве спасительной меры. Музыкально одаренный, но в техническом отношении менее подкованный скрипач обращается к ансамблю — квартету, трио, сонатному дуэту, полагая, что здесь можно обойтись более скромными техническими средствами. На беду как раз эти три жанра заключают в себе ценнейшие произведения, предусматривающие участие скрипки. Так возникает странное явление: самое прекрасное в нашей профессии, то, что дает ей право на существование в качестве одной из форм музыкального творчества, за редкими исключениями лежит вне поля деятельности ее лучших представителей.

Хуже всего обстоит дело с исполнителем сонатных ансамблей. То, что многие скрипачи любят, в целях «разыгрывания», начинать программу сольного концерта с сонаты Бетховена или Франка, исполняемой под возможно более скромное «сопровождение» постоянного аккомпаниатора, — вряд ли может рассматриваться как серьезная пропаганда сонатной литературы. Удручающей приметой времени представляется тот факт, что в концертном календаре Вольфа на 1924/25 год, в списке, включающем 63 скрипача и 106 пианистов, не значится ни один сонатный ансамбль! Каждому концертирующему скрипачу следовало бы иметь рядом с собой равноценного партнера-пианиста, как это бывало в прежние времена (дуэты Изаи — Пюньо, Тибо — Корто, Шнабель и автор этих строк)<sup>20</sup>. Какое удивительное, чистое наслаждение, лишенное малейшего элемента самолюбования, заключает в себе это воссоздание больших музыкальных полотен, это погружение в подлинную стихию искусства! Оно подобно освежающему омовению после забот, трудов и мучений нашего повседневного технического тренажа. Каким ничтожным кажется это занятие, когда со-

\* Хочу настоятельно подчеркнуть, что я не причисляю к этой категории Сарасате, хотя в созвездии Иохим — Изаи — Сарасате он, бесспорно, занимает низшую ступень. Несмотря на весьма слабое участие в пропаганде современного ему музыкального творчества (так, например, он никогда не исполнял публично концерт Брамса — произведение, появившееся на свет в 1878 году, когда Сарасате еще не переступил порога своего сорокалетия), круг его интересов выходил далеко за рамки традиционного концертного репертуара. Известно, что в домашней обстановке он с величайшим наслаждением играл квартеты немецких классиков.

прикасаешься с настоящей музыкой, когда вновь обретаешь правильное понимание самой сути нашей профессии, а духовное начало, придающее музыке ее главное содержание и смысл, полностью вступает в свои права!

Безусловно ошибочно мнение, будто бы сонаты могут быть освоены даже при известной ограниченности технических средств. Конечно, здесь, в отличие от скрипичных концертов, редко попадаются особо каверзные пассажи, но трудности смычковой техники в сонатах не менее значительны, а проблемы чисто музыкального порядка еще более сложны. Кроме того, требуется специальная работа для достижения правильного звукового баланса обоих инструментов, а также для передачи всего многообразия динамических и агогических оттенков. Если слово «соната» у массового слушателя бессознательно вызывает представление скуки, то этому не надо удивляться. Ведь он слышит эти произведения либо в исполнении «звезды», совместно с партнером-пианистом, старательно «затушевывающим» свою партию, чтобы не отвлекать внимание публики от «главной фигуры», либо в интерпретации музыкантов, посвятивших себя этому жанру лишь по той причине, что их технические и звуковые ресурсы недостаточны для сольного репертуара. На мой взгляд, исполнение сонат и вообще камерной музыки требует мастерства на уровне лучших солистов-инструменталистов. Ведь именно в этой области, где полностью исключена возможность демонстрации поверхностных эффектов, где не может быть места бездушной рутине, столь часто наблюдаемой в сольной игре, где каждый звук должен быть сперва прочувствован, а затем уже воспроизведен, — именно здесь можно установить, является ли тот или иной виртуоз также и художником.

Значительно благоприятнее обстоит дело с исполнением трио и квартетов. В концертном календаре Вольфа значатся не менее 16 ансамблей такого рода, выступающих в Германии. Следуя примеру Иохима, являвшего собой недостижимый образец квартетного руководителя, многие отличные скрипачи в течение последнего времени избрали квартет в качестве единственного рода занятий, ценой отказа от карьеры солиста. Их более скромное по сравнению с солистами материальное вознаграждение компенсируется полным удовлетворением художественных устремлений; *им* в первую голову принадлежит «царствие небесное» музыки. Они дарят слушателям благороднейшую духовную пищу и одновременно сами являются участниками райского пиршества. В отличие от игры в сонатном дуэте или трио, которую можно успешно сочетать с сольной деятельностью, квартет требует от музыканта полной и безусловной отдачи.

Полноценный квартетный состав образуют:

а) первый скрипач, способный как вести за собой, так и быть ведомым, подчиняющий музыкальной идее все чисто скрипичные детали (аппликатуру, штрихи, *portamento*) и не поддающийся соблазну превратить свою партию в подобие сольной пьесы; б) второй скрипач, готовый, если надо, играть первую скрипку; в) альтист, избравший этот инструмент по собственному влечению, а не потому, что его способностей не хватило для скрипки; г) виолончелист, удивительный тем, что ему поручено держать фундамент всего ансамбля и не лелеющий втайне честолюбивую мечту — стать когда-нибудь его вершиной. Эти

четыре музыканта должны быть тесно связаны дружбой и высокой взаимной оценкой (в профессиональном смысле); они призваны к тому, чтобы жертвовать своими личными привилегиями во имя процветания общего дела. Применительно к трио все сказанное остается в силе, с той лишь разницей, что взаимодействие столь разнородных в звуковом отношении элементов, как фортепиано и струнные, не может обеспечивать единства звучания в той мере, которая доступна квартету. Так как в трио заметнее выделяются отдельные инструменты, здесь не всегда удается избежать отклонения в солистское русло, особенно если к этому располагает характер самого произведения (Чайковский. Трио ля минор).

Теперь о важнейшем для всей музыкальной культуры звене нашей корпорации — об оркестровом скрипаче. Его значение возрастает по мере того, как приходит в упадок форма публичного музицирования, обозначаемая словом «recital» (сольный концерт)<sup>21</sup>. В связи с этим происходит интенсивный процесс вовлечения в оркестровую игру тех, кто обучался в надежде на карьеру солиста; тем самым оркестр обеспечивается все более доброкачественным «игровым материалом». Но и для того, кто остался верен своему призванию солиста, пребывание в рядах оркестрантов, хотя бы непродолжительное, исключительно ценно для расширения его музыкального кругозора. Иохим, Иззи, Томсон, Тибо, Капе, автор настоящего труда и многие другие подолгу играли в оркестре. Повсеместно распространенное мнение о том, что оркестровая игра не позволяет удерживать на должной высоте качества, отличающие солиста, — не соответствует действительности. Тем, кто исполняет свою оркестровую партию так же тщательно, как если бы это было скрипичное соло, этот вид деятельности не может ничем повредить. Тот же, кто держит свой инструмент не горизонтально, а вертикально, или, точнее говоря, еле-еле его придерживает (чтобы не затруднять себя подъемом правого плеча при игре на нижних струнах), кто сидит развалившись, играет небрежно, не проявляет интереса к замечаниям дирижера, одним словом, распускает себя во всех отношениях, — тот очень скоро почувствует непоправимый ущерб, причиняемый любым видом деятельности, если она совершается по инерции, без активного внутреннего участия.

Подобно тому, как в государстве буржуазия, наряду с возделывающим землю сельским жителем, образует, по причине своей оседлости, наиболее ценное и жизнеспособное ядро всей общественной системы, вокруг которого кристаллизуются ее высшие и низшие слои, — уровень оркестровых музыкантов, и в особенности скрипачей, в первую очередь определяет собой общий уровень музыкально-исполнительской культуры данной страны. Им поручается исполнение самых значительных произведений. Лишь во вторую очередь средний уровень скрипичной игры в тот или иной период зависит от качественных и количественных показателей сольного концертирования, влияние которого в чисто музыкальном отношении ограничено уже ввиду относительной скудости наличного художественного материала. Профессиональные и артистические достоинства оркестрового музыканта обуславливают не только качество совместного исполнения, но прежде всего оказывают стимулирующее (или наоборот, тормозящее) воздействие на развитие композиторского творчества. Последнее, в свою оче-

редь, ставит перед оркестровым музыкантом все новые задачи и тем побуждает его к напряжению сил, в конечном счете способствующему дальнейшему совершенствованию всего состава оркестра. Знаменитые гаммообразные секвенции в бетховенской увертюре «Леонора» (№ 3) в свое время наверняка вызвали у исполнителей реакцию, выражающуюся в скептическом покачивании головой. А речитатив контрабасов в Девятой симфонии, искусственные флажолеты в «Скерцо феи Маб» из «Ромео и Джульетты» Берлиоза (примененные вскоре после того, как Паганини ввел их в технической обиход скрипачей)<sup>22</sup>, а пассажи в увертюре «Тангейзера», в «Заклинании огня» из «Валькирии»! По всей очевидности, Вагнер не доверил бы скрипачам исполнение подобных трудностей, если бы не был убежден в том, что они в состоянии приспособить свои технические навыки к исключительно высоким для той эпохи требованиям<sup>23</sup>. Это взаимовлияние композитора и оркестрового музыканта определяет собой значение последнего для общего прогресса музыкального искусства. Поэтому вполне естественно обращение автора данной работы к проблемам, касающимся оркестровых скрипачей, тем более, что путь их формирования до определенного момента совпадает с путем солиста. Ведь только обнаруживаемая позднее нехватка известных, необходимых солисту качеств, а может быть, суровые условия повседневной жизни вынудили его распрощаться со своей мечтой и посвятить себя профессии оркестранта.

Подобно духовикам и контрабасистам, чьи возможности как потенциальных солистов почти никогда не находят применения на концертной эстраде, существует категория струнников, обучающихся на своем инструменте с единственной целью — играть в оркестре. В своих дальнейших рассуждениях я не касаюсь этой группы. Речь будет идти лишь о тех оркестровых скрипачах, которым сольная карьера поначалу представлялась логическим завершением всех усилий, затраченных на обучение. Трагический аспект профессии оркестрового скрипача заключается в том, что его деятельность предполагает некое самоотречение, что она является не началом, полным радужных надежд, а чаще всего завершением долгого периода горьких разочарований. Едва ли не каждый оркестровый скрипач хоть раз в жизни мечтал увидеть себя знаменитым солистом. Если бы эти помыслы не находили поддержки со стороны его педагога, он, быть может, вовремя избрал бы другую профессию. Такой оркестрант должен испытывать постоянное недовольство своей судьбой. В какой мере это недовольство обосновано — будет подробно рассмотрено в дальнейшем<sup>24</sup>.

Прежде всего нельзя ставить знак равенства между игрой в симфоническом и оперном оркестре. В то время как музыкант симфонического оркестра, сидя на ярко освещенной эстраде, на виду у публики, вносит свой вклад в успех общего дела, — театральный музыкант влачит свое безвестное существование, скрытый от глаз аудитории в оркестровой яме. Между ним и происходящим на сцене действием нет непосредственной связи — она осуществляется дирижером. Естественно, что оперный оркестрант, по сравнению с участником симфонического оркестра, гораздо менее заинтересован в конечном художественном результате. Ведь внимание публики в опере целиком сосредоточено на сценическом действии, на певцах, между тем как в концертном зале оркестр во главе с дирижером находится в центре внимания. Вполне

понятно, что музыкант симфонического оркестра неизмеримо сильнее испытывает чувство морального и эстетического удовлетворения. Если же деятельность оркестра протекает параллельно в обоих жанрах — оперном и симфоническом, то симфонический концерт в глазах оркестрового музыканта будет являться своего рода отдушиной, компенсацией за «непрестижный» труд в театре.

В прошлом оркестровый скрипач по заданию педагога изучал разные концертные пьесы, будучи убежден в том, что ему и в дальнейшем предстоит исполнять их, но уже в качестве солиста. Между тем его педагогу должно быть хорошо известно, что на одного солиста приходится несколько тысяч представителей менее престижных профессий. Поневоле напрашивается обвинение в дезориентации ученика, в создании у него ложных представлений, а это нельзя попросту отвести в сторону. В свою очередь педагог может оправдываться тем, что только мираж предвкушаемых почестей может побудить ученика нести бремя каждодневного, изнуряющего технического тренажа, а дремлющее до поры стремление к совершенствованию выявляется лишь тогда, когда вдали маячит увлекающая цель...<sup>25</sup>

Помимо всего сказанного, заметим, что для исполнения современного оркестрового репертуара, предъявляющего едва ли меньшие технические требования, чем сольный, — высокий уровень музыкальной и профессиональной подготовки необходим в той же мере. Фактически между солистом, находящимся в процессе формирования, и оркестровым музыкантом к моменту окончания ими учебного заведения редко наблюдается сколько-нибудь существенная разница в технической оснащенности. Лишь впоследствии разрыв между ними увеличивается ввиду того, что процесс созревания каждого из них протекает в неодинаковых условиях. Если недостаточно откровенное разъяснение педагогом истинного положения вещей небезупречно в этическом смысле, то с практической точки зрения ему нельзя предъявлять никаких претензий хотя бы потому, что его первоочередная задача состоит в подготовке квалифицированного пополнения для оркестра.

Итак, предмет нашего внимания сидит в оркестре — предположим, на первых скрипках. В его «актив» можно записать: развитие музыкальных способностей, расширение артистического кругозора в результате ознакомления с обширным, ранее неизвестным репертуаром, чувство удовлетворения, испытываемое после исполнения особенно любимых им произведений, и, наконец, сознание выполненного долга (что отнюдь не следует недооценивать). Разумеется, здесь полностью отпадают внешние проявления почета, которыми мир окружает солиста, выдавая ему авансом недостающую долю посмертной славы. Что касается материального вознаграждения, получаемого оркестрантом, то оно приличествует скорее ремесленнику, чем музыканту. К сожалению, концертное предприятие, работающее без дефицита, не может предоставить своим служащим более высокие заработки, чем те, которые сейчас приняты в Центральной Европе. Для того чтобы хоть частично покрыть громадный разрыв между трудом и заработком оркестрового музыканта, необходимы добровольные пожертвования со стороны отдельных меценатов или организаций (последнее сейчас встречается почти исключительно в Соединенных Штатах Америки). Все это также еще не служит разъяснением, способным успокоить по-

стоянное, гложущее душу оркестрового музыканта недовольство своей судьбой. Лично я убежден, что это озлобление проистекает главным образом из психологического ощущения скованности, несвободы.

Чтобы отвечать профессиональным требованиям, оркестрант должен, помимо обладания необходимыми музыкальными и техническими качествами, выполнять еще нижеследующие условия: отказ от своей индивидуальности, от собственных художественных убеждений и вкусов, безраздельное подчинение воле дирижера, означающее насильственное принятие чужих эстетических и моральных установок. Существенным признаком профессиональной пригодности оркестранта является, следовательно, почти рабское послушание, подавление собственной воли и способности по-своему чувствовать и размышлять. Тот, кто пытался бы утверждать свою артистическую и человеческую самостоятельность, был бы вскоре уволен из оркестра как непригодный. Исправный музыкант должен выполнять любой динамический или агогический нюанс, начертанный в воздухе дирижерской палочкой, даже если он ему совершенно не по нутру. Заранее предписанные штрихи и аппликатура чаще всего также вызывают недовольство. Такое вхождение во все детали безусловно необходимо в интересах художественной дисциплины и единства, но многим оркестровым музыкантам оно причиняет страдания. Невольно напрашивается сравнение с военной муштрой, с той лишь разницей, что оркестровый музыкант всю жизнь так и остается подчиненным, обязанным «есть глазами начальство».

Если его шефом является артист, пользующийся подлинным уважением и по-человечески относящийся к своим подчиненным, оркестрант готов склониться перед его авторитетом. Но горе обеим сторонам, если превосходство руководителя подвергается сомнению, если он оказывается неполноценным как артист и несимпатичным как человек! Тогда между дирижером и оркестрантом разверзается пропасть, в глубине которой бесследно тонут все помыслы руководителя. Оркестрант опоясывается панцирем равнодушия и презрения, таким же непробиваемым для самых впечатляющих жестов и сильнейших излиятий чувств, как танковая броня для индейской стрелы. Каким трагическим выглядит этот молчаливый поединок, этот контраст между широкими взмахами дирижерской палочки и еле заметными движениями смычки в руке скрипача, оказывающего пассивное сопротивление! Его скрытая усмешка, одновременно ироническая и презрительная, вырывается наружу, когда дирижер чем-нибудь выказывает свою несостоятельность или пытается свалить на оркестр вину за собственную ошибку! К этому прибавляется еще и нервное напряжение, и раздражение, вызванное слишком долгими репетициями и слишком частыми остановками.

Существует, правда, редкая разновидность дирижеров, при которых музыкант в меньшей степени ощущает свою зависимость, так как ему предоставляется некая минимальная доля артистической свободы и индивидуального самовыражения. Он получает право в подходящий момент «выложиться» вволю, по своему личному усмотрению, вместо того, чтобы надеть на свои чувства намордник. Тем самым дирижер приобретает в его лице единомышленника; в этих условиях совместная работа оркестра со своим руководителем может стать источником

новых творческих импульсов. В тех редких случаях, когда в музыкальной печати проявляется внимание к оркестровому музыканту, оно всегда сводится к предложениям об улучшении его материального положения; о его душевном состоянии пока что мало кто заботится. Но даже самый высокий оклад никогда не сможет устранить моральной ущербности, изначально свойственной данной профессии. Поэтому те, кому поручена руководящая роль, должны были бы испытывать все возможное, чтобы в какой-то степени примирить его с судьбой. Однако редкий дирижер способен правильно подойти к своим подчиненным; вряд ли он когда-либо попытается по-настоящему войти в их положение. Множество мелочей, на первый взгляд несущественных, которых дирижер даже не осознает, для оркестранта превращается в колючки и шипы, ежедневно и ежечасно толкающие его к отчаянному сопротивлению. Так возникают частые конфликты, кажущиеся со стороны беспричинными. Я глубоко убежден в том, что творческие достижения дирижера в равной степени зависят как от его музыкальных качеств, так и от его взаимоотношений с оркестром\*. Однако мы сталкиваемся здесь с примечательным явлением: дирижеры, чья художественная честность и благородство не могут быть подвергнуты сомнению, сознательно подавляли в себе все человеческие побуждения по отношению к единичному оркестранту. Для них он — всего лишь орудие, некая *quantité négligeable\*\**, но вполне пригодная для того, чтобы быть принесенной в жертву на алтарь искусства.

Насколько благоприятнее складывались бы в целом взаимоотношения оркестра и дирижера, если бы последний придерживался следующих, не слишком обременительных правил.

Дирижер должен приходиться на репетиции точно в назначенное время. От него требуется хорошо знать произведения, намеченные к исполнению, тщательно изучить их еще до первой репетиции. (Оркестранты не любят, когда дирижер выучивает пьесу одновременно с оркестром.)

Дирижер также должен хорошо разбираться в технике игры на смычковых инструментах, чтобы не осрамить себя каким-нибудь замечанием, выдающим его невежество. Далее можно посоветовать не бояться признать собственную ошибку: это лучше, чем пытаться поставить ее в вину оркестру, опытных музыкантов все равно не обмануть!

Разговор дирижера с оркестром должен быть не слишком громким и не слишком тихим; руководители, привыкшие кричать, вызывают ненависть. Замечания — по возможности краткие. Чем более деловой

\* Никиш мог осуществлять с оркестром все свои намерения, так как музыканты видели в нем не начальника, а друга, превосходящего их знаниями. В противоположность ему Малер, по сути, благороднейшая личность, из-за своего презрения к «пиликающему и дудящему» индивиду был настолько ненавистен оркестру Венской оперы (которым он руководил десять лет), что его друзья постоянно опасались нападения с применением физического насилия. То же можно сказать о Ламурэ, настолько бесчеловечном, что его оркестрантам приходилось в течение всего концерта и четырехчасовых репетиций сидеть на круглых стульях без спинок! Несмотря на заслуги Ламурэ в обновлении всей музыкальной жизни Парижа, он с полным основанием считался одним из самых деспотических, ненавидимых оркестрантами дирижеров.

\*\* Величина, не стоящая внимания (*франц.*).

и конкретный характер они носят, чем меньше пускается в ход велеречивых поэтических сравнений, тем заметнее художественный результат. Оркестровый музыкант в 9.30 утра еще не проникся поэтическим настроением; он ничто не воспримет с такой благодарностью, как замеченное им стремление дирижера экономить время.

Надо быть твердым, но не жестоким, настойчивым, но только не грубым и невежливым. У каждого дирижера есть в оркестре козел отпущения, которому он с особым пристрастием ставит в вину ошибки, случившиеся у данной группы инструментов, — часто лишь потому, что когда он переводит свой взгляд с партитуры на оркестр, ему постоянно попадает на глаза один и тот же музыкант. Следует позаботиться о том, чтобы критика направлялась по точному адресу. Некоторые дирижеры имеют скверную привычку во время публичного выступления открыто выразить свое негодование по поводу досадных случайностей в оркестре — топтать ногой или бросать вслух оскорбительные реплики. Сюда же относится неотступное наблюдение за провинившимся, чье нервное состояние, естественно, взвинчивается до предела. Ничто не влияет так отрицательно на взаимоотношения дирижера и оркестра, а следовательно, и на качество исполнения, как подобное отсутствие самоконтроля. Если не понравилась фраза, сыгранная кем-либо из духовиков, то не надо повторять ее бессчетное число раз, так как и у самого исполнителя, и у его коллег нервное напряжение с каждым разом возрастает. Лучше после репетиции пригласить музыканта в свою рабочую комнату и в доверительной форме изложить ему свои замечания и пожелания. Дирижеру, хочет он этого или нет, необходимо наладить чисто человеческие отношения со своими людьми — они ответят ему удвоенным старанием. Он также должен не упускать любой возможности содействовать улучшению их материального положения; ведь это они жертвуют для него всем, помогая добиться славы и почестей<sup>26</sup>.

Концертмейстер занимает промежуточное положение между солистом и оркестровым скрипачом. Он должен совмещать в себе лучшие стороны того и другого и уметь мгновенно менять свое амплуа, выходя без предварительной подготовки из полумрака оркестрового tutti на яркий свет скрипичного соло. Нельзя недооценивать необходимую в данном случае способность к перевоплощению; многие знаменитые солисты потерпели бы крушение, будучи посажены за первый пулт оркестра. Смелость солиста, противостоящего толпе, — явление совсем иного порядка, чем самообладание концертмейстера, ответственного за вступление всей группы, когда он в критический момент храбро бросается в атаку, спасая положение. Скрипачи, обладающие всеми качествами солиста, но в недостаточной степени наделенные «силой внушения», более всего приспособлены к деятельности концертмейстера и наилучшим образом чувствуют себя в этой сфере. Воспитание квалифицированных кадров оркестровых концертмейстеров — одна из почетнейших задач скрипичной педагогики.

За последние десятилетия для скрипачей открылись новые возможности заработка в виде различных ансамблей, обосновавшихся при ресторанах, кафе и кинотеатрах. В местах развлечения программу образует мешанина из более или менее серьезных сочинений, оперных отрывков и танцев, в кино — винегрет из симфонической музыки

и всякого рода бесформенной «импровизированной» пошлятины, для исполнения которой важно не столько владеть инструментом, сколько уметь покоряться судьбе. Впрочем, требования к исполнению модных танцев отнюдь не так низки, как это может показаться с первого взгляда; здесь необходимо чувство ритма и приятное звучание<sup>27</sup>. Что касается музыкального сопровождения к фильмам, то его качественный уровень — явно второстепенное дело; ведь кинозритель обращает внимание на музыку лишь в тот момент, когда она умолкает. Этот род занятий вряд ли позволит скрипачу удержаться на достигнутом, как правило, ценой тяжкого труда техническом и музыкальном уровне, вследствие неизбежного, рано или поздно наступающего физического и духовного истощения\*.

Так называемый «квартет из кафе» возник, насколько мне известно, в странах французского языка, отсюда название «французский состав», принятое для оркестровых обработок с минимальным количеством голосов. В Париже стародавних времен отнюдь не считалось зазорным для молодых, подающих надежды артистов зарабатывать таким путем свой хлеб. Для большинства будущих лауреатов первой консерваторской премии игра в кафе знаменовала более или менее продолжительный начальный период их впоследствии знаменитой карьеры. Однако изматывающий образ жизни, связанный с данным видом деятельности, погубил немало ярких дарований. То, что в годы музыкального отрочества казалось лишь беспечной «богемой», со временем сделалось привычкой, а затем и потребностью. Более высокая оплата всегда таит в себе опасный соблазн для еще не окрепшей в моральном смысле личности, чья нравственная стойкость недостаточна для предстоящих испытаний жизни, полной лишений, но зато богатой и насыщенной радостями и муками творчества. Спору нет, суровые повседневные нужды, забота о хлебе насущном могут сломить даже сильный характер. Так, например, в Соединенных Штатах для музыкантов из числа недавних переселенцев, независимо от их профессионального уровня, на первое время попросту не существует иных перспектив заработка. Оттого именно в этой стране подчас можно слышать великолепных скрипачей, играющих в кафе. Примерно дюжине серьезных симфонических оркестров в Америке противостоят десятки тысяч ансамблей, работающих в ресторанах, кафе и кинотеатрах, где возможности материального обеспечения — но также и деградации — значительно выше. С грубо материальной точки зрения невозможно отрицать, что занятый в таком ансамбле музыкант получает относительно более весомый доход, чем это имело место в прежние времена, когда посетители ресторанов и кафе обходились без музыки, а фотография могла запечатлеть только неподвижные объекты. Тем не менее

\* В связи с более высокой оплатой среди музыкантов в течение последних лет заметна тенденция к переходу из симфонического оркестра в кино. Улучшение исполнительского состава побудило многие кинотеатры повысить качество своих музыкальных программ путем включения чисто симфонических произведений. Тем самым можно было бы развить художественный вкус значительной части публики, пока что музыкально инертной. Однако изобретение способа синхронизации звукозаписи с движением кинокадров, означающее механическое воспроизведение также и музыкальной части фильма, представляется мне коренным преобразованием, с материальной точки зрения малоутешительным для музыкантов, занятых в кино<sup>28</sup>.



это полстолетия тому назад еще непредвиденное социальное явление — переход огромного большинства музыкантов-профессионалов в разряд «пролетариев от искусства» — должно быть расценено как весьма прискорбная, но неотвратимая реальность<sup>29</sup>.

Если скрипача не захватывает без остатка полубессознательный акт, каким является исполнение музыкального произведения<sup>30</sup>, если его больше интересует путь к мастерству, чем упоение творческой самоотдачей, — тогда очевидна его исключительная предрасположенность к педагогической деятельности. Педагог, этот музыкальный «пастырь душ», отвечающий, как никто другой, за непрерывность процесса передачи традиций в искусстве, представляет собой едва ли не самое важное звено в иерархии скрипачей. Тот идеал, который должен светить ему путеводной звездой, будет обрисован нами во второй части настоящего тома.

Прежде чем обратиться к категории музыкантов, подвигающихся в искусстве исключительно в силу внутренней потребности, следует вспомнить и о тех, кто, будучи зачастую представителем совсем иной профессии, движимый единственно стремлением к познанию истины, пытается найти законы формирования и развития техники игры на смычковых инструментах, исходя из анатомических, физиологических и акустических предпосылок.

Первым здесь должен быть назван Ф. Штейнгаузен\*, чьими усилиями навсегда развеян миф горизонтальных кистевых движений в правой руке<sup>31</sup>; все же надо признать, что его теория «игрового сустава» не согласуется с исполнительской практикой. Еще выше я ставлю Вильгельма Тренделенбурга<sup>\*\*</sup>; его исследования являются ценнейшим дополнением к практической работе скрипача. Особенно серьезного внимания заслуживает его формула соотношения силы звука и точки касания смычка на участке между подставкой и грифом.

Среди всех играющих на скрипке самая завидная судьба, безусловно, у дилетанта. Его искусство остается для него вечно юной возлюбленной, чувство к которой никогда не остывает; к ней он привязан не цепями долга, а лишь узами чистого и пламенного влечения. Наслаждение, доставляемое ему своей собственной игрой, не омрачается невыполнимыми требованиями высокого мастерства; ему достаточно, если исполнение отвечает его внутренним представлениям<sup>\*\*\*</sup>. Каждый по опыту знает, что, напевая какой-нибудь излюбленный мотив, мы, независимо от наличия или отсутствия вокальных данных, доставляем себе эстетическое удовлетворение, с которым не может конкурировать даже Карузо. Если же дилетант носит в своей груди сокровенный художественный идеал, а его требования к самому себе, благодаря общению с артистами, поднимаются на более высокую ступень, заведомо им

\* F. Steinhausen. Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. Leipzig, 1904 (в русском переводе: Физиология ведения смычка на струнных инструментах. М., 1930).

\*\* W. Trendelenburg. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels. Berlin, 1925 (Естественные основы игры на смычковых инструментах).

\*\*\* «Хороший дилетант играет для своего удовольствия, плохой — для своего удовольствия», — любил повторять Хельмесбергер-старший.

недостижимую, — тогда его положение мало чем отличается от участи брызгливого, вечно недовольного собой музыканта-профессионала. Осуждение дилетантизма, борьба с ним возможны лишь в том случае, если он пытается выступать под маркой профессионального искусства и расширять сферу своих артистических притязаний за пределы интимного круга слушателей. Подобные случаи, впрочем, довольно редки — слишком уж большие сложности таит в себе наше искусство, слишком оно подвержено всякого рода случайностям.

Нам, профессиональным скрипачам, следует относиться благожелательно и даже поощрительно к любительству в его активном и пассивном проявлении, хотя бы потому, что крепкое ядро истинных друзей музыки образует основной контингент публики, на которую всегда может рассчитывать концертант. Без этих надежных кадров концертные предприятия вскоре сделались бы нерентабельными. Любитель также позаботится о том, чтобы его дети со временем вступили в боготворимый им мир музыки — обстоятельство, означающее возможность заработка для большого числа педагогов. Молодой скрипач, не обладающий денежными средствами, именно в среде любителей вернее всего найдет настоящих, преданных друзей, способных в меру своих сил помочь его продвижению (иногда это выражается в покупке хорошего инструмента). Кроме того, образованному дилетанту можно скорее довериться в его оценке чужого исполнения, чем профессионалу, чье мнение часто бывает предвзятым и необъективным.

Таким образом, любительская среда в целом, общение с ее лучшими представителями являются источником многих благодеяний. Как нам лучше всего отблагодарить их? Тем, чтобы в качестве друзей и советчиков любой ценой удерживать их от попыток превратить свое «хобби» в профессию (если, конечно, возникает подобная ситуация). Дилетант, влюбленный в свой инструмент, независимо от уровня его исполнительских возможностей, всегда вызывает симпатию, порой даже трогает. Если же он переходит на положение музыканта-профессионала, то в подавляющем большинстве случаев перед нами возникает картина удручающей неполноценности в сочетании с абсолютно необоснованной самооценкой, тем более высокой, чем глубже разрыв между общей культурой и артистическими претензиями данного лица и недостаточностью его профессиональных знаний. Педагоги — вот кто должен первыми вставать на пути подобных нежелательных устремлений, способствующих пополнению рядов «музыкального пролетариата». Сам я никогда не жалел времени и сил на то, чтобы отговорить молодых людей, уже работающих в какой-либо другой области, от пагубного намерения стать профессиональными скрипачами. Если мне удавалось спасти человеческую жизнь от увязания в трясине убожества и нищеты, то лучшей наградой за это было сознание оказанной мной благотворного влияния на чью-то судьбу. Люди, живущие в мире иллюзий, чаще всего исходят из ложного предположения, что наслаждение, доставляемое им собственной игрой на скрипке, равнозначно владению ей, а общение с искусством лишь тогда приносит полную радость, когда связь с ним становится постоянной и нерасторжимой. Если того, кто ищет совета и способен его выслушать, удастся убедить в том, что подлинное наслаждение от музицирования мы ощущаем именно благодаря отсутствию какого бы то ни было принужде-

ния или чувства ответственности, что игра в одиночестве действует бесконечно благотворнее, чем игра перед публикой; если вдобавок достаточно наглядно обрисовать плохие материальные перспективы нашей профессии, — цель чаще всего бывает достигнута. Пройдут годы, и видный юрист, промышленник или директор банка, когда-то обращавшийся к нам за помощью, во время еженедельного квартетного собрания у себя дома, быть может, вспомнит об этом эпизоде и в душе возблагодарит бога за то, что ему дозволено в своих четырех стенах наслаждаться *своим* Бетховеном, отвечая при этом за качество исполнения лишь перед самим собой и партнерами-любителями.

Говоря о разнообразных возможностях, открывающихся перед скрипачом, мы не можем не коснуться игры на альте. Ведь издавна бытует традиция, согласно которой менее одаренный виолончелист переходит на контрабас, а скрипач послабее избирает альт в качестве основной специальности; очевидно, поэтому в прежние времена чаще всего не хватало исполнителей на этом инструменте — пасынке скрипичного семейства. Лишь в 1895 году в этом деле наступил переворот: был учрежден специальный класс альты в Парижской консерватории. Значение этого мероприятия в то время еще не было полностью оценено, но по своим последствиям оно фактически означало освоение новой области музыкальной культуры. В результате на протяжении последних тридцати лет уровень альтовой игры приблизился к скрипичному, сперва во Франции, а затем соответственно и в Соединенных Штатах Америки. Если раньше игра на альте считалась побочным занятием, то сегодня она является самостоятельным искусством, имеющим свою литературу в стадии становления. Прежде достаточно было знания альтового ключа, чтобы взяться за исполнение партии альты в квартете; при этом приходилось затрачивать немалые усилия на растяжку пальцев соответственно большим расстояниям на грифе, с тем чтобы после этого со вздохом облегчения вернуться к своей любимой скрипке. Для современных представителей данной профессии альт стал основным, скрипка — побочным инструментом. Нажим смычка и пальцев, вибрато, аппликатура, *portamento*, игра в позициях (особенно в половинных), смены позиций, звуковые краски — для всего этого у альты свои собственные законы. Несколько лет тому назад по примеру Франции был открыт класс альты в берлинской Высшей музыкальной школе. Благие результаты этого нововведения для всего оркестрового и камерно-ансамблевого исполнительства, без сомнения, не заставят себя долго ждать.

### Личность артиста-скрипача

Артистическая личность мыслится нами как эманация духовных сил, присущих личности человеческой; оба эти понятия изначально неотделимы друг от друга. Если и приходится рассматривать их обособленно, то лишь в силу того, что некоторые качества, жизненно необходимые для художника, могут быть безразличными для человека, занятого в другой области, и наоборот.

Уже говорилось об общих и нераздельных признаках человеческой и артистической личности, таких как внешность, темперамент, характер, интеллект, национальность и раса. Чтобы дополнить представле-

ние о концертирующем скрипаче, остается лишь перечислить некоторые врожденные способности, совершенно обязательные для него и не обязательные для прочих людей. Это — специфическая «скрипичная одаренность», способность к воздействию на слушателей («сила внушения»), эмоциональная возбудимость, устойчивая нервная система, стремление к развитию и совершенствованию.

Уже в первом томе настоящего труда не раз подчеркивалось, что многие проявления так называемой скрипичности являются следствием природного предрасположения; обучить этому нельзя. Вместе с тем следует признать возможность усвоения — при надлежащем педагогическом наставлении — всех основных элементов скрипичного профессионализма, кроме тех, что обусловлены особенностями духовного склада. Развитая пальцевая и смычковая техника, безупречное звукоизвлечение могут стать достоянием каждого целеустремленного, тщательно руководимого ученика. Все это может быть создано до некоторой степени «из ничего». Остальное должно наличествовать хотя бы в зародышевом состоянии, чтобы в дальнейшем оно могло быть развито до совершенства. Мы имеем в виду прежде всего неоднократно упоминавшиеся свойства характера, отличающие человека и художника, свойства, которые даже самый гениальный педагог не в силах вызвать к жизни мановением волшебной палочки. Свободное владение некоторыми техническими деталями еще не означает наличия подлинного скрипичного дарования. Такое определение дается, когда налицо как чисто музыкальная одаренность, так и органическое ощущение звуковой краски, а самый механизм игры становится как бы естественной функцией двигательного аппарата и воспроизводится с такой легкостью (это главное условие!), что для поддержания того или иного технического навыка достаточно небольшой тренировки. Тот, кто вынужден часами разыгрываться, чтобы полностью овладеть своими техническими и звуковыми ресурсами, не может считаться «прирожденным» скрипачом.

Это ни в какой мере не является оценочным суждением. Есть ведь немало крупных скрипачей, нуждающихся в известной подготовке, чтобы предстать перед аудиторией во всеоружии своего мастерства. Можно сказать со всей уверенностью, что уникальная скрипичная одаренность встречается значительно реже, чем это может показаться поверхностному взгляду. Жизнеописания многих знаменитых скрипачей свидетельствуют о том, что выбор инструмента часто был вызван простой случайностью или же внешними обстоятельствами (ребенку довелось слышать скрипача-цыгана, или в родительском доме не было другого инструмента, кроме скрипки). Известные скрипачи, хорошо владеющие фортепиано, проявляют в этом случае те же характерные черты своего дарования, что и на своем основном инструменте. Поэтому я убежден, что исключительная предрасположенность к какому-либо инструменту отнюдь не является некоей почетной привилегией, — скорее даже признаком известной ограниченности. Подлинно выдающиеся скрипачи всех времен не только обнаруживали те же достоинства, играя на других инструментах, но сверх того обладали чисто духовными и нравственными качествами, позволявшими им быть великими в своей области. Эти же качества, вероятно, могли бы принести им славу и в других областях.

Итак, «врожденными» в определенной степени могут считаться: слух, ощущение звука, техническая ловкость, безотказно действующая ассоциативная и соответственно — координационная способность, память<sup>32</sup>.

Мнение о том, что так называемый абсолютный слух (т. е. способность определять высоту звука безотносительно к другим звукам) должен рассматриваться как мерило музыкальной одаренности — ныне с полным основанием отвергается; как выяснилось, многие выдающиеся артисты этой способностью не обладают. Скрипачи (к слову будь сказано) подчас кажутся наделенными абсолютным слухом, так как столь часто извлекаемый ими звук *ля*, по которому они настраивают свой инструмент, сохраняется в их памяти как эталон для определения высоты. По моему мнению, настоящий «скрипичный» слух заключается прежде всего в том, что скрипач не только различает нечистую интонацию, но и испытывает при этом сильное чувство неудовольствия, побуждающее его к полубессознательной попытке исправить допущенную неточность. Поэтому следовало бы понятие «хороший слух» заменить на «чувствительный слух». Во-вторых, скрипач должен обладать потребностью в замене темперированного строя «бескомпромиссным», приближающимся к точным математическим соотношениям строем<sup>33</sup>. Сами по себе математические исчисления не имеют ни малейшего значения с точки зрения практической деятельности скрипача; как известно, мы совершенно бессознательно воспринимаем нашим внутренним ухом, точнее слуховыми центрами больших полушарий мозга высоту звука, соответствующую определенному числу колебаний<sup>34</sup>. В своей практике мы должны руководствоваться тем, что вводный тон в меру нашей слуховой потребности повышается, энгармонические замены дифференцируются<sup>35</sup>, а полутоны (общепринятое правило!) берутся по возможности теснее<sup>36</sup>. Этот основной принцип, разумеется, отчасти теряет силу в ансамбле с фортепиано, в то время как при оркестровом сопровождении какие-либо изменения обычного строя оказываются излишними, поскольку струнные и духовые инструменты, в отличие от рояля, обладают способностью подлаживаться к строю солирующего инструмента<sup>37</sup>. Скрипачей, даже весьма примечательных в других отношениях, но интонирующих в темперированном «фортепианном» строе, не делающих разницы между *ми-бемоль* и *ре-диез*, не склонных повышать вводный тон *си* в до-мажорной гамме, я считаю неполноценными.

Вслед за чистой интонацией сразу же возникает проблема чистоты звучания. Колебания должны совершаться не только с надлежащей скоростью, но и равномерно, т. е. без призвуков<sup>38</sup>. Предпосылкой к чистому звукоизвлечению является прежде всего внутренняя потребность в нем — то, что мы называем ощущением звука. Культивирование этого благородного качества — одна из главных задач в обучении. Мы должны проследить технические причины любого недостатка в звучании и постараться его устранить.

Техническая ловкость в известной мере зависит от того, обладает ли данный индивид руками и запястьем нормальной формы, но было

\* Т. е. высота энгармонически заменяемых звуков совпадает не в точности. — *Прим. ред.*

бы ошибкой предполагать, что незначительные отклонения от нормы могут служить серьезным препятствием развитию большого таланта. Если таковой налицо — он всегда найдет способ согласовать свои индивидуальные возможности с художественными потребностями\*. Случаи, когда технические пробелы должны быть отнесены за счет физической непригодности, крайне редки.

Процесс непосредственного воплощения наших слуховых представлений в реальном звучании требует от нас развитой способности к координации. Это драгоценное качество по-разному проявляется у незрелого ученика и у законченного артиста. Оно зависит в основном от передачи звуковых колебаний внутреннему уху и соответствующим нервным волокнам, направляющим их в мозг. Быстрота и точность этих процессов подвержена индивидуальным различиям. Так же обстоит дело и с переходом от осознания высоты звука к ее слуховому представлению. Чем быстрее эти два элемента вступают во взаимодействие, тем лучше дается читка с листа. Однако скорость реакции не оказывает никакого влияния на интенсивность эмоционального переживания музыки\*\*. Поэтому можно великолепно читать с листа и при этом не обладать глубокими эмоциями. Ассоциативная способность, являющаяся функцией мозга, должна цениться наравне с технической ловкостью.

Ученик достигает бесперебойно взаимодействующей координации мозга и двигательного аппарата на основе быстрого усвоения и реализации указаний педагога, артист — путем непосредственного воплощения своих художественных намерений. Именно этого качества недостает широко распространенному типу «скрипача-заики», ненадежному в публичном исполнении и подвергающему тяжелым испытаниям нервную систему педагога, когда тому приходится осознать практическую безрезультатность долговременных методических усилий. Этот слабо натянутый провод, эта постоянно нарушаемая связь между волей и действием — серьезное препятствие для тех, кто хочет посвятить себя карьере солиста.

\* У Крейсера правая рука слишком коротка по отношению к корпусу, поэтому он никогда не пользуется верхним концом смычка. У Эльмана короткая левая рука; он вынужден наклонять корпус вправо и сгибать его при игре в высоких позициях. Сарасате обладал настолько маленькими руками, что децимы и аппликатурные октавы были ему недоступны<sup>39</sup>. У Тибо длинные, тонкие пальцы, он ставит их на струны более или менее плоско. У автора настоящего труда слишком широкие подушечки пальцев, из-за чего невозможно брать полутоны в высоких позициях, не снимая соседнего пальца.

\*\* В этой связи можно привести следующий, достаточно типичный пример: артист превосходно играет какое-либо произведение «по первому разу». Он решает включить его в свой репертуар и с этой целью тщательно его изучает. После этого он вынужден с сожалением констатировать, что его теперешнее исполнение не идет ни в какое сравнение с первоначальным. Причина этого странного явления заключается в том, что некоторые артисты, импульсивные по своей природе, в силу особенностей воспитания и развития склонны к изощрениям и педантизму. Когда произведение им мало знакомо, они беспрепятственно отдаются на волю своего здорового музыкального инстинкта, который затем, в процессе преодоления «сопротивления материала», заглушается всякого рода педантическими мелочами; живой дух вновь становится мертвой буквой!

В первом томе настоящего труда я попытался охарактеризовать наиболее соответствующий требованиям нашей профессии механизм памяти, вскрыть опасности, угрожающие нашей способности к запоминанию (см. том 1, с. 212–215). К этому следовало бы добавить: существует два способа игры наизусть — один, основанный на сознательном запоминании, другой — на автоматизме. В последнем случае наша память уподобляется грампластинке, на которой играемая пьеса запечатлевается после нескольких повторений, с тем чтобы в нужный момент быть «проигранной». Этот способ — наиболее удобный и надежный, так как он не нуждается в посредничестве сознания; последнее, как это нам хорошо известно, в процессе воспроизведения нередко выступает в роли «нарушителя спокойствия» и провоцирует разрывы между мозгом и пальцами. Наиболее опасно в этом отношении так называемое «предварительное обдумывание», т. е. мысленное предвосхищение последующих действий<sup>40</sup>. Вслед за этим возникает недоверие к собственной памяти в форме навязчивых идей. В дальнейшем мы увидим, с помощью каких средств можно противостоять этой грозной опасности.

Здесь сразу же возникает вопрос (бывший неоднократно предметом дискуссии): необходима ли поддержка зрительной памяти, посредством точно обозначенной аппликатуры и штрихов, также для лиц исключительной одаренности. Бесспорно, что для некоторых, наиболее значительных представителей нашего круга поддержка зрительной памяти не представляется необходимой, в то время как другие — отнюдь не худшие — считают аппликатурные и штриховые обозначения обязательными для себя.

Чтобы уяснить себе существо этой чрезвычайно важной педагогической проблемы, необходимо еще раз осознать тот факт, что так называемые исключительные явления в нашей профессии (которых в каждом поколении скрипачей набирается не более одного-двух) не могут рассматриваться в качестве норматива. Путь их становления чаще всего скачкообразен и во многих отношениях зависит от случайностей. Процесс обучения протекает у них сугубо индивидуально, временами причудливо и ни в какой мере не может служить объектом подражания. Они не годятся в учителя, а в качестве главы школы наверняка потерпели бы крушение, так как творческие импульсы зарождаются у них в сфере подсознательного; им невдомек, при каких условиях может быть доведено до степени зрелости обычное, среднее дарование. Они усваивают все необыкновенно быстро, не упражняясь помногу. Их в высшей степени надежная координационная способность делает излишним культивирование зрительной памяти. Поэтому они чаще всего пренебрегают обозначениями используемых ими аппликатуры и штрихов. Подобная манера, будучи распространена на учеников, даже обладающих хорошими данными, способствовала бы умножению числа недоучек.

Необходимо серьезно обдумать следующее: с технической точки зрения вполне возможно исполнение одной и той же темы различной аппликатурой. С точки зрения музыкальной весьма вероятно, что среди многих вариантов окажутся несколько таких, которые безусловно соответствуют совершенной передаче музыкальной мысли. Но для артиста существует только один-единственный вариант, в наибольшей

степени отвечающий как его музыкальному вкусу, так и особенностям индивидуальной техники. Эта так называемая «лучшая» аппликатура или «лучший» штрих определяются путем проб и ошибок. Поэтому глубочайшую истину заключает в себе следующее, на первый взгляд парадоксальное утверждение: каждому звуковому последованию соответствует единственно возможная для данного индивида «лучшая» аппликатура (или штрих). Скрипачи, которым легкость воспроизведения текста позволяет сыграть любую музыкальную фразу, меняя «по настроению» способы выражения, кажутся мне поверхностными и бесхарактерными\*. Применение portamento в определенном месте подобно «символу веры», оно должно быть обусловлено внутренней художественной потребностью, а не случайной прихотью. Пресловутое «гениальное» легкомыслие — сомнительное качество, вызывающее ассоциации с кафепантаном.

Для бесперебойной работы музыкальной памяти подспорьем служит возникающая в сознании картина нотной записи. Поэтому необходима ясность и точность во всех обозначениях, сопровождающих авторский текст. Каждое неупотребляемое обозначение аппликатуры или штриха подлежит устранению любым способом; все, что остается в нотном тексте, должно быть действительно выполнено. Если это не соблюдается и для глаза в некоторых случаях становится привычным восприятие двух взаимоисключающих аппликатур, то тем самым создаются причины возможных нарушений памяти, например:



Здесь возникает опасность, что постоянно оживляемое зрительной памятью представление об отвергнутой аппликатуре в определенные критические моменты неожиданно «вынырнет» и, вызвав колебания двигательного импульса между струнами Ля и Ми, приведет к аварии.

Какими путями следует развивать в ученике умение искать и находить свои индивидуальные средства выражения — об этом будет подробно рассказано в главе, посвященной преподаванию. Те, кому по роду деятельности предназначено влиять на умы своих собратьев, должны обладать способностью в определенной мере навязывать другим ход своих мыслей, иначе говоря — силой внушения. Несмотря на то, что нам неизвестен в деталях механизм этих процессов, наличие такого рода флюидов не подлежит сомнению. Начиная от обыкновенного коммерсанта, умеющего «заговорить» поначалу недоверчивого покупателя и сбыть ему свой товар, от парламентария, которому удается повернуть настроение массы в нужном ему направлении, и кончая телепатом, читающим чужие мысли, — словом, нам приходится несчетное число раз наблюдать этот феномен в его разнообразнейших вариантах.

\* Разумеется, мы не имеем здесь в виду изменения в трактовке, возникающие на различных стадиях развития творческой индивидуальности музыканта.

Нагляднее всего этот источник духовной силы проявляется в артистических достижениях. Чем объяснить, что два как будто бы равноценных исполнения вызывают совершенно различный отклик у складывающейся из одних и тех же элементов слушательской массы? В чем состоит это безымянное, невесомое «ничто», заставляющее аудиторию слушать одного артиста затаив дыхание, а другого, казалось бы, не менее превосходного — холодно и равнодушно? Профессиональный музыкант слишком хорошо разбирается в техническом аппарате, чтобы не поддаться впечатлению от совершенного исполнения (если оно налицо); поэтому он менее восприимчив к качествам, так сказать, трансцендентального порядка. Ему представляется необъяснимым феноменом сильнейшее впечатление от исполнения, достигнутое без сколько-нибудь видимых и доказуемых причин. Мы не относим сюда неудачные выступления артистов, чьим овеянными легендой именам в глазах широкой массы сопутствует ореол непогрешимости (сила внушения, заключенная в имени!). Речь идет о величине, до сих пор не подвластной никакому контролю, о явлении, которое в полном смысле слова «витает в воздухе» и ждет лишь своего первооткрывателя, сумевшего поставить эту «радиоволну» на службу человечеству. Наши собственные творческие достижения также часто оказывают самое различное воздействие в зависимости от участия или неучастия этих таинственных сил.

Что здесь может быть освещено и проанализировано нашим сознанием? На наш взгляд, вопрос должен быть поставлен следующим образом. Если я подвергну ретроспективному анализу два исполнения, из которых одно произвело впечатление, а другое не произвело, — могу ли я установить коренное различие душевных состояний, владевших мной в первом и во втором исполнении?

Ответ на этот вопрос может быть дан исключительно на практической основе. Концертирующий артист, если он захотел бы уже после того, как отзвучали заключительные аккорды, рассмотреть связь между «причиной» и «следствием», должен будет открыть для себя две неоспоримые истины:

1) Чтобы захватить слушателя, необходимо самому всецело быть во власти совершаемого творческого акта, в состоянии одержимости. Сила впечатления, передаваемого слушателям, всегда прямо пропорциональна силе художественного выражения, демонстрируемой исполнителем. Всякое воздействие на постороннего человека основано на силе убеждения, с которой отстаивается то или иное положение, концепция, идея; только подлинное воодушевление способно заражать<sup>41</sup>.

2) Исполнение тем легче находит путь к сердцу слушателя, чем непосредственнее оно вытекает из сферы подсознательного, и наоборот — чем большую роль в нем играет сознание, тем сильнее оно пробуждает в слушателе критическое чутье. На практике, если артист сознательно расчленяет свою игру на составные элементы, если он контролирует каждую деталь, внутренне негодуя по поводу случившихся промахов, радуется удачам, а в кульминационных моментах согревается лучами самодовольства, — тогда и слушательское восприятие приобретает сугубо аналитический характер; слушатель не подпадает полностью под власть художественного впечатления. Вершины музыкально-исполнительского творчества, как правило, достигаются неосознанно и непро-

извольно, в состоянии некоего транса, означающего отрешение от внутреннего и внешнего мира. Достигаемое при этом воздействие на слушателя большей частью кажется артисту необъяснимым, так как сам он не может осознать сущности происходящих в нем психических процессов. Идя от практического опыта, можно без обиняков утверждать, что способность к воодушевлению и, насколько возможно, выключение всякой умственной деятельности, состояние отрешенности от окружающего мира умножают впечатляющую силу искусства<sup>42</sup>.

Способность к воодушевлению, понимаемая как эмоциональная возбудимость высокого порядка, иначе говоря, готовность исполнителя мыслить и чувствовать в тех формах, через посредство которых раскрывается Прекрасное, — это качество мгновенно передается слушателю. Уже у ребенка, обучающегося игре на скрипке, оно проявляется в склонности напевать любимые мелодии в часы досуга\*. Богатая модуляциями разговорная речь\*\* или певческий голос и здесь является непосредственным проводником человеческих эмоций.

Для современного концертирующего артиста способность к воодушевлению имеет огромное значение еще и потому, что притупление способности художественного выражения представляет собой вполне реальную опасность. Причина этого кроется в условиях современной концертной индустрии, заставляющих артиста часто исполнять одни и те же программы. Только наиболее ценное из всего, что создано в музыке, может постоянно будить нашу художественную восприимчивость. Что касается «расхожего» скрипичного репертуара, то здесь необходимо наличие определенной, с артистической точки зрения более скромно оцениваемой готовности, позволяющей внести известную долю воодушевления в исполнение наиболее традиционной части нашей литературы<sup>43</sup>; эта готовность должна рассматриваться как устойчивый составной элемент скрипичной одаренности. Подобная способность к искусственному взвинчиванию эмоций является печальной необходимостью для современного скрипача. Пианист, играющий в течение целого вечера программу из произведений Шопена, не нуждается в ином источнике вдохновения, кроме содержания исполняемой им музыки. Однако бедность нашего репертуара в соединении с неизбежными уступками вкусам широкой публики — этому неременному «привходящему обстоятельству» любого скрипичного вечера — вынуждает солиста-концертанта дополнять подлинное воодушевление искусственно подогретым энтузиазмом, источник которого кроется не столько в духовной сущности произведения, сколько в чувственной прелести применяемых инструментальных средств и красок.

Исходя из чисто практических целей, важно знать, что если в силу каких-либо причин притупляется эмоциональная возбудимость, а готовность к самоотдаче дает осечку, то это состояние можно успешнее всего побороть *пением*. Для нашего внутреннего самовыражения путь

\* Маленький музыкант, бредущий по улицам со скрипичным футляром и в рассеянности мурлыкающий мелодию пьесы, которую он изучает, — типическое явление современного большого города.

\*\* Случайна ли связь между «певучими» интонациями разговорной речи, свойственными еврейской расе, и ее повсеместно признанной предрасположенностью к игре на смычковых инструментах?

через гортань — куда более прямой и простой в сравнении с обходным путем через пару рук, скрипку, смычок и струны. Пение возвращает нас к первоисточнику наших естественных ощущений и в качестве противодействия духовной расслабленности в нужный момент восстанавливает временно нарушенную связь между эмоциональным импульсом и конкретным исполнительским процессом. Скрипачам, страдающим «закупоркой чувств», можно рекомендовать систематические занятия без инструмента, заключающиеся главным образом в выразительном пении мелодий.

То, что у артистов обычно обозначается словами «крепкие нервы», т. е. выносливость, сопротивляемость нервной системы, ни в коей мере не равнозначно трудной, замедленной нервной возбудимости. Напротив, нервная система музыканта должна обладать свойством быстрой и непосредственной реакции на внутренние и внешние раздражения. Мы различаем три состояния нервов: до исполнения, во время него и после него. Здоровая, пригодная для нашей профессии нервная конституция будет проявлять себя в течение этого цикла по-разному. Наблюдаемое перед выступлением неизбежное, даже необходимое нервное возбуждение, сопровождаемое некоторыми неприятными ощущениями при выходе на эстраду, сменяется повышенным, радостным чувством готовности, целиком сосредотачивающим наши душевные силы на задачах интерпретации и начисто отметающим побочные явления, могущие помешать выполнению этих задач. Последующая нервная разрядка вызывает усиленную потребность в отдыхе, находящую свое удовлетворение в здоровом, глубоком сне.

Полную противоположность этому являет собой исполнитель, чья нервная система должна быть признана профессионально непригодной. Плачевно его состояние накануне публичного выступления. В расстройство приходят все естественные функции его организма. Мир эмоциональных переживаний также распадается, угнетаемый страхом. На эстраде это состояние в значительной степени усугубляется, отрицательно воздействуя на технику и память, сковывая все душевные проявления. Следующее за этим моральное самоистязание чаще всего приводит к мыслям о перемене специальности. Вряд ли можно чем-либо помочь подобным несчастливым натурам. Превосходные качества, которые они, может быть, проявляют в пределах своих четырех стен, практически бесполезны; при свете рамп эти качества улетучиваются. Критерий профессиональной пригодности нервной системы музыканта состоит именно в возможности переключения неизбежных неприятных эмоций, предшествующих исполнению, в радостное ощущение творческой готовности и уверенности в своих силах. Кому не дано осуществлять это превращение — тот непригоден к деятельности концертующего скрипача.

Стремление к развитию и совершенствованию — могучая духовная сила, побуждающая нас ко все более высоким достижениям на избранном поприще. Идеальный путь развития скрипача обычно пролегает в следующих основных направлениях: в детстве будущий концертант закладывает прочный фундамент своего ремесла, подразумевая под этим как воспитание слуха, так и выработку механизма, основанного на свободе и естественности движений; одновременно педагог, пользуясь конкретными примерами, обучает его основным правилам музы-

кальной ритмики и фразировки. Постепенно он начинает осознавать, что его умение должно быть подчинено высшим целям. Когда, вступив в юношеский возраст, он обретает для себя новый мир чувств, игра на скрипке раскрывается перед ним как способ их выражения. Неустанно трудясь над своим техническим совершенствованием, он будет находить известное удовлетворение в обнаружении и устранении отдельных технических пробелов. Но прежде всего он должен постоянно следовать магистральной линии своего развития, направление которой предначертано его духовными задатками. Ему надлежит быть постоянно начеку, с тем чтобы не потеряться во всевозможных технических ухищрениях, равно как не насиловать своей природы, перенимая в корне чуждые ей элементы художественного выражения.

Мало-помалу он достигает зрелости и, выйдя на концертную эстраду, покажет, обладает ли он тем комплексом технических, общемюзыкальных и человеческих качеств, которые позволяют ему воссоздавать шедевры прошлого и знакомить слушателя с творчеством современных композиторов. Тем временем разнообразнейшие душевные переживания будут формировать его внутренний мир, пока не определятся четко обрисованные контуры человеческой личности. В какой-то момент ему покажутся тесными рамки сольной литературы, и он почувствует, что его дальнейшее развитие требует выхода в более обширную сферу камерного исполнительства. Здесь он познает чистейшую радость самозабвенного служения искусству, в свою очередь благотворно влияющую на его деятельность в качестве солиста. Может быть, он ощутит потребность время от времени сменять свой инструмент на сложнейший звуковой аппарат оркестра и подчинит его своей воле, или же создаст собственные, весьма ценные произведения. Постепенно он приблизится к возрасту, побуждающему его к мыслям о передаче своих знаний и опыта грядущим поколениям, то есть о преподавании, и, быть может, к закату жизни он испытает счастливое чувство удовлетворения тем, что ему было дано в меру сил вложить свой кирпич в великое здание музыкальной культуры.

Любое внешнее и внутреннее развитие личности, ее преобразование во времени предполагают воздействие той могучей силы, без которой немислим никакой прогресс. Эта сила — стремление к совершенствованию, поиски идеала, желание постоянно умножать и улучшать свои достижения — самый мощный импульс, данный человеку изначально, его важнейшее подспорье на всем жизненном пути.

Постоянным спутником воли к совершенствованию, его, так сказать, обратной стороной является полная или частичная неудовлетворенность достигнутым. Эти взаимодополняющие качества — признак всякого подлинного дарования. Стремление к совершенствованию находит свое удовлетворение в исполнении, приобретает черты артистизма и благородства. Это стремление у музыканта-профессионала рождается из любви к делу, из потребности овладеть высотами знаний и умений, а не из желания добиться почестей. Страстная жажда идеала помогает нам познавать и умерять наши человеческие слабости. До тех пор, пока художник одержим этим неукротимым желанием, не может быть места упадку, регрессу; если последний все же наступает в силу неизбежных возрастных причин — в качестве утешения остается хотя бы иллюзия вечной надежды<sup>44</sup>.

Если же определенные природой границы дарования не принимаются в расчет, если музыкант стремится достичь недостижимого, если он гонится за химерами, то мы становимся свидетелями обратного явления — трудностей и помех, проистекающих от преувеличенного стремления к совершенству\* («le mieux c'est l'ennemi de bien!»\*\*).

Обладание качествами, необходимыми музыканту-исполнителю, еще не означает, что эти качества, так сказать, всегда у него под рукой, и он в любой момент готов их проявить. Осуществлению наших художественных намерений при публичном исполнении противостоят внешние и внутренние помехи самого различного свойства. Исследование сущности этих явлений, нахождение способов их устранения или обезвреживания — таковы задачи, поставленные нами в следующей главе книги.

## Глава IV

## ПОМЕХИ В ПУБЛИЧНОМ ИСПОЛНЕНИИ

Цель публичного исполнения состоит в ознакомлении аудитории с музыкальным произведением. Сообразно этому исполнитель должен рассматриваться прежде всего как посредник между композитором и слушателями. На этом принципе в значительной мере основывается этическая сторона нашей профессии; он означает, что мы являемся слугами по отношению к произведению, чье духовное содержание достойно того, чтобы стать всеобщим достоянием\*.

В исполнительском акте, как в фокусе, сосредотачивается все приобретенное нами за годы учения, все плоды нашего артистического и нравственного воспитания. Только здесь в полной мере обнаруживаются наши достоинства и недостатки. Состояние, именуемое «благоприятным расположением», — не что иное, как перевес стимулирующих факторов над тормозящими. Не составляет труда сконструировать модель «благоприятного расположения» в ее идеальном виде.

Артист выходит на эстраду в сознании своей миссии. Ему предстоит с помощью средств, которыми он в совершенстве владеет, раскрыть присутствующим всю красоту музыкального творения, приобщить их к радости, испытываемой им самим при его исполнении. Все его физические и духовные силы сконцентрированы на данном произведении; он забывает о себе, окружающая обстановка отражается в его сознании смутно, неясно. На понятном ему одном языке исполнитель узнает путь, которому он должен следовать; этот путь определен внутренним видением произведения, его содержанием, породившей его эпохой. Артистом овладевает своеобразное чувство удовлетворения, складывающееся из ощущения надежности тщательно отлаженного технического аппарата, своей власти над аудиторией и эстетического наслаждения, доставляемого самой музыкой. Возникает властный побудительный мотив — поведать слушателю все, что движет им самим, раскрыть сокровеннейшие уголки своей души. Ему совершенно чужда мысль о возможности нарушений памяти или технических срывов. Инструмент, волос смычка, струны, их настройка — все это находится в идеальном порядке. Благоприятные акустические условия еще более повышают чувство удовлетворения звуковыми результатами. Оркестровое или фортепианное сопровождение ощущается как органическая часть художественного целого, не создающая ни малейших

\* См. главу IV, раздел «Помехи вследствие преувеличенного стремления к совершенству».

\*\* «Лучшее — враг хорошего!» (франц.)<sup>45</sup>

\* Тем самым мы, конечно, сразу же вступаем в противоречие с обычной в нашей области практикой концертирования. Об этом будет сказано подробнее при рассмотрении концертных программ.

помех. В подобном состоянии артист со всей полнотой воспринимает духовные ценности, заложенные в произведении, и способен выразить все то, что он сам при этом чувствует.

Нарисованная здесь идеальная картина — плод нашей фантазии, пленительный, как Фата Моргана; в действительности этот идеал достигается крайне редко. Перечисление его отдельных составных элементов должно способствовать тому, чтобы враждебные нам внешние и внутренние помехи, ставящие преграды осуществлению наших художественных намерений, были четко осознаны и по возможности преодолены. Я рассматриваю изучение и устранение помех как физическое, так и психическое порядка в качестве важнейшей воспитательной задачи, особенно там, где дело касается подготовки молодого скрипача к концертной деятельности.

Под концентрацией следует понимать сосредоточение различных компонентов на единой общей цели. Концентрация в момент исполнения предполагает готовность всех функций наших органов чувств способствовать воплощению художественного замысла. Если один из этих органов, например, ухо или глаз, чрезмерно отвлекается от главного объекта или если в нашем мозгу возникает мешающий исполнению мыслительный процесс — тогда мы говорим о недостаточности концентрации. Абсолютная концентрация, если она вообще возможна, очевидно, выражалась бы в том, что играющий полностью выключил из своего сознания как самого себя, так и все окружающее. Умственная деятельность была бы целиком прекращена, зато в сфере подсознания происходила бы интенсивная работа\*. Лишь к концу своего, почти что бессознательного действия играющий словно пробуждается от сна, вновь обретает связь с внешним миром. Все мы — одни чаще, другие реже — испытывали это чувство отрешенности, на мгновенья приподняли завесу, скрывающую от нас мир сверхсознательного. Многим довелось пережить это удивительное состояние, но вызвать его преднамеренно нам не дано. Если мы нуждаемся в предельной концентрации наших сил, то самое большее, что мы можем сделать, — это установить, какого рода помехи закрывают нам доступ к ней. Все они могут быть подразделены на: 1) пространственные, 2) физические, 3) скрипично-технические, 4) зрительные, 5) акустические, 6) чисто психологические.

### Пространственные помехи

Речь идет о помехах, возникающих извне вследствие каких-либо свойств того сценического пространства, в пределах которого действует исполнитель. В первую очередь это концертная эстрада. Кто бы подумал, что от этой, сугубо материальной принадлежности концертного зала может исходить столько неприятностей для играющего! Начнем

\* Фриц Крейслер несколько лет назад был вынужден в силу разного рода обстоятельств публично выступить в Нью-Йорке с ля-мажорным концертом Моцарта, будучи тяжело больным, с повышенной температурой. По его словам, он играл совершенно бессознательно, утратив всякое чувство ответственности, но без каких-либо помех, воодушевляемый смутными, неясными и вместе с тем приятными ощущениями<sup>1</sup>.

с вымытого пола. Такое встречается преимущественно в маленьких провинциальных городах, когда ради торжественного дня поверхность сцены основательно обрабатывают водой и мылом. Вечером от сырых половиц, под воздействием высокой температуры зала, поднимаются испарения, обволакивающие как самого исполнителя, так и его инструмент. Струны расстраиваются, звучание становится сиплым. Возникновение скрипов чаще всего связано с использованием чересчур свежего дерева для покрытия эстрады. По своим последствиям скрипы относятся к разряду акустических помех. Они в особенности сопутствуют акцентированным штрихам, когда из-за резких телодвижений усиливается давление на поверхность пола. Это грозит скованностью движений правой руки скрипача вследствие инстинктивной боязни шумовых призывков; в результате может снизиться выразительность исполнения в целом. Обилие цветов на эстраде, декорированной в честь юбилея или какого-либо иного торжества, также повышает влажность воздуха, оказывающую неблагоприятное воздействие на акустику зала. Если эстрада чересчур поката, как это обычно бывает в условиях театральной сцены, то исполнитель вынужден сильно наклоняться вперед и рискует потерять равновесие\*. Эстрада может быть также слишком высока; для тех, кто подвержен головокружениям или боязни пространства и ощущает себя стоящим на краю бездны, подобная ситуация может оказаться роковой.

Ограничение пространства на эстраде при известных обстоятельствах может вызвать у солиста, особенно если он выступает с оркестром, состояние общей нерасположенности к игре. Его преследует боязнь пространства во всех направлениях. Стоя в непосредственной близости от первого пульта скрипок, солист боится задеть или опрокинуть его, к тому же звуки первых скрипок раздаются слишком близко от него. Если он отступает немного назад, то его беспокоит палочка дирижера, если шагает вперед — перед ним разверзается бездна. Но хуже всего, если при таком стесненном «жизненном пространстве» ему в качестве сопроводителя попадется дирижер «с размахом», выбрасывающий руки на расстояние метра и более. Неизбежные при этом столкновения немало повредили как инструментам, так и человеческим отношениям.

Пространственные помехи могут быть также вызваны причиной, которая сама по себе должна была бы радовать исполнителя, а именно скоплением публики на эстраде. Стоя в плотном кольце, артист, кроме уже упомянутых неприятностей, испытывает на себе горячий восторг своих почитателей — горячий в буквальном смысле, имея в виду тепло, выделяемое людской массой. Если его волнует успех предстоящего выступления, то он должен перед началом концерта, ни с чем и ни с кем не считаясь, обеспечить себе пространство для свободных движений.

Несколько слов о температуре помещения. Ртутный столбик не должен переступать порога 20–24 градусов по Цельсию. В чересчур холодных залах гаснет звучание инструмента, пальцы недостаточно согреваются, кончики пальцев остаются твердыми, неэластичными, волос смычка чрезмерно натянут. При слишком высоких температурах наступает усиленное отделение пота, расстраиваются струны,

\* Уле Булл по этой причине постоянно выступал в башмаках без каблуков.



звук делается сильным, пальцы скользят по грифу и струнам, как по намыленной поверхности, надежность всего скрипичного аппарата значительно снижается. Многолетний опыт учит принимать в этом случае надлежащие меры. Прежде всего следует за несколько часов до начала концерта удостовериться в том, каковы температурные условия помещения. Тогда останется еще достаточно времени, чтобы изменить их в нужную сторону. Важно также соответствие температур зала и артистической комнаты. Ведь температура зала — величина относительная, она покажется тем выше, чем холоднее было в артистической, и наоборот. В подобных случаях целесообразно за несколько минут до начала незаметно пробраться в зал, дать инструменту адаптироваться к его акустике. За последние десятилетия опасность воздействия высокой температуры на настройку существенным образом снизилась благодаря употреблению стальной струны Ми, прочно вошедшей в обиход скрипачей. Сегодня артист выходит на эстраду с гораздо большим чувством уверенности, чем это было в прежние времена, когда не давал покоя страх перед катастрофой, могущей произойти из-за свойств жильной струны Ми — быстро расстраиваться, размочаливаться, просвистывать и в конце концов разрываться под смычком. Если бы скрипачи старшего поколения осознавали, скольких неприятностей можно было бы избежать, стоило лишь отбросить предубеждение против стальных струн и обезопасить себя от капризов жильной квинты!

### Физические помехи

Для успеха концертного выступления важнейшим условием является хорошее физическое самочувствие исполнителя, во всяком случае — отсутствие у него дискомфорта или болезненных ощущений. Для этого необходимо соблюдать известные неписанные правила гигиены, нарушение которых никому не проходит безнаказанно.

Употребление алкоголя в дни концертов должно быть безоговорочно исключено. Какова бы ни была наша принципиальная позиция по данному вопросу, опыт показывает, что крепкие напитки, после кратковременного подхлестывания нервов, вызывают ослабление всего технического потенциала; особенный ущерб претерпевает деятельность мышц и суставов (в отношении легкости и точности движений). Кроме того, алкоголь обладает сильнейшим потогонным действием. Известны, правда, примеры из жизни знаменитых певцов, будто бы пользовавшихся такого рода стимуляторами непосредственно перед выходом на сцену. Однако для инструменталиста эти средства равносильны ядам, парализующим весь организм. Употребляемые в разумных дозах *после* концерта, они не могут существенно повредить исполнителю хотя бы уже потому, что между состоявшимся и последующим выступлением проходят не менее 20 часов (при условии, что в течение этого времени имеется достаточная возможность полного отдыха). Следует настоятельно предостеречь от привычки утолять жажду после концерта неразбавленными спиртными напитками\*.

\* Знаю по собственному опыту, что после концерта полезнее всего выпивать смесь, состоящую из  $\frac{1}{4}$  легкого вина и  $\frac{3}{4}$  газированной воды.

Тонизирующее действие кофе и чая, как известно, — следствие вызываемого ими усиления сердечной деятельности, большей частью и без того повышенной накануне публичного выступления. Чрезмерная частота пульса может стать причиной нервного перевозбуждения и связанной с ним неуверенности в движениях рук и пальцев. Поэтому за несколько часов до концерта следует воздержаться от употребления этих напитков. Еще больший вред причиняет усиленное курение\*, особенно если в ходу сигареты, между тем как умеренное пользование сигарами или трубкой едва ли может повлечь за собой дурные последствия.

Весь образ жизни концертирующего артиста должен основываться на принципе здоровой умеренности. Если он со всей серьезностью относится к своей профессии и желает как можно дольше сохранить свои силы свежими и нерастраченными, ему следует избегать эксцессов любого рода. Предметом его забот должен быть в первую очередь продолжительный сон, разумеется, без применения искусственных средств. Я убежденный сторонник дневного сна в постели перед предстоящим выступлением\*\*. Однако пробуждение должно наступить не позже, чем за три часа до начала концерта, иначе возникает опасность вялых, заторможенных нервных реакций и как следствие — притупление музыкального восприятия и способности к выразительному исполнению. Поэтому, если концерт назначается в непривычные часы — где-то между одиннадцатью часами утра и четырьмя часами пополудни, — в этом случае оптимальная реактивная способность нервной системы, в равной мере далекая как от чрезмерной возбужденности, так и от флегматической нечувствительности, бывает трудно достижимой. В утренние или предобеденные часы мы больше склонны к упражнениям, чем к концертному выступлению. Наше чувство ответственности болезненно обостряется, нас выбивает из колеи дневное освещение вместо привычного искусственного. Наши телесные функции также приходят в расстройство, так как вместо привычного в эти часы поступления пищи нам предстоит усиленная трата физической, умственной и нервной энергии. Отсюда страх перед «публичными генеральными репетициями», назначаемыми на двенадцать дня! В первые послеобеденные часы мы снова ощущаем недостаток того душевного равновесия, которое дарует нам дневной сон. Поэтому следует по возможности приурочивать важные для нас сольные концерты к обычным вечерним часам. Время последней трапезы предпочтительнее всего за два часа до выхода на эстраду; более поздняя может иметь дискомфортные последствия. Я считаю чрезвычайно вредным полный отказ от приема пищи перед концертом, как это делают многие артисты\*\*\*. Двухчасовая прогулка в день

\* Венявского, Феликса Мотля и некоторых других это пагубное пристрастие свело прежде времени в могилу.

\*\* «Благоприятное расположение» концертирующего артиста нередко подвергается серьезной опасности из-за гостиничного шума и суеты, мешающих ему заснуть. Так называемые «антифоны» [глушители] недостаточно плотно закрывают наружный слуховой проход, чтобы приглушить раздражающие шумы и дать отдых нервам. Лично я в течение многих лет пользуюсь средством собственного изготовления — ватными тампонами, смазанными обезвоженным ланолином (туалетный ланолиновый крем не годится!) и размятыми до состояния воскообразной массы.

\*\*\* Иначе обстоит дело у вокалистов. Полный желудок затрудняет важные для них функции диафрагмы, как и весь дыхательный процесс.

концерта действует освежающим и отвлекающим образом. Людское окружение и общение с ним в часы, непосредственно предшествующие концерту, должно быть безусловно исключено, так как оно отнимает у артиста немалую часть нервной энергии, столь необходимой для публичного выступления. Покой, собранность, а также соответственно настраивающее чтение усиливает нашу способность к концентрации, шумное общество ее разрушает. Коллегам, почитателям, изъявляющим преждевременные восторги, охотникам за автографами — всем им должен быть неукоснительно закрыт доступ в артистическую комнату; их праздные, банальные разговоры и расспросы отвлекают артиста от его задачи и повышают состояние нервозности.

Дыхание должно быть спокойным, равномерным. Вредное действие оказывает произвольная задержка воздуха в легких, означающая сжатие диафрагмы и нарушение дыхания. Однако сознательное управление дыханием во время исполнения вряд ли можно считать полезным, потому что оно заставляет наш разум бодрствовать и может отвлечь внимание от чего-то более существенного. Дыхательные упражнения, подобные тем, которые в ходу у вокалистов, полезны также и скрипачам. Многократный глубокий вдох перед началом игры, как успокаивающее средство, рекомендуют многие педагоги. Фактически у большинства скрипачей глубокий вдох предшествуетначальному прикосновению смычки к струне, в особенности у тех, чьим идеалом является звучание певческого голоса.

Функционирование дыхательных органов и гортани во время исполнения заслуживает особого упоминания. За последнее время у пианистов вошло в привычку сопровождать свои выступления звуками, напоминающими звериное рычание. У них можно услышать сопение, храп, стон, мычание, горловые переливы, крик, плач и, наконец, пение в самой высокой и самой низкой tessiture. Если такого исполнителя спросить, что побуждает его издавать подобные звуки, то обычно следует смущенная отговорка: «Это происходит бессознательно». Однако нельзя себе представить, чтобы шумы, слышимые в десятом ряду партера, не воспринимались тем, кто их производит. В этом странном поведении есть, бесспорно, своя закономерность. Причина кроется скорее всего в неудовлетворенности пианиста способом звукоизвлечения, составляющим едва ли не главную особенность фортепианной техники. Каждый отдельно взятый звук, обладающий достаточной силой в момент удара, тут же медленно затухает; мы слышим лишь его отзвук. Подпевая мелодию, пианист создает себе иллюзию «тянущегося звука», потребность в котором он действительно ощущает. Это кажущееся содействие голосовых связок приносит ему некоторое внутреннее успокоение<sup>2</sup>. Все же сомнительно, чтобы таким путем можно было получить какой-либо выигрыш в смысле прямого звукового результата. В процессе исполнения все необходимые физические и душевные силы должны быть сконцентрированы на деятельности тех органов, которые непосредственно участвуют в реализации инструментального звучания. Несомненно, деятельность рук может подкрепляться и усиливаться незначительными движениями головы и корпуса, при условии их произвольного, «несистематического» характера. В качестве некоего «узаконенного» метода, они, в сочетании со всякого рода акустическими добавлениями, представляющими серьезную помеху для

слушателя, — означают переключение всех наших энергетических ресурсов с главных объектов на побочные. Для нас, скрипачей, подобные добавления (сопение и т. п.) полностью неприемлемы, так как на фоне слабого, тонкого звучания скрипки они действуют еще более неприятным образом, чем при игре на более мощном инструменте. Если скрипач ощущает потребность в творческом стимуле, каким является непосредственное воспроизведение мелодии голосом, то ему ведь не возбраняется петь соответствующее произведение до того, как он примется разыгрывать его на инструменте. Сам я подчас пробовал (не без успеха) петь, одновременно воспроизводя на грифе движения левой руки без участия правой, в том случае, если мне казалось, что выразительные возможности левой руки проявляются недостаточно. Результатом было усиление экспрессии, достигаемой левой рукой в форме интенсивного vibrato.

Мы коснемся теперь важнейших физических помех в виде преувеличенных, неправильных или же, наоборот, полностью отсутствующих ритмических движений тела, которые уже упоминались нами в связи с вопросом о правильной постановке ног\*. Суть дела в том, что нецелесообразные формы этих движений отрицательно влияют не столько на технику, сколько на способность выразительного исполнения. Исключив профессиональные движения обеих рук, мы можем подразделить движения остальных частей тела на движения головы, верхней и нижней частей туловища. Попытаемся на основе нашего опыта установить, являются ли те или иные движения необходимыми, и далее — какие из них могут считаться полезными, вредными или «нейтральными».

1) Постановка и движение головы. Функция головы — удерживать инструмент, фиксируя его положение между подбородком с одной стороны и ключицей или плечом — с другой. Кроме того, тесный контакт головы с инструментом влияет на распространение звуковых колебаний\*\*. Движения головы могут совершаться в двух направлениях — вертикальном (вверх-вниз) и боковом (влево-вправо).

Мы лишь вкратце упомянули те движения, которые возникают как следствие замены прямого положения головы наклонным. Под «наклонным» я подразумеваю не только положение, характеризующееся приближением левого уха к верхней деке скрипки, но также поворот головы вправо, когда левое ухо оказывается приблизительно над подбородником; в обоих случаях обостряется восприятие звуковых колебаний, исходящих непосредственно от инструмента. Манера некоторых скрипачей держать голову именно таким образом чаще всего определяется бессознательной потребностью в более интенсивном сопереживании и находит в этом свое оправдание. Кроме того, наклонное положение головы является важным и сиюминутно действующим вспомогательным средством при недостатке внутренней собранности (концентрации). Этот способ пользуется предпочтением у исполните-

\* См. том 1, с. 22.

\*\* Замечено, что одухотворенность скрипичного тона немедленно утрачивается, если, играя в третьей или четвертой позициях, скрипач поддерживает инструмент путем одного лишь подкладывания нижнего края ладони, одновременно приподнимая голову над подбородником.

лей «импульсивного» типа, в то время как индивидуум, склонный к рефлексии, самоанализу, чувствует себя в подобном положении «неуютно» и стремится как можно скорее вернуть голову в прямое положение.

Иначе обстоит дело с короткими, поддерживающими движениями головы (без сколько-нибудь продолжительных попыток изменить ее положение по отношению к корпусу). Как правило, они сопутствуют энергичным движениям правой руки и, следовательно, являются особенно отчетливо в связи с акцентированными штрихами, как бы подкрепляя их. Я решительно отвергаю движения этого рода, как дурную привычку, по следующим причинам. Во-первых, происходит ненужная трата сил. Любое движение, выполняемое в процессе игры, должно способствовать усилению музыкальной выразительности; «акценты» головой ослабляют акценты смычка, поскольку вся сумма находящейся в нашем распоряжении энергии делится надвое. Во-вторых, постоянные сотрясения могут стать причиной хронических головных болей; в-третьих, указанные движения вызывают общее физическое и нервное переутомление. Каждый, кто занимался индивидуальной гимнастикой, знает, что резкие повороты головы относятся к числу самых изнуряющих упражнений. В-четвертых, усиливается потоотделение.

В моей педагогической работе я многократно убеждался в том, что исполнители, подверженные такого рода привычке, лишь частично реализуют свои способности к выразительному исполнению вследствие уже упомянутой бесцельной траты сил. С точки зрения эстетики эти движения, напоминающие дерганье игрушечного паяца, производят комическое впечатление. В занятиях с учениками я не упускаю возможности преодолеть этот недостаток. Цель достигается, конечно, не запретом, а попыткой переключить двигательный импульс на другие объекты, что должно способствовать более целенаправленному расходованию энергии.

2) Постановка и движения верхней части туловища (подразумеваются голова и корпус как единое целое). Верхняя часть туловища, или корпус, может отклоняться во время игры в прямом и боковом направлениях (вперед-назад, вправо-влево). Предположим, что нижняя часть туловища при этом остается неподвижной.

*Отклонение корпуса вправо* — чаще всего следствие недостаточной разработанности правого плечевого сустава. При наклоне вправо нет необходимости, играя на нижних струнах, поднимать высоко плечо, как это требуется при нормальном положении корпуса. Наклон вправо особенно характерен для вторых скрипачей оркестра, так как им часто приходится играть на нижних струнах; вследствие постоянного поднимания-опускания плеча наступает быстрое утомление мышц. Здесь можно лишь сожалеть по поводу приобретенной дурной привычки, с которой мы вынуждены считаться как с неизбежным злом, порожденным объективными причинами. Если же это происходит в условиях сольной игры (учащийся наклоняет туловище вправо всякий раз, когда смычок должен перейти на струны Ре или Соль), в таком случае необходимо самое энергичное вмешательство со стороны педагога. Отмеченный недостаток свидетельствует о том, что скрипач пренебрегает вращательным движением правой руки в плечевом суставе. Наноси-

мый этим ущерб проявляется в хилом, немоющем звукоизвлечении на нижних струнах. Одно из наиболее характерных и впечатляющих выразительных качеств инструмента — полное, сочное, округлое и гибкое звучание струны Соль — обнаруживается тем сильнее, чем выше расположение плечевого сустава и всего плечевого пояса и чем меньше верхняя часть корпуса (а с ним и скрипка) отклоняется от своего первоначального положения и движется «навстречу смычку»\*. Плечевой пояс и плечевой сустав — «генератор силы» по отношению к правой руке скрипача — должны находиться выше плоскости струн. Наклон корпуса вправо влечет за собой искусственное понижение уровня плечевого пояса и поэтому должен быть решительно отвергнут. Способ исправления: при игре на струнах Ре и Соль рекомендуется несколько преувеличить наклон верхней части туловища влево, следствием чего является чрезмерное возвышение правой стороны плечевого пояса. К этой мере следует прибегать до тех пор, пока наклон корпуса вправо не прекратится «сам собой», то есть без предваряющего контроля сознания.

*Наклон корпуса влево* — также произвольное действие, вызванное тем, что при игре на струне Ми возникает опасность соприкосновения смычка (в его нижней части) с поверхностью костюма (пиджака, фрака, жилета) или даже «зацепления» его за бортовую пуговицу. Скрипачам тучной комплекции такого рода наклон попросту необходим как более или менее стабильная форма индивидуальной постановки. Против этого постановочного варианта имеются возражения двоякого рода: во-первых, усиленная односторонняя нагрузка на левую ногу, во-вторых, сильное мышечное утомление, вызванное длительным удержанием правой стороны плечевого пояса в высоком положении. Однако, помимо своих негативных последствий, наклон корпуса влево дает некоторые преимущества в звуковом отношении. Тон скрипача становится интенсивнее, выразительнее, улучшаются и его чисто акустические свойства, то есть способность наполнять помещение. Трудно дать этому исчерпывающее объяснение. Лично я склоняюсь к мнению, что при такой постановке лучше используется звукопроводность нашего тела, благодаря чему усиливается передача звуковых колебаний в окружающую среду (обычно учитывается лишь передача колебаний, исходящих непосредственно от инструмента). Проблемой передачи звуковых колебаний от скрипки через проводника, каким является наше тело, к полу, на котором мы стоим, пока, насколько мне известно, никто не занимался\*\*. Как бы то ни было, естественное для данного индивида пристрастие к наклону корпуса влево не должно оспариваться до тех пор, пока его левая нога и правое плечо выдержива-

\* Это встречное движение Л. М. Цейтлин образно формулировал как «игру скрипкой по смычку». — *Прим. ред.*

\*\* Физические свойства той материальной среды, которая во время игры служит нам опорой, во многом обуславливают получаемый звуковой результат, а значит, и степень нашего воздействия на слушателя. Так называемый стеклянный звук возникает именно при стеклянном покрытии пола. Если пол каменный — звук делается сухим и жестким, пробковый настил может быть причиной тупого, невыразительного звучания. Небезынтересно было бы установить опытным путем, какое влияние оказывают на звук различные материалы, применяемые для изготовления обуви, — дерево, кожа, резина, солома, текстиль и т. д.

ют дополнительную нагрузку. Если же этим способом пользуются ради получения определенных звуковых преимуществ, то надо иметь в виду, что последние обнаруживают себя лишь вначале и исчезают по мере дальнейшего использования указанного приема.

Наклон корпуса вперед чаще всего совпадает с наклоном вправо и, как показывает опыт, служит подспорьем для скрипачей с маленькими руками и коротким плечевым суставом при выполнении ими переходов в высокие позиции. Неизбежное при наклоне вперед опускание инструмента облегчает левой руке доступ в верхней части грифа. Если это движение обусловлено индивидуальными физическими свойствами играющего, то возражать против него нет оснований. Известно, что к нему от случая к случаю прибегают некоторые выдающиеся скрипачи (в частности, Эльман), не терпя при этом ни малейшего урона в качестве извлекаемого звука. Если же оно не связано с определенными анатомическими предпосылками и является попросту дурной привычкой, то его следует настойчиво искоренять, особенно у учащихся, так как искривленное, наклоненное книзу «игровое пространство» смычка способствует его сползанию на гриф. Нам уже известно по первому тому (см. с. 72), что именно так возникает целый набор всевозможных звуковых дефектов, среди них — смещение точки касания смычка и струны, усиленный нажим смычка в местах, удаленных от подставки и, как следствие, плоское бестембровое звучание. Наклон корпуса вперед неблагоприятен и в чисто визуальном отношении — у слушателя создается впечатление тяжелой, непосильной работы.

*Наклон корпуса назад.* Должен признать, что лично мне этот постановочный прием весьма импонирует. Благодаря возвышению грудной клетки инструмент покоится на широкой «подкладке», что дает играющему ощущение устойчивости. Данное положение корпуса и в обычной жизни является своего рода физическим выражением смелости, уверенности в себе и своих силах, в то время как наклон корпуса вперед ассоциируется с недостатком энергии и воли. В техническом отношении наклон корпуса назад позволяет избегать «свисания» инструмента; смычок автоматически приближается к подставке. Весь облик скрипача, гордо и прямо стоящего на эстраде, заранее располагает к себе слушателя.

Обобщив все сказанное, можно сделать вывод: наклон корпуса влево и назад — движение, способствующее выразительности исполнения, наклон вправо и вперед — снижающее таковую.

*Движения нижней половины туловища и ног* чаще всего принимают форму боковых колебаний (покачиваний) в правую и левую стороны; наибольшая амплитуда этих колебаний — на уровне тазобедренного сустава. При этом верхняя часть туловища может выполнять сопутствующие движения только частично, так как иначе нарушилось бы равновесие всего тела. «Выравнивание» происходит также в области тазобедренного сустава; тело играющего само, без участия сознания, находит правильное, обеспечивающее устойчивость соотношение верхней и нижней частей туловища. Ступни ног сохраняют неизменное положение опоры тела и на полу не перемещаются.

Я рассматриваю это колебательное движение как в основе своей благоприятную, естественную реакцию организма на ощущения, возникающие во время игры. Тем не менее с практической точки зрения оно может

включать в себе отрицательные моменты, мешающие исполнению. Это надо понимать следующим образом: указанное движение рассматривается как положительный фактор тогда, когда в нем находят выход переполняющие артиста чувства. В этом случае оно представляет собой бессознательный физический акт, подавление которого может иметь обратное воздействие на весь духовный и эмоциональный настрой исполнителя: появляется ощущение скованности, эмоции прячутся куда-то вглубь, и все пути духовного общения с аудиторией оказываются наглухо перекрытыми. Если же покачивание нижней части корпуса приобретает характер чисто механической привычки и производится с непоколебимой равномерностью, вне связи с проявлением каких-либо эмоциональных переживаний — оно становится неблагоприятным, тормозящим фактором исполнительского процесса. Постоянные, неконтролируемые, разболтанные движения и связанная с ними бесполезная трата сил ослабляют, гасят наши внутренние творческие импульсы и означают, по сути дела, отклонение от целенаправленных действий обеих рук.

*Преодоление физической скованности.* Соответствующие случаи я наблюдал в течение всей моей педагогической деятельности. Скованность чаще всего встречается у лиц, живущих интенсивной внутренней жизнью, притом достаточно оснащенных технически, чувства и переживания которых, тем не менее, словно не находят себе выхода в окружающий мир и не могут проявиться во всей полноте. Не зная, чем объяснить разрыв между силой своего духовного восприятия и слабостью попыток его выражения, эти люди ощущают себя неудовлетворенными, морально ущемленными.

Я начинаю «курс лечения» с гимнастических упражнений *без инструмента*, а именно с колебательных движений в тазобедренном суставе, имеющих широкую двустороннюю амплитуду. Если за этим следует попытка повторить те же самые движения в процессе игры, то вначале наблюдается комичная неуклюжесть и беспомощность. Далее я рекомендую исполнять протяженные звуки, одновременно двигая корпусом в направлении, совпадающем с движением смычка. У учащегося должно возникнуть ощущение, что он проводит по струнам не только смычком, но как бы всем телом. После этого я предлагаю выполнять указанные движения в обратном направлении, т. е. влево при движении смычка вниз и вправо при движении вверх. Следующий этап — упражнения в штрихе legato (Роде, капризы № 3, 12, 13), каждое из которых выполняется двумя описанными выше способами. Мне бывает особенно отрадно, когда ученик, осознав исключительную важность рекомендованной ему перестройки, посвящает этим упражнениям ежедневно 3–4 часа на протяжении целой недели, отложив на время все остальное. По истечении этого срока излишняя напряженность, как правило, идет на убыль, ощущение скованности исчезает. Организм пробуждается от долгого сна, «пациент» словно избавился от тяжелой ноши. Однако он еще не знает, как правильно использовать открывшийся ему источник силы. Прежде всего неясно, должен ли он покачиваться параллельно или противоположно движению смычка. Надо объяснить ему, что его тело — если оно уже приучено к участию во внутренних процессах — само найдет для себя целесообразное направление колебательных движений, выбор его следует предоставить подсознанию. Тем не менее полезно знать, что существует связь между направлением движений кор-

пуса и протяженностью штриха (иначе — скоростью проведения смычка). Ускоренное проведение обуславливает направление колебательных движений, *противоположных* движению смычка,



так как в этом случае они содействуют укорочению штриха. При исполнении протяженных звуков такое укорочение нежелательно, отсюда целесообразность движений, направление которых совпадает с направлением смычка:



*Преодоление чрезмерной двигательной активности.* Намного труднее найти средства, способные противодействовать вошедшим в привычку излишним движениям рук, ног, корпуса. Здесь речь идет уже не об «освобождении материи», тело «живет», «участвует» в исполнительском процессе, но его проявления носят чисто внешний, формальный характер, нисколько не будучи связаны с внутренними переживаниями — так, как это бывает у плохих актеров, изображающих любовь и ненависть, отвагу и страх одинаковой стереотипной улыбкой либо воздеванием сжатых кулаков. Непосредственная трансформация этих, порожденных дурной привычкой, движений в естественные, отражающие эмоциональный настрой исполнителя, — не представляется возможной. Приходится избрать обходной путь: вначале добиваться физической неподвижности (исключая, конечно, движения рук) и лишь затем — со всей необходимой осторожностью, чтобы не допустить рецидива — пытаться, применяя описанные выше методы преодоления скованности, привести двигательные функции тела в соответствие с движениями души. Промежуточная стадия — устранение всех необязательных сопутствующих движений — осуществляется путем зрительного контроля перед зеркалом. Мне приходилось наблюдать у учащихся, вместо естественных, плавных колебательных движений, конвульсивные подергивания туловища с вращением его в стороны по полукругности, при негнувшихся, точно вросших в землю ногах; «орбиту» этих вращений можно определить, следя за перемещениями скрипичного завитка (улитки). От этого, в целом малопривлекательного, зрелища остается впечатление чего-то нездорового, судорожного, неврастенического. Упомянем напоследок такую особенность, как перемещение позиции ног во время игры. Если это происходит бессознательно, под действием аффекта (Изаи, Эльман), то исполнителя не в чем упрекнуть; слушатель даже испытывает радость от соприкосновения с несвойственными нашему веку проявлениями импульсивности, необузданного темперамента. Однако есть скрипачи, у которых вошло в привычку во время занятий расхаживать взад и вперед по комнате; этим безусловно снижается

\* В оригинале: Пуньяни—Крейслер. Прелюдия и Аллегро. *Прим. ред.*

способность концентрации внимания, столь необходимой для выполнения как технических приемов, так и музыкально-интерпретаторских задач. Я вспоминаю один-единственный случаи, когда подобное метание из стороны в сторону было рекомендовано мной в качестве целебного средства при крайней, прямо-таки болезненной физической скованности — все другие средства оказались бесполезными...

Если подвинутый скрипач не отбросит усвоенную на начальном этапе обучения манеру отбивать такт ногой (сама по себе правильная, укрепляющая ритмическое чувство мера), то она превращается в дурную привычку, не только создающую помехи акустического порядка, но и парализующую фантазию исполнителя, поскольку необходимость строго соблюдать отсчитываемый ногой такт полностью исключает *tempo rubato*; стремление к свободе, раскованности исполнения убивается в самом зародыше. Особенно невыносима эта «смирительная рубашка» при игре в квартете, когда один из его участников выступает в роли «счетовода», насилующего не только себя, но и своих партнеров. Кроме того, привычное тактирование, выполняемое обычно носком правой ступни, может иметь следствием чрезмерную нагрузку на левую ногу и одеревенение всего организма.

Мне представляется, что раздел о положении и движениях тела своей обстоятельностью, детальностью должен не только подчеркнуть значение, которое я придаю данному вопросу. Я также выражаю этим свой протест против пренебрежения к нему со стороны большинства педагогов-скрипачей. Разумеется, люди яркого дарования всегда бессознательно находят наиболее естественные для них способы технической передачи, включая и чисто двигательные функции. Но для тех, кто постоянно ищет и борется, кому не удается достичь цели с первых попыток, *проблема движения* часто становится неодолимой преградой дальнейшему развитию. Если это препятствие устранено, то наступившее физическое раскрепощение способствует выявлению духовного потенциала, которого подчас и не предполагали сами его обладатели — по крайней мере до тех пор, пока он лежал мертвым грузом из-за недостаточности средств, необходимых для его творческой реализации.

Общему эстетическому впечатлению от игры скрипача вредят также произвольные движения лицевых мышц, попросту говоря — гримасничанье. Упомянув об этом, мы не подразумеваем мимику, отражающую состояние взволнованности, аффекта (чаще всего в виде напряженной кривой усмешки). Такого рода мимику можно рассматривать как «побочный продукт» стихийного, захлестывающего чувства. И здесь соответствие эмоционального состояния и внешней формы его выражения может даже в какой-то степени дополнить и обогатить общее художественное впечатление. В этом кроется, на мой взгляд, объяснение того бесспорного факта, что черты лица некоторых артистов, не слишком эстетичные сами по себе, во время исполнения удивительным образом меняются, становясь гораздо привлекательнее; в таких случаях обычно говорят об «одухотворенном лице». В то же время преднамеренную «иллюстрацию» музыкального содержания мимикой следует расценивать как актерство худшего вида\*.

\* Злоупотребление мимикой в современной дирижерской практике — явление, знакомое всем.

Иначе обстоит дело, когда мимика проявляется в форме нервных тиков, например, подниманием или опусканием бровей, искривлением или открыванием рта (так называемая рыба пасть), судорожным сжатием челюстей, вплоть до зубного скрежета. Сюда же можно отнести и стереотипную «балетную» улыбку, никак не связанную с содержанием исполняемого произведения и способную лишь вызвать у слушателя ощущение нарочитости, ненатуральности. Действенным оружием борьбы с мимическими уродствами служит апелляция к артистическому тщеславию и кокетству, всегда достигающая цели, особенно у представительниц прекрасного пола.

К помехам физического порядка можно причислить и те, которые вызываются неудобной и нерациональной одеждой. У мужчин это прежде всего защемление кожи на шее между запонкой и воротничком, случающееся обычно при движении вверх смычком поблизости от колодки. Трудно поверить, насколько это мгновенное, но постоянно повторяющееся болевое ощущение, именно из-за своей регулярности, мешает исполнителю сконцентрировать свое внимание на художественной цели! Помочь беде можно, заложив между шеей и запонкой клочок ваты или, в крайнем случае, полоску мягкой бумаги.

Игра на скрипке принадлежит к числу «стоячих» профессий. Отсюда широкое распространение среди скрипачей плоскостопия, затрудняющего длительное выстаивание на ногах. Каждому должно быть хорошо известно — чем раньше, тем лучше — состояние его ног; при необходимости следует пользоваться стельками (супинаторами), изготовленными опытным мастером-ортопедом по точному слепку ступни.

Перечислить все физические причины, создающие помехи в игре (прежде всего — снижающие способность музыканта к сосредоточению) — не представляется возможным уже потому, что любой орган человеческого тела может вызывать неприятные, дискомфортные ощущения, если нарушено его естественное функционирование или снижена сопротивляемость воздействиям внешней среды. Поэтому мы вынуждены ограничиться рассмотрением наиболее типичных, общезначимых явлений, а все прочие помехи, имеющие ясно выраженную органическую природу, отнести к компетенции врачей.

### Скрипично-технические помехи

Если мы берем в руки скрипку после более или менее длительного перерыва, то поначалу мы ощущаем некоторую одеревенелость мышц, сухожилий и суставов; следствием этого могут быть затрудненные, тяжеловесные смены позиций, вялое вибрато, лишенное эластичности падение пальцев на струны; суставы правой руки как будто нуждаются в смазке, ухудшается звукоизвлечение, как с количественной, так и с качественной стороны. Чтобы устранить эти неполадки, нам необходимо «разыграть» ее. Лишь очень немногие скрипачи, обладающие, как говорят, «природным даром», могут обходиться без этих подготовительных действий. Остальные вынуждены прибывать на место за некоторое время до начала концерта с тем, чтобы вновь обрести требуемую физическую гибкость.

Как исполнитель, так и его инструмент должны адаптироваться к окружающей атмосфере. Опыт говорит нам, что внезапный выход на

концертную эстраду, без всякой технической и психологической «настройки», сопряжен с неизбежным и притом значительным снижением нашей профессиональной готовности. Почти полностью могут парализовать технический аппарат скрипача холодные пальцы. Ношение шерстяных перчаток в зимнее время должно быть неукоснительным правилом; к этому надо приучать с детства. В критической ситуации, когда надо быстро разогреть руки, погружение в горячую воду дает сиюминутный результат.

*Боль в руках* принадлежит к числу самых тяжелых помех в игре. Время от времени такого рода недуг распространяется подобно настоящей эпидемии. Так, например, в последней трети прошедшего века среди учащихся Королевской Высшей музыкальной школы в Берлине наблюдалось множество случаев растяжения сухожилий правого лучезапястного сустава — следствие культивируемых в те годы без всякой разумной меры упражнений на развитие горизонтальных движений кисти. Если бы вдруг объявилась «школа», рекомендующая усиленный нажим пальцев на струны, то последствия в виде болевых очагов в кончиках пальцев не замедлили бы сказаться. Опасностью растяжения сухожилий грозят выполняемые без должной осмотрительности упражнения на растяжку пальцев (в децимах, аппликатурных октавах, аккордах). Судорожный «захват» шейки большим пальцем создает болевой очаг в так называемой веретенообразной мышце. Насильственное устранение подушки (несмотря на длинную шею) вызывает боль в плечах. Опасно также пользование инструментом большого размера при узкой ладони, коротких руках и пальцах. Природа не оставляет безнаказанным любое насилие над ней. Прежде всего необходимо вновь и вновь напоминая ученику основное правило гигиены домашних занятий — давать отдых рукам при малейших признаках утомления. Мы все склонны слишком мало обращать внимания на болевые ощущения, возникающие во время коротких «пауз отдыха», и, наоборот, преувеличиваем их значение накануне концертного выступления. По счастью, артист, чье внимание во время игры сосредоточено на более важных предметах, забывает все свои большие и малые недомогания; он перестает кашлять и чихать, даже при сильном насморке приостанавливается секреция слизистой оболочки носа, телесный недуг, благодаря усиленной психической деятельности, на короткое время «загоняется вглубь». Как бы то ни было, болезни рук у скрипачей требуют квалифицированной врачебной помощи, при обязательном контакте между врачом и педагогом.

Подробно рассмотренная в первом томе настоящего труда (см. с. 125) диспропорция выразительных ресурсов правой и левой рук образует (поскольку это весьма распространенное явление) одну из самых существенных технических помех; конечную цель наших устремлений — полное овладение выразительными средствами — она отодвигает в отдаленное, необозримое будущее. Обязанность каждого скрипача — проверить опытным путем, находятся ли в правильном соотношении выразительные возможности обеих рук.

Мы подошли к самым тяжелым по своим последствиям техническим помехам, порожденным слепой приверженностью к чьим-то предвзятым мнениям, гипнозом какой-либо «системы», под влияние которой попадают многие скрипачи. Я различаю системы, имеющие сугубо

техническую, педагогическую либо интерпретаторскую направленность; в настоящей главе я касаюсь только первой из них. Если скрипач придает тому или иному приему, способу или манере игры исключительное, всеобъемлющее значение, возводит его в абсолют и одновременно пренебрегает другими, не менее важными факторами, — он впадает в состояние, которое можно назвать болезненным, состояние, оказывающее в высшей степени отрицательное воздействие на весь комплекс профессиональных умений. В связи с этим возникает альтернатива: либо использование какой-либо системы входит, так сказать, в плоть и кровь, «впитывается» (в известном смысле) органами тела и приобретает характер естественной функции, либо оно требует постоянного контроля сознания. В первом случае возможные последствия обуславливаются самим характером, пользой, ценностью данного приема или способа игры; если налицо всего лишь одностороннее осуществление правильного в своей основе технологического принципа, ущерб будет не слишком значительным. Но в другом случае, когда необходимо постоянно быть настороже, более того — совершать долговременное насилие над собой во имя соблюдения принципов и постулатов «системы», — тогда ее использование будет равносильно полному отрицанию творческого, художественного начала, ибо подлинная высота музыкальной интерпретации может быть только изъяснением духа, освобожденным от всяческих оков. Во все времена великие скрипачи никогда не следовали догматической системе; они не смогли бы сделать этого, не обрезав тем самым крылья своей фантазии.

Подробно описать все так называемые технические системы (имя им легион!) невозможно уже потому, что создатели (или «владельцы») этих систем зачастую облачают их покровом секретности, как нечто обладающее музыкальной ценностью. Другие, наоборот, излагают их в форме научных изысканий, выпускают книги, с тем чтобы сделать свои теории достоянием легковверной массы. Приведу по памяти важнейшие постулаты некоторых, наиболее известных систем.

В левой руке:

Усиленный нажим пальцев на струны. Последствия: чаще всего — воспаление нервных окончаний, скованное вибрато, «стеклянный» звук. Плоская постановка пальцев (вредит чистоте интонации).

Высокий подъем и усиленное «выстукивание» пальцами по грифу (излишние силовые затраты, утяжеление всей техники, нежелательные призвуки).

Усиленный поворот локтя левой руки вправо (утомление мышц плечевого сустава, опасность соскальзывания пальцев на струне Ми).

Усиленный поворот локтя влево (затруднения при переходах в высокие позиции, чересчур плоская постановка пальцев).

Опора плечевой части руки о грудную клетку (наклонное положение инструмента, скованность рулевых движений локтя).

Усиленный выгиб кисти наружу (пальцы касаются струн ногтями). Чрезмерное или, наоборот, полностью выключаемое вибрато.

В правой руке:

Преувеличенные движения лучезапястного сустава (кисти), преувеличенный «фингерштрих» при сменах смычка, излишние, неконтролируемые движения пальцев при ведении смычка, чрезмерно поднятые или, наоборот, низко опущенные, прижатые к туловищу

плечо и предплечье; слишком быстрые, размашистые движения правой руки, слишком медленные движения (слабое использование длины смычка), неизменная точка касания смычка и струны, поверхностное (без нажима) ведение смычка.

Далее: отказ от любых механических опор — подушки и подбородника, даже при длинной шее и покатых плечах<sup>3</sup>.

Каждая из этих мер в известных случаях вполне допустима и даже необходима. Но рекомендуемая и постоянно используемая в качестве основного постановочного приема или универсального лечебного средства, она приобретает характер навязчивой идеи, граничащей с патологией.

Не столько концертный зал, где сама обстановка действует сдерживающим образом, сколько рабочий кабинет скрипача оказывается ареной всевозможных авантюрных комбинаций. В этой связи я ссылаюсь на подробное описание в первом томе настоящей книги неправильных методов занятий — лестницы, ведущей от ложных умозаключений к химерам, несбыточным иллюзиям. Те, кто рассчитывает, взамен добросовестного труда, при помощи некоей системы, что называется, за одну ночь достичь вершин технического мастерства, уподобляются азартным игрокам, мечтающим обрести богатство не путем созидания и накопления, а только лишь в надежде на «счастливаю карту». Добиться своих целей им не суждено; даже если первоначальная удача покажется залогом прочного успеха, колесо фортуны в конечном счете сбросит их вниз.

## Зрительные помехи

Возникающие как следствие нежелательной фиксации нашим зрением или слухом посторонних явлений, эти помехи также относятся к разряду физических. Однако они образуют отдельную, обособленную группу, будучи носителями информации извне, из окружающего мира. Впрочем, строгое разграничение различного рода помех вряд ли возможно, если учесть совместную, взаимопроникающую работу мыслительных органов. Попробуем соотнести каждую взятую в отдельности помеху с деятельностью того органа, который непосредственно передает их нашему сознанию.

Сильнейшей зрительной помехой можно считать абсолютную зависимость музыканта от нотного текста. Преимущество знания наизусть нагляднее всего проявляется в дирижерской профессии. Дирижер, у которого, как говорят, партитура в голове, может уже на репетиции направить свое внимание не только на «слышимые», но и на «видимые» объекты — на аппликатуру, штрихи струнной группы, на точность ее вступлений и т. д. Во время исполнения контакт между дирижером и оркестрантом тем доверительнее, чем активнее маэстро передает свои художественные намерения через зрительное общение. И наоборот, жест дирижера, неотрывно следящего за партитурой, левой рукой листающего страницы, покажется безликим, неодоухотворенным.

Поколение нынешних пятидесятилетних воспитано в традициях, согласно которым исполнение камерной музыки без нот считалось недостойным подлинного артиста. К тому же существует мнение, что вы-

учить наизусть скрипичную партию в сонате труднее, чем в сольном произведении. Причина здесь в одном — мы не привыкли по-настоящему выучивать сонаты. Время, затраченное, скажем, на изучение концерта Бетховена и его же так называемой «Крейцеровой сонаты» соотносится примерно, как сто к одному. Но здесь имеет значение и другое. Пренебрежительное отношение к игре наизусть, когда дело касается камерной музыки, основано на предположении, что высокохудожественная интерпретация, полностью исключающая виртуозный элемент, несовместима с игрой без нот, будто бы придающей исполнению оттенок самолюбования<sup>4</sup>.

Рассматривая этот вопрос непредубежденно, мы приходим к заключению, что данное предположение основывается на ложной предпосылке. Игра по нотам сама по себе не может поднять пустое виртуозничанье до уровня высокого артистизма; в то же время подлинный художник останется таковым при любых обстоятельствах. Более того, каждый музыкант, знакомый с концертной эстрадой, знает по опыту, что способность к сосредоточению проявляется полнее, когда мозг и руки взаимодействуют без посредничества нотного листа\*.

Если же данное лицо испытывает постоянный страх «провалов» в памяти или у него действительно слабая способность к запоминанию, опора на зрительное восприятие нотного текста поможет значительно улучшить качество исполнения. Произведения современных композиторов следует, как правило, играть по нотам, хотя бы потому, что если бы не существовало проблемы запоминания, то эти произведения исполнялись бы в количестве, десятикратно превышающем их долю в сегодняшнем концертном репертуаре. Молодому поколению незачем, играя сонаты на память, опасаться нарушения традиций, если запоминание достаточно надежно и конечный результат не ставится под сомнение из-за возможности срывов\*\*.

Если бы скрипачи-солисты рассматривали исполнение сонаты, поставленной в начале программы, и следующего за ней «парадного» концерта как равноценные исполнительские достижения, вместо того, чтобы использовать сонаты как материал для «разыгрывания» или в качестве безопасной зоны, в пределах которой можно постепенно унять эстрадное волнение; если бы они подготавливали их так же добросовестно, как остальные части своей программы, то у них не возникало бы ни малейших сомнений в правомерности исполнения сонат наизусть. В результате, возможно, повысился бы общий уровень интерпретации, а с ним и представление широкой публики о ценности камерного жанра<sup>5</sup>.

Вывод: направленность нашего внимания на зафиксированный в нотах текст в большей или меньшей степени препятствует сосредоточению на самом процессе исполнения и его отдельных компонентах.

\* Характерный пример: солист, безупречно знающий нотный текст, тем не менее в последний момент решает «перестраховаться» и играет по нотам. Он ощущает несвободу, скованность, но в то же время боится оторваться от нот. При таких условиях исполнение всегда будет неполноценным.

\*\* При попытке исполнить наизусть много раз игранную сонату со своим постоянным партнером, в полной уверенности, что можно обойтись без нот, — скрипач будет неожиданно для себя ошибаться и забывать текст, чаще всего в сопровождающих гармонических фигурациях.

Долговременная, напряженная деятельность зрительного органа ущербна для внутреннего видения, постигающего сущность музыкального произведения. Независимость слуховых представлений и их двигательной реализации от символики печатных знаков действует стигмулирующим образом на творческое состояние артиста. Лишь в тех случаях, когда функционирование памяти, вследствие органических или психологических причин, оказывается несовершенным и ненадежным, необходимо в целях достоверной передачи текста воспользоваться его графическим изображением. Эта рекомендация остается в силе при исполнении сложной в ритмическом и гармоническом отношении музыки XX века.

Когда в поле нашего зрения один лишь нотный текст, можно говорить о *частичном* отвлечении внимания от прямых исполнительских задач. Дело обстоит иначе, если глаз непроизвольно отмечает явления, никак не связанные с объектом нашей деятельности — музыкальным произведением, и эти внешние впечатления соответственно отражаются в нашем сознании. Мысли начинают беспокойно метаться, подобно испугнутым птицам, чувства улетучиваются, как лопнувшие мыльные пузыри, и в конце концов не остается ничего, кроме автоматизированных движений рук и пальцев. Отвлекающими моментами обычно оказываются наш инструмент, ближайшее окружение или аудитория.

Каждый скрипач, испытывающий неудовольствие или помехи от присутствия людей, либо замечая нечто происходящее в непосредственной близости, наверняка задавал себе вопрос: куда смотреть во время игры? Можно сосредоточиться на движении смычка по струне (т. е. на точке их касания) или наблюдать за работой пальцев на грифе. Играющий может смотреть в пустоту и никого не видеть либо избрать кого-либо из сидящих в зале в качестве постоянного зрительного объекта. Наконец, он может попытаться, закрыв глаза, полностью отключиться от внешних впечатлений.

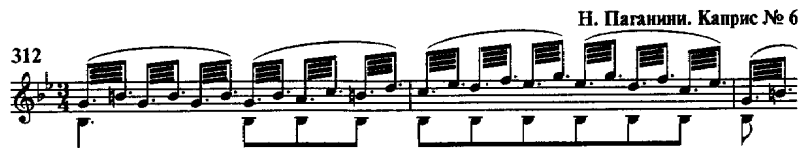
Наблюдение за левой рукой я считаю в принципе нецелесообразным по следующим соображениям: работа пальцев, реализуемая на протяжении всего произведения тысячами тончайших дифференцированных движений, может выполняться только автоматически, без контроля со стороны сознания. Если же последнее вторгается в этот процесс попыткой «надзора» — с помощью глаз или без их прямого участия — наступает пресловутый «сбой». По этой причине «подглядывать» за действиями левой руки не рекомендуется.

Точка касания смычка и струны, по-моему, является наиболее подходящим объектом зрительного контроля во время игры, который на практике так и осуществляется большинством скрипачей (чаще всего бессознательно). При этом механика движений правой руки не попадает в поле нашего зрения, что исключает возможность нежелательного вторжения сознания в эту сферу. В то же время контроль за точкой касания, способствующий улучшению звуковых качеств, совершенно необходим при игре двойными нотами в широком расположении, например:

309







Наибольшая амплитуда колебаний струны приходится на условную точку, расположенную приблизительно посередине между волоком смычка и зажимающим струну пальцем. Эта точка хорошо просматривается, особенно при игре на нижних струнах. Чистота звучания, свободного от посторонних шумов, есть результат равномерных колебаний, в то время как призвуки всякого рода — показатель нарушения этой равномерности<sup>6</sup>. Таким образом, чистота звучания может контролироваться не только слухом, но и зрением, что особенно важно при недостаточной музыкальности, т. е. если слух играющего воспринимает неравномерные колебания индифферентно; зрительный контроль служит действенным средством против чрезмерного приближения смычка к подставке\*.

Визуальная проверка амплитуды колебаний на отрезке между левой рукой и смычком может быть весьма полезной в трудных случаях, когда условия для достижения качественного звучания неблагоприятны.

Взгляд в публику вызывает помехи прежде всего в тех случаях, когда он отмечает присутствие в зале определенных лиц, о которых нам известно, что их душевный настрой не согласуется с чувством симпатии — столь желанным элементом духовного общения исполнителя с аудиторией. Вид скушающего, рассеянного слушателя также действует расхолаживающим образом. Близорукие музыканты, играющие без очков, обладают несомненным преимуществом перед лицами с нормальным зрением; им видна одна лишь темная масса, в которой не разглядеть ни друга, ни врага. По этой же причине затемненный зал «создает настроение»; отсюда, по-видимому, склонность некоторых скрипачей упражняться в полной темноте. Следует избегать обычного для театральных залов обжигающего света рампы,

\* Как и против сползания смычка на гриф. — Прим. ред.

для скрипачей особенно губительного. Я придерживаюсь мнения, что артист может смотреть в зал только при том условии, если он ничего не видит — вследствие ли недостаточности зрения, или интенсивности душевных переживаний, почти полностью отключающих его от внешнего мира.

Играя наизусть, мы можем радикальным образом устранить все визуальные помехи, временно приостановив деятельность зрительного органа, т. е. полностью закрыв глаза. Тем самым мы как бы отгораживаем наш внутренний мир; это способствует выявлению глубоко скрытых духовных сил. Непроизвольное (полное или частичное) опускание век представляет собой бессознательное физическое действие, отражающее высокую степень артистической самоотдачи. К преднамеренному смыканию век обычно прибегают, когда что-то случается с инструментом или в ближайшем окружении возникает нечто, требующее повышенного внимания, а это грозит превратить исполнение в бездушный механический процесс. Однако спустя некоторое время игра с закрытыми глазами обнаруживает свои отрицательные стороны; она приобретает оттенок неуверенности, ненадежности, подобно игре скрипачей, слепых от рождения. А эта игра, какими бы достоинствами она ни обладала, всегда отмечена какой-то неопределенностью, заторможенностью, причина которой кроется, по-видимому, в ограниченном контакте с инструментом (поскольку отсутствует контакт зрительный). Неблагоприятные последствия влечет за собой постоянное, преднамеренное закрывание глаз при исполнении быстрых пассажей (хотя нельзя отрицать, что в определенных условиях, например, при мучительных вспышках страха, трудный пассаж может успешнее получиться у «слепого», чем у «зрячего», подобно тому, как прыжок в бездну легче совершить с закрытыми, чем с открытыми глазами); все же в опасных ситуациях любого рода лучше держать глаза открытыми.

Недостаточный контроль за точкой касания смычка и струны в местах, затруднительных в звуковом отношении, может вызвать в конечном счете чувство неуверенности, парализующее способность артиста к воодушевлению. Итак, преднамеренное выключение зрительной функции ни в коем случае не является долговременным средством против визуальных помех; и все же оно может быть использовано, в известных случаях, как педагогическая мера. Такой случай представляется, когда играющий не в состоянии полностью, без внутреннего сопротивления, отдаться свободному течению эмоций, когда мир его чувствований находится под постоянной опекой интеллекта, занятого главным образом переработкой впечатлений, поступающих извне.

При данных обстоятельствах ученику можно посоветовать закрывать глаза в технически легких, но значительных по музыкальному содержанию эпизодах. К этому можно прибегать лишь от случая к случаю, по мере надобности, когда нет другой возможности избавиться от мучительных состояний, спровоцированных внешними, посторонними впечатлениями. Порой оказывается, что эти меры, первоначально задуманные как временные, мало-помалу совершенно естественным образом становятся элементом индивидуальной творческой манеры исполнителя. Смыкание век из сознательного действия превращается

в рефлекс, срабатывающий там, где вследствие переполнения эмоциями возникает потребность самоизоляции\*.

### Акустические помехи

В целом они представляют большую опасность, чем зрительные помехи, поскольку вся деятельность музыканта основана прежде всего на слуховых ощущениях. Акустические помехи можно разделить на два вида: 1) связанные непосредственно с исполнением музыкального произведения; 2) возникающие в ближайшем окружении артиста.

Чтобы доставить наслаждение слушателям, надо, чтобы наша игра приносила радость нам самим. Звучание во всей его неповторимой индивидуальной окраске не всегда порождается своей первопричиной — чувством; возможна и обратная связь: чувство воспламеняется и разгорается под воздействием звучания. Каждый исполнитель по опыту знает, как часто интенсивность его собственных душевных переживаний зависит от красоты звучания, как вдохновляюще действует она порой, когда чувство поначалу проявляется вяло, инертно. Поэтому сильнейшие помехи слухового порядка возникают вследствие неудовлетворенности артиста собственным звукоизвлечением. Отсюда следует, что «красивый тон» — не только драгоценнейшее «техническое» преимущество (в высоком смысле слова), но также одна из основ исполнительского искусства вообще.

Я всегда придерживался того мнения, что красивый тон — поскольку речь идет о его внешних, «неодушевленных» компонентах (чистота тембра, корректно выполняемое вибрато) — не является, вопреки господствующему взгляду, врожденным даром, он может быть привит каждому. Данный вопрос подробно рассматривается в первом томе настоящего труда (см. с. 123–127)<sup>7</sup>.

Временами чересчур объективная критическая оценка собственно звукоизвлечения вызывает чувство неудовлетворенности и досады. Многие скрипачи в этих случаях прибегают к спасительному средству — изменению наклона головы, приближающему ухо к корпусу инструмента. Левое ухо наслаждается, а правое критикует — такова специфика слухового акта при игре на скрипке, чему до сих пор не придавали должного значения. Скрипач, пробуящий незнакомый инструмент, инстинктивно наклоняет голову вправо, чтобы воспринимать звучание неподкупным правым ухом. Если тот же скрипач «выкладывается» в увлекательной теме, он старается, насколько возможно, прилечь ухом к скрипке. Portamento, на которое левое ухо никак не реагирует, может быть правым ухом воспринято как определенно некрасивое. Таким образом изменение посадки головы служит нам удобным, безотказно действующим средством, помогающим

\* Насколько мне известно, лишь один-единственный струнный постоянно играет с закрытыми глазами — Пабло Казальс. До сих пор ни одному из его коллег не удалось «освоить» этот прием с целью достижения максимальных художественных результатов, из чего можно заключить, что данная особенность у Казальса так же коренится в его индивидуальной предрасположенности, как нетрадиционный способ ведения смычка у Крейсера.

усилить или ослабить, по мере нашей внутренней потребности, сознательное или «подсознательное» отношение к извлекаемому звуку. Еще раз напомним о том, какое значение должно придаваться «разыгрыванию» перед концертом, также и в отношении силы и качества тона. Если скрипач выходит на эстраду без предварительной подготовки, он практически владеет едва ли половиной своих звуковых ресурсов; соответственно первое впечатление будет всегда менее благоприятным — как у него самого, так и у слушателя.

Мы переходим к факторам, не имеющим прямого отношения к профессиональным качествам скрипача, но тем не менее отрицательно влияющим на звукоизвлечение, к досаде играющего, который из-за этого не в состоянии сосредоточиться на подлинно художественных задачах. Речь идет прежде всего об акустических свойствах помещения, в котором предстоит играть, и, конечно, о свойствах инструмента.

Нам неизвестно, какими инструкциями определяется планировка концертного зала, долженствующая обеспечить хорошую акустику. Архитекторам, которые сочтут такое утверждение чересчур смелым, можно возразить, что, согласно опыту, из десяти вновь выстроенных театральных и концертных залов в лучшем случае один может считаться акустически полноценным. Всем знакомы «пожирющие звук» или, наоборот, акустически перенасыщенные залы. В одних звучание притушается, лишается резонанса, в других — неестественным образом раздувается, усиленной реверберацией подчас доводится до непредусмотренного композитором «эффекта эхо». Впечатление, выносимое при этом исполнителем и слушателем, может быть весьма различным. Я не раз убеждался в том, что если уху играющего его тон кажется мощным, то это значит, что последний не обладает в достаточной мере «носкостью», т. е. способностью наполнять пространство; в то же время тон, слабый «под ухом», хорошо разносится в зале. Правильно построенный в акустическом отношении зал — своего рода музыкальный инструмент, так же чутко резонирующий, как и тот, на котором мы играем.

По счастью исполнитель обычно не замечает последствий неблагоприятной акустики, в противном случае его душевное состояние и готовность к игре приближались бы к нулевой отметке. Если же плохая акустика зала доходит до его сознания, ему остается только утешать себя мыслью: всему на свете приходит конец, в том числе и концерту, доставившему много неприятных минут. В любом случае он должен полностью отдавать себе отчет в плохих акустических свойствах помещения. Не следует быть настолько строгим, чтобы ставить себе в вину любой дефект звучания. Кроме того, я не верю, что можно поправить дело приспособлением к акустическим условиям. Сколько бы играющий ни пытался это сделать, приглушая или, наоборот, форсируя звучание, — он так или иначе находится в полной зависимости от неблагоприятной акустики зала.

Что касается роли инструмента в достижении полноценного акустического результата, то следует оговорить заранее: мы слишком часто находим для себя удобный выход, возлагая на инструмент вину за недостатки нашего звукоизвлечения. В целом воздействие указанного фактора на игру скрипача, на производимое им впечатление непомер-

но переоценивается\*. Бесспорно, играя на выдающемся по своим звуковым качествам инструменте, вышедшем из мастерской Страдивари или Гварнери дель Джезу, его владелец располагает могучим средством, приумножающим индивидуальные звуковые возможности. Однако *создать* эти возможности не в состоянии даже самый блестящий инструмент. Качество последнего играет тем меньшую роль, чем своеобразнее и привлекательнее манера звукоизвлечения, присущая данному исполнителю. Престижность обладания «подлинной» итальянской скрипкой побуждает многих предпочесть средней руки «итальянца» превосходному инструменту работы современного мастера. Вслед за музыкантом и слушатель подчиняется гипнозу таинственного, раздуваемого рекламой «скрипичного мифа». Знаменитые скрипачи\*\*, герцоги, короли, императоры, святые и сам Мессия должны быть задействованы для того, чтобы торгующие скрипками могли набивать рекордные цены. При тщательном изучении биографических документов выясняется, что почти все великие скрипачи в начале карьеры закладывали фундамент своей славы с помощью менее высоко ценимых инструментов и лишь намного позже находили свою «пушку» (так Паганини называл подаренный ему знаменитый Гварнери дель Джезу)\*\*\*. Случай, когда неблагоприятные звуковые результаты действительно должны быть отнесены на счет инструмента, гораздо более редки, чем это обычно думают. Скрипачу необходимо прежде всего осознать собственные погрешности в звукоизвлечении, а со временем правильно выбрать себе инструмент, не считаясь с тем, насколько «звучно» имя изготовителя.

Неудовлетворенность своим исполнением бывает нередко вызвана изначально нечистой настройкой инструмента или же последующим неточным его подстраиванием, что в совокупности образует одну из первоочередных акустических помех. Безукоризненно точная настройка по сути дела возможна лишь при игре соло (без сопровождения); во всех иных случаях мы зависим также и от настройки другого звучащего тела. В оркестре духовые инструменты, по крайней мере, в начале игры, звучат слишком низко, струнные — слишком высоко; как тут

\* Живой пример: после концерта знаменитого виолончелиста Пиатти молодой Хуго Беккер устремился в артистическую комнату, чтобы выразить маститому виртуозу свое восхищение. Пиатти ответил экзальтированному юноше: «Я глубоко признателен вам, коллега, вы не представляете, какую радость доставили мне своим суждением — такое, увы, редко приходится слышать!» Когда пораженный этим ответом Беккер заметил, что подобные изъявления восторга должны быть для Пиатти чем-то вполне обычным, маэстро возразил: «Вы ошибаетесь — я привык слышать от моих коллег после концерта один-единственный возглас: какой у вас великолепный инструмент!»

\*\* В настоящее время на международном рынке инструментов находятся в обращении около дюжины Страдивариусов, будто бы принадлежавших Виотти, Крейцеру и Вьётану!

\*\*\* Крейслер, Ф. Вечей и Альма Мооди начинали на инструментах семейства Гальяно, Губерман и Эльман — на малозначительных инструментах из мастерской Страдивари, Марто — на Маджини, Капе, Сигети — Санто Серафино, Энеску, Цецилия Ганзен — Джузеппе Гварнери (сын Андреа), Кубелик, Тибо — Пьетро Гварнери, Изаи, автор этой книги — Гвадальдини, Сивори — Вильом, Ондричек, Пришгода — скрипки современных мастеров.

ориентироваться солисту? Чаще всего он вынужден заранее рассчитывать на постепенное понижение своего строя и вначале настраиваться чуть выше. Играя с фортепиано, он должен время от времени приспособляться к темперированному строю, прежде всего не брать слишком тесных полутонов<sup>4</sup>. Какие-либо твердые предписания в этом отношении бесосновательны. Только крайне восприимчивый слух в сочетании с полностью автоматизированной способностью быстрой коррекции может создать впечатление чистой интонации.

Свойство струн расстраиваться во время игры может быть частично нейтрализовано как более высокой общей настройкой, так и искусной подстройкой во время игры. Оба эти действия относятся к тем, на первый взгляд второстепенным, малозначащим, в действительности же важным, иногда решающим факторам, которыми обучающаяся молодежь обычно пренебрегает. Лично я придаю большое значение тому, чтобы ученик возможно раньше приучался закреплять струны на колках способом, позволяющим молниеносно подстраиваться левой рукой, не опасаясь при этом раскручивания колков в обратном направлении (см. том 1, с. 20, 241).

Неопытный новичок, играя скрипичный концерт, во время tutti либо забудет подстроиться, либо, что еще хуже, настроит неточно, усугубляя этим волнение своего обреченного на бездействие педагога. Как часто исполнение, превосходное само по себе, по этим причинам низводится до уровня посредственного или даже слабого!

Не меньшие неприятности возникают при тщательно настроенных, но фальшивых — в интервальном соотношении — струнах. Равнодушные учеников к чистоте струн — для педагога постоянная причина недоумений и огорчений. Я придаю этой «чистоплотности» особого рода исключительно важное значение; если ученик проявляет на этот счет упрямство и строптивость, я не останавливаюсь перед тем, чтобы после многократных предупреждений отказать «злоумышленнику» в уроке. С первых дней занятий педагогу следует контролировать ученика до тех пор, пока ему можно будет полностью довериться в отношении точной настройки инструмента и употребления чистых струн, а значит и готовности выйти с честью из любой ситуации, могущей возникнуть во время публичного выступления.

Сильнейшей помехой могут стать шумы, вызванные какими-либо неполадками в инструменте. Когда одновременно со звуками определенной высоты слышен звон, стук или лязг металлического предмета, например, машинки для подстраивания стальной квинты, то эти незначительные сами по себе, совершенно не воспринимаемые аудиторией шумы серьезным образом мешают играющему полностью сосредоточиться. Точно установить место и причину возникновения непредусмотренных «контрагунктов» часто бывает невозможно, пока мы не призовем на помощь скрипичного мастера.

Оркестровое или фортепианное сопровождение, если оно не сливается со звучанием сольной партии, способно отвлечь исполнителя от его прямых задач. Мой многолетний опыт подсказывает, что самый совершенный аккомпанемент — тот, которого мы «не замечаем», то есть не фиксируем в нашем сознании как нечто происходящее отдельно от нас. Гибкий, слаженный аккомпанемент естественно влетается в звучащую музыкальную ткань, в то время как аккомпанемент, не согла-

сованный в ритмическом и динамическом отношении, постоянно «вырывается» на первый план. В оркестре это зачастую связано с неоправданным, дезориентирующим солиста выделением некоторых голосов. Я имею в виду главным образом назойливое portamento скрипачей, сидящих в непосредственной близости от солиста. Уже по одной этой причине рекомендуется соблюдать известную пространственную дистанцию между солистом и концертмейстерским пультом.

При игре с фортепиано также следует принять в расчет согласованное расстояние между скрипачом и пианистом. Чаще всего солист располагается справа от аккомпаниатора, слегка отступив назад, в этом положении он привычно воспринимает звучание фортепиано левым ухом. Поэтому, если из-за недостатка места скрипач бывает вынужден занять позицию в изгибе рояля, звучание которого он улавливает правым ухом, возникает ощущение неудобства.

Вообще, плохой аккомпанемент — одно из самых тяжелых испытаний, уготованных нашей профессией. В состоянии непрерывного раздражения по поводу ритмических и звуковых расхождений с партнером, затягивания или ускорения им темпа, солист не может обрести благотворного ощущения свободы и уверенности, позволяющей ему безбоязненно отдаться во власть вдохновляющих его эмоций. Таким образом, некачественное сопровождение должно быть причислено к акустическим помехам, снижающим способность к концентрации.

Мы могли убедиться в том, что наш слух, при известных обстоятельствах, становится источником негативных, враждебных творческому процессу ощущений.

Поскольку слух, в отличие от зрения, не может быть по желанию полностью отключен, — артист, обладающий острой слуховой раздражимостью, должен изыскать пути и средства к тому, чтобы максимально интенсифицировать участие слуха в музыкально-исполнительском акте, по возможности не оставляя места для проникновения посторонних впечатлений. С этой точки зрения наклон головы, приближающий ухо к корпусу скрипки, может оказаться весьма целесообразным<sup>9</sup>.

### Помехи чисто психологического порядка

До сих пор мы занимались помехами, так сказать, локального характера, связанными с окружающей обстановкой (помещение, инструмент, аудитория и т. д.), воздействующими на наше сознание через органы чувств (главным образом через посредство зрения и слуха). Под «чисто психологическими помехами» мы подразумеваем нарушения способности к сосредоточению, в возникновении которых повинны ни глаза, ни ухо. Эти помехи зарождаются в глубинах нашей психики, будучи обусловлены как индивидуальным предрасположением, так и особенностями профессионального воспитания.

Общее понятие «психологических помех» я рассматриваю как сумму частных проявлений, порождаемых различными психофизическими причинами, а именно:

- 1) Общей нервозностью и ее следствием — «эстрадной болезнью».
- 2) Понижением, а иногда и полной потерей способности эмоционально переживать музыку.
- 3) Преувеличенным вниманием к техническим моментам.

- 4) Преувеличенным стремлением к совершенству исполнения, выражающимся в обостренной реакции на малейшие погрешности.
- 5) Навязчивыми идеями и представлениями («комплексами»).

### Помехи вследствие общей нервозности («эстрадная болезнь»)

Симптомы «эстрадной болезни» обычно проявляют себя целым набором неприятных ощущений. *До выступления* это физическое недомогание, беспокойство, повышенная чувствительность, бессонница; *во время публичного исполнения* — отсутствие каких-либо положительных эмоций, неверие в свои силы, малодушие, внутреннее беспокойство, боязнь потери памяти\*.

Заимствованное из лексикона артистов выражение «эстрадная болезнь» — собирательное понятие, включающее все оттенки депрессивных состояний, связанных с публичным выступлением; мы придерживаемся этого наименования, так как оно понятно всем (в этом его преимущество перед всяким иным определением). С чисто практической точки зрения следовало бы установить, существует ли в действительности этот нерасторжимый клубок скрытых до времени препятствий всяческого рода или просто-напросто обычная у артистов боязнь анализировать свои ощущения побуждает их придерживаться упомянутого определения. Для последующих разъяснений необходимо заранее оговорить, что в природе не существует такой разновидности «эстрадной болезни», которая не поддавалась бы изучению; как и обычная лихорадка, она является всего лишь симптомом, к тому же полностью устранимым, если только его причины осознаны и их вредное действие нейтрализовано. Найти эти причины, определить их природу и избавиться от их пагубного влияния — в этом, по сути дела, состоит предмет наших дальнейших исследований.

Чтобы свершить в искусстве нечто, способное нас удовлетворить, мы, помимо чисто технических предпосылок, должны быть уверены в том, что действительно обладаем всеми необходимыми для этого качествами. Вера в свои силы приносит нам душевный покой и стимулирует жажду деятельности, часто обозначаемую как смелость, отвага, — если предстоят задачи, выполнение которых сопряжено с риском. Мы знаем по опыту, что качество выполнения того или иного пассажа, при условии добросовестной технической подготовки, зависит в большой мере от нашего внутреннего настроя, поскольку удача или неудача предстоящего выступления ощущается нами заранее (чаще всего подсознательно). Подготовка, основанная на планомерном изучении материала, исчерпавшая все трудности механического порядка, при нормальном душевном расположении и в отсутствие публики, с наибольшей степенью вероятности обеспечит надежность испол-

\* Курт Зингер («Профессиональные заболевания музыкантов») следующим образом характеризует возникающие функциональные нарушения: «Чувство страха может вызвать изменения в деятельности сердца и сосудов... Страх, как принято говорить, гнездится в сердце или в области диафрагмы, режет в мозгу... Страх иссушает мысль, стирает память, препятствует выполнению осознанно-целесообразных движений. Сосудистая система возбуждена, кровь приливает к голове, руки холодеют, пульс неистовствует (или совсем замирает), голос застревает в гортани, смывоч дрожит и совершает резкие, торопливые движения, на лбу выступают капли пота, дыхание становится прерывистым, перестает выделяться слюна...»

нения. Но при одной лишь мысли о слушателе возникает иное состояние духа, которое нельзя считать вполне нормальным. Недосток доверия к самому себе — свойство, создающее первооснову всех многообразных проявлений «эстрадной болезни». В условиях концертного зала подобной слабости могут быть подвержены и такие индивиды, которые в обычной жизни выказывают раздутое самомнение. Питательную среду создает ощущение присутствия людей, готовых слушать и критиковать, даже и тогда, когда исполнителя и аудиторию разделяют сотни километров (мы имеем в виду радиотрансляцию), или во время грамзаписи, вещественный результат которой предназначен для потребителей, в своей значительной части еще не родившихся на свет!

Во всем комплексе психических и физических действий, составляющих музыкальное исполнение, едва ли найдется хотя бы малая часть, не подверженная устойчивому отрицательному воздействию неблагоприятного душевного расположения. Временами нам кажется, что мы не владем в достаточной степени техническими средствами либо наши целенаправленные занятия не дают желаемого результата. Порой нас одолевают сомнения в надежности нашей памяти, в связи с чем возникают непрошенные «опережающие мысли», таящие в себе угрозу «сбоя». Все это вызывает чувство тревоги, способное убить в зародыше любое проявление наших способностей и качеств. Мы уже не в состоянии наслаждаться исполняемой музыкой, без чего немислима никакая интерпретация в подлинном значении этого слова. Я не ошибусь, если назову неверие в свои силы и сопутствующие ему малодушие и беспокойство первопричиной «эстрадной болезни».

Мы знаем, что этот недуг пока что не поддается попыткам излечения или хотя бы смягчения. До сих пор довольствовались тем, что по мере сил воздействовали на его последствия, иногда даже с помощью успокоительных лекарств, вместо того, чтобы искать путей к устранению причины, т. е. прежде всего к укреплению веры исполнителя в свои силы и возможности.

#### Помехи вследствие пониженной способности эмоционально переживать музыку

Итак, наступает момент, к которому мы готовились на протяжении всего времени обучения, когда все затраченные нами усилия должны обрести смысл и оправдание — момент выхода на концертную эстраду. Нам предстоит в наиболее совершенной форме донести до слушателя всю полноту переживаний, вызванных в нас содержанием музыкального произведения.

Осуществлению этой высокой миссии, полному, не знающему ограничений раскрытию нашего внутреннего мира перед аудиторией — всему этому «эстрадная болезнь» ставит неодолимую преграду. Словно некая зловещая сила задалась целью иссушить родник наших чувств, сковать дух творчества, способный оживить мертвые нотные знаки.

Пытаясь вскрыть причину этого явления, мы находим ее прежде всего в подавляющем воздействии личности педагога на личность ученика. Чем ярче и отчетливее выражена в облике учителя его самобытность, неординарность, чем сильнее восхищение и преклонение, с каким юнец взирает на своего наставника, тем могущественнее влияние, подчиняющее себе восприимчивую, податливую натуру ученика\*.

И наоборот, перспективы развития ученика тем благоприятнее, чем меньше у его учителя оснований быть причисленным к разряду исключительных, гениальных личностей, чем он ближе к «норме»<sup>10</sup>.

В годы ученичества влияние педагога и связанное с этим подражание его исполнительской манере и другим особенностям является важным и необходимым элементом артистического воспитания. Но неизбежно встает вопрос: как определить момент, когда беспрекословное подчинение авторитету становится помехой на пути формирования личности ученика. Все зависит от того, насколько своевременно метод воздействия, основанный исключительно на силе авторитета, будет заменен принципом предоставления полной, ничем не стесненной свободы самостоятельного развития. Когда этот момент должен будет наступить, от руководителя потребуются способность к самоотречению; ему придется проявить терпимость и выдержку, вида, как ниспровергаются его собственные идеалы. Он вправе возвышать свой голос против «новомодных извращений» только в том случае, если налицо одни лишь внешние, иллюзорные приметы нового времени, которыми ученик подчас прикрывает недостаток профессионального умения.

Учитель с большой буквы объединяет в своем лице специалиста-знатока, заботливого опекуна и артиста, достойного быть образцом для ученика. Неудивительно, что кроме чистых и благородных чувств по отношению к педагогу возникают порой сомнительные проявления слепого послушания, а также подражания внешним манерам, речи, мимике, жестикуляции... Следствием подобного обожествления может оказаться полное нивелирование индивидуальности ученика. Единственная альтернатива чрезмерной идеализации учителя состоит в формировании у ученика *критического сознания*. Следует запретить ученику бездумное копирование штрихов и аппликатуры и требовать от него, чтобы в нотах прежде всего были зафиксированы его собственные решения. При их последующем сопоставлении с указаниями педагога могут обнаружиться расхождения; если ученическая аппликатура и штрихи логичны, то их следует сохранить и оценить по достоинству, как видимые признаки постепенного созревания. Лично я приветствую в ученике любые проявления критического сознания, даже если они выражаются в постоянном несогласии с мнением педагога.

Ученику, долгое время не проявляющему инициативы и самостоятельности, я рекомендую посещать концерты выдающихся скрипачей. Это поможет ему избавиться от гипноза исключительности, непогрешимости учительских наставлений. Он будет прислушиваться к различным интерпретациям, увидит, как используются иные, непривычные средства, и очень скоро убедится в том, что поставленная художественная цель может быть достигнута различными путями. Следующая мера: постоянное (не менее двух раз в неделю) музицирование в камерном ансамбле. Этот род деятельности, осуществляемый без контроля со стороны педагога, заставит ученика искать и находить са-

\* В мое время огромной, захватывающей без остатка силой воздействия обладали высокая духовность интерпретаций Исаака, первозданная мощь Изаи, как скрипача и артиста, безграничная воля Бузони и его архитектурное, конструктивное мышление.

мостоятельные решения. Если все эти меры не окажут желаемого действия, то я не останюсь перед насильственной ломкой отношений «крепостной зависимости»; я постараюсь «пересадить» ученика в иную музыкальную среду, по возможности даже путем переезда в другую страну, где он в полностью изменившихся условиях сумеет «обрести себя»<sup>11</sup>.

Еще одно препятствие на пути свободного саморазвития личности — повышенное чувство стыдливости. Если мы хотим полного слияния наших чувств с духовным содержанием исполняемой музыки, то не надо бояться раскрыть свою душу под взглядами толпы. Подобного рода «бесстыдство» — далеко не самое благородное, но зато совершенно необходимое свойство прирожденного исполнителя. Нам надлежит выразить в звуках чувства, которых мы не посмели бы высказать вслух... В повседневной жизни люди, легко сбрасывающие перед другими покровы своего внутреннего мира, слынут не то чтобы неполноценными, но во всяком случае не «аристократами». Иначе в искусстве: полная самоотдача, ничем не стесненный «разговор по душам» — единственное в своем роде средство, способное до конца выразить духовное содержание музыки. Для многих молодых артистов требование раскрыть свой внутренний мир равносильно покушению на их личное достоинство, как если бы их попросили публично раздеться. Чтобы побороть этот страх, следует обратиться к опытному психотерапевту, если другие средства не помогают.

Наряду с попытками преодолеть врожденную или привитую воспитанием стыдливость, педагог должен найти способы стимулирования «воли к игре» — качества, чаще всего заложенного в ученике, но не всегда раскрытого в должной мере. Оно проявляется в непринужденном, радостном музицировании (в противовес «работе», «службе», «выполнению обязанности» и т. п.). «Радость музицирования» может быть вызвана причинами самого различного свойства. Содружество любителей квартетной игры, не отказывающих себе в удовольствии, несмотря на поздний час, еще раз почувствовать своего «последнего Бетховена», черпает радость из самого чистого родника — в отличие, скажем, от неустанно «бисирующего» солиста. Ежедневное перемалывание сухих упражнений никак не вписывается в категорию «радостного музицирования», его скорее можно отнести к плохим привычкам<sup>12</sup>. Мне не внушает доверия и то воодушевление, с каким концертирующий виртуоз в течение одного сезона сто раз преподносит публике одну и ту же программу. Желание выступать по возможности чаще, без должного внимания к тому, что исполняется, больше свидетельствует о стремлении к внешнему успеху, чем о подлинной радости музицирования. Пресловутое внутреннее «беспокойство» профессионального солиста, которому каждый вечер, прошедший без очередного концерта, кажется потерянным, вычеркнутым из жизни, — объясняется не радостью музицирования, а потребностью ощутить привычное нервное возбуждение от контакта с публикой — нечто вроде привычки к постоянному употреблению наркотиков.

Истинная радость музыканта — лишь та, которая находит свое полное удовлетворение в исполнении значительного по своим художественным качествам произведения. Дефицит этой радости может быть

также следствием замедленного развития технических и звуковых средств скрипача; когда они в конце концов «прорываются» — возникает ранее не замечавшаяся, словно порожденная силой обратного воздействия горячая любовь к своему делу.

#### Помехи вследствие преувеличенного внимания к техническим моментам

Случай, когда исполнитель не доверяет своей способности выражать чувства и эмоции, чрезвычайно редки, если их сравнивать с ощущением мнимой недостаточности во владении техникой. Это связано с преувеличенным значением, придаваемым чисто техническим моментам, — своего рода комплекс, которым страдают почти все концертирующие скрипачи. Добросовестный педагог на начальных этапах обучения будет, конечно, постоянно заботиться о том, чтобы привить своему ученику уважение к авторскому тексту, сознание необходимости чистого интонирования и в целом — корректности технического выполнения. Следует, однако, вновь и вновь напоминать, что техническая выучка — это всего лишь лестница, ведущая наверх. Подлинным образчиком технической ловкости, возведенной в самоцель, может служить цирковой жонглер, подтверждающий свое «право на существование» безошибочным выполнением разного рода трюков. Но в музыкальном исполнении техника лишь тогда соответствует своему предназначению, когда она пронизана токами душевных импульсов.

Техника и выразительность соотносятся друг с другом, как тело и душа. Только полноценное физическое существование организма может обеспечить всемерное развитие духовных качеств. Разумеется, это не повод для того, чтобы видеть смысл жизни в уходе за телом. Насколько эти вещи понятны каждому мало-мальски развитому индивидууму, настолько же бесспорно, что в сознании большинства скрипачей преобладают две крайности — либо пренебрежение к техническим моментам, либо преувеличенное внимание к ним; путь «золотой середины» находят для себя весьма немногие.

Вполне очевидна связь между фетишизацией техники и неверием исполнителя в свои силы. На эстраде неудавшийся только что пассаж повергает его в уныние, внушает страх\*. Педагог, дошедший в своем педантизме до того, что каждый технический промах готов рассматривать как преступление, может на свою голову внушить ученику ложные понятия, заставить его поверить, что «потеряв» по дороге несколько нот, он погрешил против духа исполняемой музыки. Придерживаясь подобных взглядов, легко обратить изначальные добродетели точности и аккуратности в своего рода манию технического совершенства. Для тех, кто ей подвержен, один-единственный «смазанный»

\* Задолго до того, как я стал осознавать эти явления, я старался «возместить» неудавшийся пассаж повышенной активностью, идти, как говорят, напролом, чтобы сразу же оградить себя от грозящего депрессивного состояния. В своей «Истории скрипичной игры» Мозер рассказывает, что он видел в комнате берлинской гостиницы, где в 1878 году останавливался Венявский, рукописные ноты, в которых несколько раз красным карандашом было помечено «il faut risquer» (надо рискнуть). Отвечая на вопрос, заданный по этому поводу, Венявский признал, что эта запись внушает ему смелость, необходимую для исполнения особо трудных пассажей (A. Moser. Geschichte des Violinspiels. Berlin, 1923).

пассаж — несчастье, способное безнадежно испортить целый вечер. Раздражительность, с самого утра охватывающая исполнителя в день концерта, питается главным образом безудержной игрой фантазии, которая создает трудности там, где их нет, а действительные трудности намного преувеличивает. Под ее воздействием концертант обрекает себя на лихорадочные многочасовые занятия в день выступления, отчего исполнение утрачивает свежесть и непосредственность. Я полагаю, что бесконечное проигрывание программы, предназначенной к исполнению, может стать настоящим пороком, наподобие наркомании. Небольшая доза легкомыслия и хорошая порция смелости — то, что в прежнее время считалось признаком «артистической натуры», — обеспечивают наилучшее состояние духа в день концерта.

Ложное тщеславие, нацеленное на достижение безукоризненного технического совершенства, побуждает к чересчур скрупулезным и, по необходимости, растянутым во времени занятиям; при этом без должного внимания остается духовное содержание, за деталями упускается целое. Вскоре это приводит к полнейшей механизации исполнения, оно уподобляется гимнастическим упражнениям, выполняемым под музыку. Разумеется, конечная цель остается недостижимой, поскольку абсолютная техническая непогрешимость на практике невозможна. Опыт учит нас, что точность высшего порядка, образцом которой может служить Хейфец, — скорее всего результат исключительной природной предрасположенности, а не одной лишь добросовестной выучки. Известны также случаи, когда владение наисовершеннейшими средствами, особенно звуковыми, оборачивалось вялостью чувств из-за отсутствия важнейшего момента — *преодоления трудностей и препятствий\**. Владение средствами — фундамент артистизма, но отнюдь не его первопричина.

#### Помехи вследствие преувеличенного стремления к совершенству

...Прошли годы, проведенные молодым музыкантом в стенах учебного заведения либо под руководством педагога, дававшего ему частные уроки. Он остается наедине сам с собой, со всеми проблемами, возникшими в ходе развития его технических и музыкально-исполнительских возможностей и общечеловеческих качеств. Именно тогда становится ясным, довольствовался ли его учитель советами, приносящими сиюминутную пользу, или ему удалось достичь высшей цели педагога, т. е. воспитать в своем ученике способность самостоятельно мыслить и действовать. Только со вступления в мир артистической конкуренции начинается труднейший участок на жизненном пути — период становления личности.

Всем известно, что стремление к совершенству представляет собой могучий творческий стимул; без этого стимула возможности нашего развития остаются нереализованными. Но оно может стать и помехой. Причина этого зачастую кроется не в нас самих, а в нашем воспитании, с самого начала ориентированном на выполнение требований, которые нам не под силу из-за отсутствия достаточных природных данных. Ис-

\* На вопрос, заданный Казальсу, — почему он пользуется в концертах инструментом, небезупречным в звуковом отношении, великий артист ответил: «Потому что мне надо сперва отвоевать свою экспрессию!»

тинный педагог видит свою благороднейшую задачу в том, чтобы провести ученика сквозь рифы и отмели неизбежных влияний технического и стилистического порядка в просторное русло индивидуального творчества. Разумеется, никому не дано прыгнуть выше головы — личные свойства представляют собой объективную данность, хотя и поддающуюся воспитательному воздействию, но по сути своей неизменную. Первая заповедь умного руководства состоит в том, чтобы хорошо знать и принимать во внимание границы как наших собственных возможностей, так и возможностей вверенных нам людей. Мы не вправе отыскивать в себе или в других качества, в своем полном и совершенном виде присущие разве только идеалу, и на основе этих требований пытаться осуществлять неосуществимое. Этим мы несколько не прижимаем роли, которую в жизни музыканта играет стремление к совершенствованию; следует лишь проявлять его в разумных пределах. При этом, конечно, надо уметь различать, что для данного индивидуума является доступным, а что нет. Все относящееся к технике в ее, так сказать, чистом виде, поддается усовершенствованию, все духовное — только при том условии, что сам человек под влиянием пережитого внутренне преобразился. Технические и звуковые качества могут обновляться сравнительно легко, особенности художественного выражения изменяются в том случае, если меняется образ жизни и мышления. Поворотным пунктом может стать, например, наступление зрелости. В это время могут неожиданно проявиться новые, дотоле скрытые душевные силы; их влияние способно поднять живость игре прирожденного флегматика и даже временами поднять ее до настоящего пафоса! По истечении этого периода окончательно формируется строй чувствований, свойственный данному индивидууму. В последующие годы сколько-нибудь существенные изменения в этом смысле и, соответственно, — отражения этих изменений в художественной сфере чрезвычайно редки.

Нелишне вспомнить и о том, что для многих художественный идеал воплощен в конкретной исполнительской манере, которую они, естественно, не в состоянии воспроизвести. Молодым скрипачам в период между 1860 и 1880 годами достойной подражания казалась исполненная глубины и величия манера Иоахима. Между 1880 и 1890 годами наиболее ценными качествами считались сладкозвучие и легкость Сарасате. Когда на скрипичном небосклоне засверкала звезда Эжена Изаи, все убедились в том, что наиболее благородным свойством исполнителя являются сила и свобода выражения. Сегодня идеал скрипачей, цель их устремлений — искусство Крейсlera, пронзительная теплота его тона, пряная острота ритма. Это слепое преклонение перед чужой индивидуальностью для многих обернулось утратой их собственного творческого лица. Остаться верным самому себе, осознать установленные природой границы своего «я» — таков секрет здорового артистического развития. Армия «неврастеников от искусства» набирается не столько из тех, кто ставил себе слишком высокие цели, сколько из желающих достичь того, к чему у них вообще нет природного предрасположения. Бесцельная погоня за химерами уводит от реально достижимого и тем самым ставит под удар весь процесс формирования артиста. Растущее понимание того, что вполне доступная цель принесена в жертву самообману, способно

навсегда озлобить ум, отнять все радости, даруемые жизнью и искусством.

Восполнять пробелы, приобретать или совершенствовать качества, необходимые для достижения конечной цели, — таковы устремления, определяющие собой поступательное развитие музыканта. Тому, кто неуклонно следует по этому пути, я советую перед началом своей ежедневной работы каждый раз задавать себе вопрос: какие изъяны имеются в моем техническом и творческом багаже? Поставленная таким образом проблема должна стать отправной точкой при составлении общего плана работы. Этот оппортунистический — в лучшем смысле слова — метод обладает преимуществом гибкости и многообразия (в противовес обычной закостенелой рутине домашних занятий), так как он исходит прежде всего из чисто практических соображений и способствует выравниванию всего комплекса технических умений и навыков, поскольку главное внимание сосредотачивается на запущенных участках, а чрезмерно «ухоженные» временно откладываются в сторону.

Совсем иная картина возникает, когда естественное стремление к совершенству приобретает болезненный характер и обращается в манию экспериментаторства. Изыскание всякого рода новшеств, как правило, проходит три стадии. Вначале кажется, что найдено долгожданное, дотоле неведомое средство, исцеляющее от всех недугов. Потом наступает полоса, на протяжении которой это средство применяется постоянно и в преувеличенных дозах — до тех пор, пока не наступает отрезвление. Чудодейственное средство выбрасывается на свалку, освобождая место для очередной, еще более разительной «находки»\*.

Нельзя отрицать, что в отдельных, весьма редких случаях этим путем могут быть достигнуты более или менее стабильные качественные результаты. Мы предостерегаем не от экспериментов как таковых, а от действий, извращающих саму идею разумного, целенаправленного эксперимента. Все основные элементы техники — постановка правого плечевого сустава, вертикальные движения кисти, пальцевой штрих, вибрато, трель, staccato, portamento, чистая интонация, нахождение правильной точки касания струны и смычка — могут быть успешно освоены, если этому предшествует период проб и исканий. Однако последние должны быть направлены исключительно на данный конкретный объект и с самого начала рассматриваться как подтверждение (или опровержение) того или иного теоретико-методического принципа. Если будет доказана его правильность или ошибочность, то этим роль эксперимента исчерпана. Бесцельное метание от одной попытки к другой — а возможностей здесь тысяча — уводит от наиболее важно-го и существенного, придает игре в целом неустойчивый характер и в конечном счете толкает на ложный путь.

Попробуем объяснить на примерах, как реализуются эти два различных подхода. Итак, перед нами два скрипача; один — рационально

\* Мания «открытий» оставалась бы сугубо личным делом, если бы некоторые из этих чудаков время от времени не преподносили общественности свои эксперименты, облеченные в форму ученых трудов — книг, статей и т. п., даже не попытавшись предварительно узнать мнение компетентных и непредубежденных людей по поводу своих «находок» и целесообразности их применения на практике.

мыслящий, другой — фантаст (назовем его так условно); оба в равной степени не удовлетворены своим звукоизвлечением. Работу фантаста можно в этом случае представить себе расписанной по следующему приблизительному сценарию. 1-й день — причина видится в недостаточном вибрато; последнее применяется в усиленной дозировке. 2-й день: кажется, «вина» все-таки в смычке, вероятно, он движется слишком близко к подставке — перенести точку касания ближе к грифу! 3-й день: тон потерял плотность — назад к подставке! 4-й день: может быть, пальцы левой руки недожимают струны, из-за этого звучанию недостает ясности, определенности — усилить давление пальцев на струны! 5-й день: тон сделался стеклянным, левая рука скована, вибрато затруднено — может быть, причина в недостаточном нажиме смычка? 6-й день — ухудшилось качество тона. Не правильнее ли будет надавливать на смычок во указательным, а средним пальцем? 7-й день: тон стал мягче, но слабей; не следует ли крепче держать смычок всеми пальцами? 8-й день: судорожный зажим правой руки. Что, если сильнее наклонить верхнюю часть туловища влево? Тон как будто выиграл в «носкости». 9-й день: благоприятное поначалу воздействие вскоре прекратилось. Нельзя ли, убрав подушку, достичь более тесного контакта с инструментом и тем самым усилить резонатор? 10-й день: подбородник, это инородное тело, явно мешает — долой его! 11-й день: появились болевые ощущения в левой руке и в плече — природа предостерегает! Неуверенность в сменах позиций, пострадала интонация; с чувством раскаяния водворены на свое место подушка и подбородник, мы вновь обращаемся к смычку. Как насчет сильного натяжения при большем наклоне трости, или предпочтительнее слабое натяжение и прямое положение трости?..

Так проходит день за днем. Первоначальная цель полностью исчезла из поля зрения. Ежедневно изыскивается новая панацея, после очередной пробы — неизбежное разочарование, но оно не отбивает у «экспериментатора» охоту и далее блуждать ощупью в потемках...

Скрипач, не утративший способности логически мыслить, прежде всего задает себе вопрос: в чем изъян? в левой или правой руке? Первое, что он постарается сделать, — это локализовать «пораженный участок». Вырисовываются три возможных причины: в правой руке — неправильная точка касания или плохо сбалансированный нажим, в левой — неудовлетворительный механизм вибрато, держание инструмента слишком высокое (или слишком низкое). Итак, надо решить, где же все-таки скрыт корень зла; сделать это при надлежащем сравнении «прежнего» и «нового» приема не так трудно. После того как отпали ошибочные домыслы и версии и причина может считаться твердо установленной — назначается «курс лечения» в виде целенаправленных упражнений, включаемых в систему ежедневных занятий скрипача на протяжении нескольких дней. За этим следует проба на конкретных примерах, которая должна определить, был ли избранный нами путь правильным или ложным; в последнем случае спасает только быстрое возвращение к исходному рубежу. Если ошибочность взятого нами направления вовремя осознана, то можно надеяться, что в конце концов будет найдена прямая дорога к цели. В то же время упорство, стремление удерживать мнимые достижения, идти, не сворачивая, дальше и дальше по стезе самообмана — усугубляют все наши



беды, превращают их в подобие хронической, трудно излечимой болезни. Ее последствия тем губительнее, чем прочнее всякого рода «приобретения» войдут в привычку и сделаются неотъемлемой составной частью игрового аппарата. Нет на свете скрипача, который в своем развитии избежал бы отклонений от прямого пути. Разница лишь в том, что одни быстро на него возвращаются, другие же все глубже погружаются в омут своих «идей» до тех пор, пока кто-то со стороны не откроет им глаза и не укажет выхода из тупика (что, к сожалению, бывает далеко не часто).

Если любого рода поиски не выходят за пределы рабочей комнаты, а их реализация в условиях концертного исполнения откладывается до тех пор, пока не будет окончательно установлена приносимая ими польза (или вред), еще нет опасности серьезного ущерба, наносимого профессиональному мастерству скрипача. Но когда полем для экспериментирования становится концертная эстрада, а материалом — музыкальное произведение, то это самым пагубным образом сказывается на исполнении, так как для сознательного применения непривычных технических новшеств — независимо от того, хороши они или плохи — потребуется исключительная концентрация внимания именно на данном пункте. Исполнитель при этом превращается по отношению к самому себе в надсмотрщика, чья обязанность — неослабно следить, допустим, за механикой правой руки, вместо того, чтобы углубиться в красоты исполняемого произведения. Результатом подобного самоограничения в выражении чувств будет прежде всего ощущение неудовлетворенности из-за недостаточного слияния с духовным содержанием исполненной музыки плюс неизбежные в этом случае неудачи внешнего порядка. Я обычно следующим образом разъяснял своим ученикам опасность, заключающуюся в постоянном контроле за техническими деталями в процессе исполнения: если бы тебе еще в колыхали бели был ниспослан дар идеального скрипичного тона, но при условии, что для обладания им понадобится неусыпный контроль, то это с полным основанием можно было бы назвать «дарами данайцев». Свободное развертывание душевных сил в сфере подсознательного оказалось бы скованным постоянной работой сознания; художественный результат сводился бы в лучшем случае к корректному, внешне красивому, но пустому и бессодержательному звучанию. Совершенствование индивидуальных средств ведет к желанной цели лишь тогда, когда предшествующая подготовительная работа настолько вошла в плоть и кровь, что сделалась составной частью технического потенциала, не требующего для своей реализации непрерывного наблюдения.

Если артист, чьи достижения оцениваются в общем высоко, периодически находится в «плохом расположении», то весьма вероятно, что причиной этого как раз являются новшества, приобретенные путем эксперимента. Впрочем, лишь в редких случаях удается точно установить, чем вызван этот неожиданный упадок, поскольку полностью исключена информация со стороны самого артиста: он ведь оберегает свои мнимые находки как самый драгоценный секрет. У скольких музыкантов карьера сложилась бы совершенно иначе, если бы в решающий момент эгоцентризм и ложный стыд не помешали им обратиться за советом к знающему, объективному и доброжелательному коллеге (к слову сказать, весьма редкому гостю в нашем доме)

Подведем итог: исправление всякого рода недостатков, само по себе необходимое, становится помехой, когда его превращают в самоцель. В этом качестве оно ведет к душевному разладу, особенно если все технические ресурсы втягиваются в орбиту безудержного эксперимента. Перенесенное из рабочей комнаты на концертную эстраду, оно проявляется в игре самым неблагоприятным образом, оборачивается хроническим недугом исполнителя, одержимого своими ложными идеями настолько, что он уже не в состоянии найти выход на дорогу свободного, вдохновенного творчества.

#### Помехи вследствие навязчивых представлений

Не стоит удивляться тому, что лица, по роду своей деятельности постоянно выступающие перед публикой, т. е. ораторы, актеры, певцы, инструменталисты, дирижеры, для которых решающее значение имеет работа памяти, сильнее подвержены сменам настроений по сравнению с представителями других профессий. Причина заключается в самой специфике музыкантского труда. Например, инструменталист должен по памяти, в предписанной последовательности, выполнять тысячи разнообразных, тончайшим образом дифференцированных движений, каждому из которых соответствует определенный звуковой результат. Такого рода деятельность должна быть охарактеризована как в известной степени «ненормальная», т. е. необычная, исключительная. Нам известно, что этот процесс проходит наиболее гладко и беспрепятственно при частичном отключении сознания. Временами, когда скрипач фиксирует свое внимание на работе левой руки, собственные пальцы кажутся ему чужеродными телами, совершающими движения независимо от мыслительного центра. Навязчивые представления являются, как правило, следствием нежелательного вмешательства сознания в бессознательное течение игрового процесса. От пагубного воздействия этих представлений (имя им легион!) не застрахована ни одна из частей нашего физического и духовного организма. Любого рода помехи, если не удастся подчинить их своей воле, могут обернуться навязчивыми представлениями. Некоторые из них, основанные на суевериях, не лишены известной доли комизма. Так, например, знаменитый певец фон Цур Мюлен выступал перед аудиторией не иначе как стоя одной ногой на подкове, которую для этой цели заранее клал на эстраду. Сарасате не мог играть, не будучи уверен, что его талисман — миниатюрная золотая скрипочка — покоится в жилетном кармане\*.

Многие артисты считают дурной приметой, если перед выступлением к ним в артистическую комнату заходит с приветствием кто-то из коллег или если им до выхода на сцену выплачивают гонорар. Некоторые приходят на концерт, захватив с собой скрипичную партию, — то-

\* Хотя мало кто сейчас всерьез верит в объективное действие талисманов, все же для того, кто привык носить вселяющий чувство уверенности талисман, его отсутствие может неблагоприятным образом отразиться на исполнении. Рассказывают, что Сарасате, после концерта в Дармштадте (1905) перенесший апоплексический удар, в тот вечер забыл дома свой талисман; это обстоятельство, возможно, сыграло роковую роль, подточив и без того слабую сопротивляемость организма. Лучше всего, конечно, быть свободным от подобных условностей.

же своего рода суеверие, но оно оправдывается горьким опытом: когда возникает опасность срыва из-за неожиданных перебоев памяти, достаточно заглянуть в ноты, чтобы в соответствующем месте избежать повторной ошибки.

#### Воздействие на «эстрадную болезнь» путем самовнушения

Все эти, вызванные так называемой эстрадной болезнью, помехи физического и психического свойства, основаны большей частью на представлениях, порожденных игрой воображения. Различного рода химеры нагнетают столь характерное для «эстрадной болезни» состояние внутреннего беспокойства. Вот наиболее распространенные комплексы: 1) я недостаточно подготовлен технически; 2) я не доверяю своей памяти. Следовательно, чтобы обрести хорошее самочувствие, я должен убедить себя в том, что в действительности хорошо подготовлен и могу положиться на свою память. При этом может принести ощутимую пользу систематическая тренировка способности к самовнушению по Куэ\*. Этот ученый настаивает на самовнушении, осуществляемом без участия воли, так как если воля и воображение вступают в противоборство, то наперекор мысли «я хочу, чтобы произошло то-то и то-то» — воображение тут же отреагирует: «Да, ты этого хочешь, но это не произойдет, желаемое не осуществится, скорее всего случится нечто прямо противоположное». Этому наблюдению Куэ придает основополагающее значение. Благодаря ему становится понятным, почему усилия врачей-психиатров, пытающихся воспитать у своих пациентов силу воли, так часто оказываются безрезультатными. Значит, надо воспитывать *силу воображения*: если я, стиснув зубы, приказываю себе «не смеяться!», то я никакими силами не удержусь от смеха. Чем упорнее страдающий бессонницей пытается заставить себя заснуть, тем вернее он обречен бодрствовать в состоянии нервного возбуждения. Предполагаемый ход событий должен рассматриваться в известной мере как совершившийся факт, не потребовавший волевых усилий. Итак, вместо «я хочу хорошо сыграть» (напряжение воли «со скрежетом зубным») следует внушить себе: «я наверняка хорошо сыграю» (сам собой разумеющийся ход событий).

Здесь не место обсуждать сложнейшую философскую проблему свободы или несвободы воли. Все же личный опыт позволяет рассмотреть эту проблему в ее частном проявлении — по отношению к исполнительской деятельности. Оказывается, что так называемая сила воли может иметь положительное значение лишь для действий низшего порядка, главным образом для упражнений. Я могу, например, заставить себя дольше заниматься на инструменте, чаще повторять трудный пассаж, тщательнее, чем я это обычно делаю, контролировать детали исполнения. Но я не могу насильно возбудить в себе какое-либо чувство или избавиться от навязчивого, мешающего мне представления — так же, как нельзя силой заставить себя любить или ненавидеть кого-то. Каким бы важным ни казалось мне воспитание в ученике силы воли, с помощью которой я мог бы приучить его не пропускать в за-

нятиях ни одной фальшивой ноты, я все же в конечном счете рискую потерпеть неудачу на пути к главной цели. Как уже говорилось, ее вернее достичь, ориентируясь на силу внушения.

Можно ли рекомендовать данный метод во всех случаях? Здесь мы подходим к самой сути проблемы. Самовнушение само по себе безвредно, но оно может быть опасным, если вера в его целебную силу заставит нас отказаться от всякой иной меры воздействия. Сам автор предлагаемого метода не заходит так далеко, чтобы при телесных недугах отвергать обычные способы лечения. Также при «отказе» какого-либо скрипично-технического приема можно прибегнуть к самовнушению лишь тогда, когда будет твердо установлено, что целенаправленные систематические упражнения не дали результата, и налицо помехи чисто психического свойства. Кроме того, должна учитываться граница физических возможностей, ставящая анатомическую или физиологическую преграду выполнению определенных движений. Бесполезно, например, убеждать кого-либо в необходимости увеличить частоту вибрато, если для этого нет соответствующих физических и духовных предпосылок.

Другую опасность представляет собой низводимая до уровня понимания толпы лечебная формула, из-за своей общедоступности отчасти повинная в том, что самовнушение стало модой. Но всякая мода приходит и уходит, и было бы обидно сознавать, что хорошее, полезное дело понесло ущерб именно по причине всеобщности. Макс Дессуар дает по этому поводу очень меткое определение: «Признавая все, что может быть достигнуто целенаправленным самовнушением, следует все же предостеречь от “теории Куэ в уличном варианте”». Данный метод, как любой другой, не является панацеей от всех зол<sup>13</sup>. На наших глазах происходит нечто подобное месмеризму<sup>14</sup> XVIII века: чем шире распространяется мода, тем больше искажается сама теория. А первоначально состоит в обычном у большинства людей нежелании самостоятельно мыслить. Каждый, разумеется, хочет быть или оставаться здоровым, но предпочитает для этой цели ежедневно принимать душ, либо глотать пилюли, либо повторять наизусть некие терапевтические заклинания<sup>15</sup>, только бы не утруждать свои мыслительные способности. Насколько плодотворнее умное наблюдение, тщательная дифференциация различных по своей природе нарушений, осторожное прощупывание причинных связей между изменением самочувствия и принятыми мерами, и над всем этим — господство разума! То, что Куэ игнорирует эти условия и в качестве главного принципа выдвигает наивную веру в силу слова и безграничную мощь подсознания, кажется мне сомнительным. Я также не могу примириться с непростительным пренебрежением к воспитанию воли. Хотя при известных обстоятельствах разумная воля побеждается фантазией, но это не происходит и не должно происходить постоянно. Горе тому, кто отбрасывает целеустремленную волю и полагается исключительно на неконтролируемую по своей сути силу воображения».

Проследим, в какой мере самовнушение вписывается в систему научно обоснованной скрипичной педагогики. Нам уже известно, что истоки «эстрадной болезни» скрыты в глубинах подсознания; чаще всего она является внешним выражением гнетущего чувства собственной неполноценности. Этот психический комплекс может быть оправдан-

\* Его учение удобнее всего почерпнуть из книги Шарля Бодуэна «Психология внушения и самовнушения» (Ch. Baudouin. Psychologie der Suggestion und Autosuggestion. Dresden, 1926).

ным, если для него имеются реальные предпосылки, либо совершенно беспочвенным, если он основывается на внушенных самому себе представлениях. Так, например, неудача при выполнении пассажа staccato объясняется одной из следующих трех причин: 1) если играющий совсем не владеет этим штрихом (нехватка техники); 2) если он им в общем владеет, но не в состоянии его применить в определенном музыкальном контексте (пробелы в развитии прикладной техники); 3) если достаточно присутствия одного-единственного слушателя, чтобы вызвать у скрипача ощущение полной неспособности воспроизвести штрих staccato, которым он отлично владеет, — в этом случае повинно разыгравшееся болезненное воображение.

Итак, в первых двух случаях действуют меры технического порядка — воспитание и совершенствование навыка игры staccato во всех его разновидностях плюс определение наиболее целесообразных способов тренажа. В третьем случае любые технические меры бесполезны. Вместо них следует применить метод психического воздействия, направленный на то, чтобы тягостное ощущение собственной неполноценности сменилось вполне обоснованным чувством уверенности в своих силах. Если бы ради достижения этой цели хватило одних лишь собственных волевых усилий, «эстрадная болезнь» давно была бы искоренена; ведь каждый играющий страстно желает избавиться от парализующего чувства страха. Но мы знаем, что воля часто оказывается побежденной в единоборстве с силой воображения, и тогда единственной альтернативой остается самовнушение. Прибегая к нему, надо, разумеется, отдавать себе отчет в различиях между учеником и профессиональным артистом. Неудовлетворительное ученическое staccato должно быть исправлено прежде всего соответствующими упражнениями. Если педагог вместо этого начнет уговаривать ученика, внушая ему, что у него вполне удовлетворительное staccato, то это самый настоящий, беззастенчивый обман. Подобный «метод», будучи возведен в систему, в конечном итоге способствует усиленному воспроизводству довольно распространенного типа скрипача-недоучки с большим сомнением.

У профессионального артиста, которому после предшествующей упорной работы все же не удалось по какой-то причине улучшить свое staccato, а технические меры не дают ни малейшего шанса на успех, — остается вполне обоснованная надежда путем укрепления самосознания в целом ослабить действие парализующих факторов. Общее улучшение морального состояния, также как физического самочувствия, может оказать благотворное влияние на разного рода недомогания и помехи локального характера. Но напомним еще раз: метод самовнушения, независимо от ранга и художественного уровня исполнителя, может применяться лишь тогда, когда технические пробелы либо устранены, либо не могут быть восполнены обычными средствами.

В учебном процессе внушение может осуществляться двумя путями: или оно исходит от педагога в форме гетеросуггестивного\* влияния с последующим переходом к «чистому» самовнушению, или изначально самовнушением ученика, действующего в указанном педагогом направлении.

\* Гетеросуггестивный — внушаемый другим лицом, в противоположность ауто-суггестивному, внушаемому самому себе. — *Прим. ред.*

Гетеросуггестивное воздействие педагога на ученика — фактор, которому до сих пор не уделялось должного внимания. Здесь мы касаемся одной из самых темных сторон педагогического процесса. Дело в том, что это воздействие носит преимущественно негативный характер. Педагог, фиксируя внимание главным образом на недостатках, склонен чаще всего предвидеть неудачу и вместо того, чтобы внушить ученику чувство уверенности, фактически подрезает ему крылья. Конечно, строгий и требовательный педагог при всех обстоятельствах предпочтительнее профессионального шарлатана, нахваливающего своих учеников за мнимые успехи. Но тем, в ком живы чувство долга и ответственности, следует придерживаться правила, гласящего: как бы ни складывалась ситуация на уроке, недопустимо отправлять ученика домой в подавленном состоянии. Урок должен считаться законченным лишь тогда, когда ученик ясно видит перед собой путь, ведущий к цели, и его сердце преисполняется надеждой на скорое приближение к ней. Фразы наподобие «Вы этому никогда не научитесь!» или «с Вами все старания напрасны!» уместны лишь в тех случаях, когда ставится вопрос о смене профессии. Но обычно эти ничего не значащие, расхожие обороты речи (взамен конкретных указаний) льют по капле яд сомнения и неверия в свои силы, проникающий глубоко в подсознание. Тем самым удобряется почва, на которой впоследствии пышно разрастается комплекс неполноценности вкупе с неизлечимой «эстрадной болезнью».

Достаточно распространена также болезнь нарушений памяти. Для ее преодоления необходимо прежде всего установить, действительно ли у данного лица ненадежная память или все дело во внушаемом самому себе страхе перед возможностью «срыва»\*. И то, и другое различается по своим последствиям в зависимости от того, насколько играющий сумеет ловко замаскировать свои ошибки. Но как действительная, так и мнимая неустойчивость памяти чаще всего связаны с дурной привычкой во время игры мысленно забегать вперед, как бы задавая себе вопрос: «А что будет в следующем такте?» Если способность быстрого и прочного запоминания действительно не дана от природы и недостаточно развита обучением, должны учитываться также помехи ассоциативного свойства<sup>16</sup>, отсутствие ясного представления о структуре произведения, наконец, недостаточная автоматизация всего двигательного комплекса как следствие нецелесообразных домашних занятий. Но с психологической точки зрения нас больше всего интересует феномен «опережающих мыслей», его вредное действие и возможность устранения. Если опросить своих коллег или учеников, то в девяти случаях из десяти окажется, что «опережающие мысли» непосредственно предшествуют провалам в памяти и являются их причиной.

Мне неоднократно удавалось побороть эту напасть, действуя в определенной последовательности. Вначале подготавливается почва для благотворного влияния на ученика в том плане, чтобы вселить в него надежду, раскрыть перспективу полного избавления от расстройств

\* Аналогия с диагнозом врача-невропатолога при жалобах на бессонницу: прежде всего надо определить, настоящая ли это бессонница или всего лишь страх перед ней. Воздействие на нервную систему в обоих случаях одинаковое.

памяти. Затем я обстоятельно анализирую весь психологический процесс, подчеркивая, что «опережающие мысли», «заглядывание в будущее» возможны лишь при полном выпадении из нашего сознания настоящего и прошедшего времени. Последующий такт — символ будущего; такт, звучащий на данном отрезке времени, — символ настоящего; прозвучавший такт — символ прошедшего. Суть проблемы в том, что настоящее, т. е. последовательность звуков, воспроизводимая мной в данный момент, занимает меня настолько, что не остается времени и возможности думать о будущем, об опасностях, подстерегающих меня в следующем такте. Чтобы полностью ощутить себя в настоящем, я должен попытаться услышать свою игру как бы со стороны, насладиться ею. Но это намерение не может осуществиться путем сознательного, даже самого интенсивного напряжения воли; более того, весьма чувствительным образом страдает моя способность к сосредоточению. Здесь вновь вступает в свои права метод самовнушения — в какой конкретной форме, будет сказано ниже.

Можно было бы предположить, что дрожание смычка, как навязчивая идея (при безупречной постановке и двигательной функции правой руки!), представляет собой самый подходящий объект для прямого воздействия самовнушением. Однако практика это предположение опровергает. Если исполнитель на собственном опыте убедился, что дрожание смычка — естественная реакция на чувство страха или просто нервное возбуждение на эстраде, то эта причинная связь срывается с пугающей точностью, дрожание возникает как условный рефлекс. И здесь педагогу надлежит подготовить почву в том смысле, чтобы эту неприятность рассматривать как нечто второстепенное и преходящее. Он должен со всей настойчивостью внушать игроющему, что для страха нет ни малейших оснований, что его выступление будет успешным. Лишь после этого возможны различные формы самовнушения.

Разумеется, универсальная формула Куэ — «день за днем я чувствую себя лучше и лучше во всех отношениях» — носит слишком общий характер, чтобы способствовать устранению физических и психических нарушений, с которыми сталкивается концертирующий музыкант. Разнообразные требования, предъявляемые нашей профессией, обязывают к более тонкой дифференциации формул самовнушения, выбираемых в точном соответствии с конкретной задачей. Обозревая наиболее типичные примеры неблагоприятного психического состояния артиста, получим нижеследующую картину.

#### 1) Общая депрессия перед публичным выступлением.

Признаки: нежелание общаться с людьми, неразговорчивость, сомнение в своих возможностях. Источник этих настроений — преувеличенное значение, придаваемое артистом предстоящему выступлению. Сосредоточив все чувства и помыслы на своей особе, он ощущает себя центром мироздания, а свое выступление — исключительным по важности событием. Искомая формула самовнушения имеет целью развенчать эту исключительность, показать, что данный концерт — одно из многих, совершенно незначительных в глобальном масштабе событий<sup>17</sup>. Необходимо своевременное благотворное воздействие на общее самочувствие исполнителя. Соответственно выбираемая формула гласит: «Я чувствую себя хорошо», «Этот концерт не так уж и важен».

В данном случае, как и во всех последующих, формулу следует повторять вслух около двадцати раз, находясь при этом в состоянии полного физического расслабления, в удобной сидячей или лежащей позе.

#### 2) Общее нерасположение к игре.

Отличие от описанной общей депрессии, это состояние характеризуется нежеланием выступать перед аудиторией именно в этот день и час. Помощь заключается в том, чтобы создать настроение, благоприятствующее работе музыканта. Предварительное упражнение: от пяти до десяти минут напевать вполголоса мелодии из произведений, входящих в программу концерта. Следует формула: «Я рад возможности снова помузицировать». В итоге артист, взяв в руки инструмент, неожиданно для самого себя вновь ощутит свою причастность искусству, появится исчезнувшее было желание играть перед публикой.

#### 3) Воображаемая недостаточность технической подготовки.

Формула: «Я чувствую себя вполне уверенным в техническом отношении».

4) Неприятное чувство при выходе на концертную эстраду, вызванное внезапным зрелищем «огромной толпы».

Причина кроется в неадекватном представлении об уровне понимания и художественного вкуса, присущем каждому слушателю в отдельности. Между тем лишь трое или четверо из ста могут считаться подлинными знатоками и ценителями<sup>18</sup>. Из этой реальности можно в лучшем случае вывести негативную, практически бесполезную формулу «Ты ничего в этом не понимаешь...» Самовнушение положительного свойства будет заключаться в попытке полностью отвлечься от слушателя, как бы не замечать его. Формула: «Я музицирую для себя».

5) Отмеченное выше состояние оказывается трудно преодолимым, если наш взгляд выхватывает из слушательской массы знакомую нам личность, мягко говоря, не вызывающую симпатий. Мозг играющего мгновенно пронизывает мысль: «Х ничего так страстно не желает, как присутствовать на моем провале». Здесь возникает опасность вредного самовнушения. Надежным противодействием послужит формула: «Я нахожусь в великолепном расположении и покажу этому типу, на что я способен».

6) Страх перед нарушениями памяти. Подверженный этому чувству (главным образом из-за «опережающих мыслей»), после принятия подготовительных мер со стороны педагога, если речь идет об ученике (см. с. 211–212), может испробовать формулу: «Я буду слушать себя». Акустическое восприятие только что прозвучавших музыкальных последований радикальным образом предупреждает возникновение «опережающих мыслей». Играющий должен прибегать к этой формуле не только перед выступлением, но также стоя на эстраде, и в критические моменты произносить про себя магические слова «слушай себя!», концентрируя таким образом свое внимание и не давая себя отвлечь вредными внушениями.

#### 7) Пониженная эмоциональная возбудимость («атрофия чувств»).

«Надо удивляться тому, как холодно и безучастно играл этот артист. По-видимому, он в плохом расположении духа». Так обычно судит посетитель концертов об исполнении, которое его не взволновало, не убедило. Микроб «эстрадной болезни» паразитирует на наших тех-

нических несовершенствах, на депрессивных состояниях души. Мало заметные в повседневной жизни слабости, видимые сквозь призму «эстрадной болезни», вырастают до гигантских размеров. «Атрофия чувств» — чаще всего следствие недостаточной силы воображения. Этот существенный изъян в комплексе качеств, образующих индивидуальность артиста, может усиливаться под влиянием некоторых свойств характера, таких как застенчивость, сдержанность в выражении чувств, обостренная душевная стыдливость. Существует даже понятие «артиста, замкнувшегося в себе», у которого опасность «закупорки» всех источников, питающих творческое вдохновение, особенно велика. Формул самовнушения, успешно противодействующих данному состоянию, найдется немало, и каждый может выбрать их соответственно своим личным ощущениям и склонностям: «Я буду играть с полной самоотдачей», «Я постараюсь выразить все, что я чувствую» и т. п.

8) Боязнь трудных пассажей в левой руке.

Играющий должен отвлечь свое внимание от левой руки и целиком переключить его на ведение смычка, доверившись автоматизму пальцевых движений. При этом лучше всего следить глазами за местом касания смычка и струны. Поддерживающая формула: «Я смотрю на смычок».

9) Боязнь некоторых штриховых приемов.

Противоположно направленное внимание, на этот раз — к движениям левой руки; правая срабатывает автоматически. Формула: «Я наблюдаю за своими пальцами».

10) Страх перед дрожанием смычка.

Опаснейший вид вредного самовнушения, когда названное бедствие наступает неотвратимо, как если бы злой дух нашептал играющему: «Твой смычок обязательно будет дрожать». Трудность нахождения целительной формулы заключается в том, что одной мысли о дрожании смычка достаточно, чтобы вызвать этот болезненный рефлекс. Поэтому слова «дрожать, дрожание» должны быть из формулы исключены. Итак, концентрация внимания исключительно на работе левой руки, сопровождающая формула: «Мой смычок вполне устойчив».

11) Различного рода навязчивые идеи.

Артист по природе суеверен, мы пугаемся, как дурной приметы, черной кошки, перебежавшей улицу на нашем пути к концертному залу; «доброго» коллеги, встреченного перед началом концерта, в чьем дружеском расположении мы не без оснований сомневаемся. Здесь также трудно найти подходящую формулу; суеверия, с которыми мы свыклись за многие годы, пустили в нашем сознании слишком глубокие корни, чтобы их можно было устранить по приказу. И здесь на помощь приходит самовнушение, вселяющее прямо противоположное чувство — как, например, при виде белой кошечки или при встрече с безусловно симпатичным коллегой\*.

\* Убедительным примером такого рода «обратного воздействия» может служить следующий, абсолютно достоверный случай: один из моих учеников страдал навязчивой идеей — перед каждым трудным пассажем в его мозгу возникал образ ненавистного ему человека; «заколдованный» таким образом пассаж постоянно и неизбежно срывался. Я посоветовал страдальцу изгнать «злого духа», мысленно представив себе «доброе духа» в образе любимой невесты, что действительно помогло ему избавиться от наваждений.

Наши рассуждения из чисто инструментальной сферы незаметно, но неуклонно завели нас в темные дебри болезненных, противоестественных чувств и эмоций. Я полностью осознаю, что весь этот «мыслительный комплекс» будет воспринят многими как совершенно неуместный в серьезной скрипичной школе, — даже если учесть, что общая направленность книги неизбежно влечет за собой постановку проблем, которые до сих пор не освещались в методической литературе. Признаю также, что предыдущие высказывания кое-кому покажутся бесцеремонным вторжением в сокровенные глубины психических процессов. Предложенные мной формулы самовнушения многими будут отвергнуты как детски-наивные. По этому поводу можно возразить, что вся деятельность концертирующего музыканта — последовательность автоматизированных, тонко дифференцированных движений в строго определенном порядке — не может рассматриваться как абсолютно нормальный, в общепринятом смысле, вид деятельности. Поэтому неудивительно, что любой артист, достойный этого звания, проявляет склонность к так называемым «безумным идеям», хотя чрезвычайно редко признается в этом. Время от времени он будет ощущать необходимость обратиться за советом в спорном техническом случае к своему педагогу или доброжелательно настроенному коллеге; но неодолимое чувство стыда не позволит ему открыть постороннему взгляду свои душевные конфликты. При этом артист убежден, что «его случай» — особый, исключительный, между тем никто из его собратьев по профессии не избежал в жизни душевных конфликтов. От них может уберечь только полностью бессознательное музицирование. Но в этом блаженном состоянии могут пребывать некоторое время только дети. Отсюда поражающая нас, до слез трогающая непосредственность в игре вундеркинда — качество, как правило, утрачиваемое к четырнадцати годам.

О каждом музыканте можно сказать с уверенностью, даже исключая личное знакомство, что в процессе своего развития ему приходится преодолевать по крайней мере столько же трудностей и помех душевного свойства, как и в технической области. Ничем не стесненное развертывание творческого потенциала возможно лишь при условии внутренней раскрепощенности, которую надо завоевать, даже если по счастливости добиться внешней, т. е. технической свободы. Только соединением этих двух сил может быть достигнута совершенная интерпретация музыкального произведения.

## Глава V

## СКРИПИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ

Прежде чем вплотную приступить к теме настоящей главы, необходимо посвятить несколько строк рассмотрению вопроса, имеющего важное значение в наши дни, а именно взаимоотношению двух современных художников, один из которых творит музыку, а другой ее исполняет. Существует ли моральный императив, обязывающий исполнять произведения современных композиторов? В принципе ответ на этот вопрос безусловно утвердительный. Плоды творческого вдохновения композитора остаются мертвой буквой, пока не отыщется некто, способный воплотить их в звуки и ознакомить с ними слушателей. Но является ли наша обязанность в этом плане безусловной, исключительной, дающей право выбора? С этим трудно согласиться. Исполнитель вправе выносить на концертную эстраду такие произведения, которые вызывают в нем чувство расположения и духовного родства; только при этом условии возможно их совершенное истолкование. Как бы то ни было, артист обязан внимательно следить за современным ему композиторским творчеством, с тем чтобы изучать и пропагандировать сочинения, находящие отклик в его душе.

Этот, казалось бы, неоспоримый принцип в сегодняшней концертной практике постоянно нарушается. Современная музыкальная продукция находится в центре внимания определенного круга лиц, заинтересованных в ее распространении по мотивам отнюдь не артистического свойства. В первую очередь это музыкальные критики, пытающиеся по-своему использовать исторический факт запоздалого признания современниками Бетховена, Вагнера, Брамса, Рихарда Штрауса, Регера. Расчет здесь простой: поднимать на щит десятков недостойных — будущие поколения простят и забудут! — чтобы не упустить одного, действительно достойного, и таким образом снискать репутацию «первооткрывателя гения». Соответственно, уже апробированным сочинениям уделяются одна-две строчки, зато любая дрянь под вывеской «модерн» удостаивается целой газетной полосы. Это, в свою очередь, побуждает всех, чье существование в той или иной мере определяется «общественным мнением», т. е. дирижеров, инструменталистов, певцов, — пропагандировать современную музыку, исходя из чисто практических соображений. Нынешний композитор — существо до крайности избалованное — должен серьезно учитываться как фактор, влияющий на судьбы музыкального мира. Вагнер семь лет дожидался постановки «Тристана», сегодня же директора театров толпятся в приемной молодого оперного композитора. Ангажемент концертирующего исполнителя нередко оговаривается условием — вклю-

чить в программу указанное свыше произведение современного автора, достоинства которого (или отсутствие таковых) исполнителю практически неизвестны, но требующее огромной затраты времени и сил для своего (чаще всего одноразового) исполнения. Следовало бы взять за правило основательно изучать и оценивать каждое произведение до его публичного показа. Как справедливо замечает Бильрот, «поскольку все новое, в том числе и то, что впоследствии получит всеобщее признание, в определенном смысле противоречит общепризнанному, — публика, далекая от истинного понимания искусства, легко приходит к мысли, что всякий ниспровергающий традицию каприз художника несет в себе «ростки будущего» и что несогласие с традицией уже само по себе является заслугой. В среде артистической молодежи можно найти «нигилистов», принципиальных оппозиционеров, стремящихся ошеломить публику, сбить ее с толку. Но сами они пока что ничего значительного не создали»\*.

Я далек от того, чтобы принципиально отвергать все новое\*\*. В любом произведении я пытаюсь отыскать его содержательную ценность, не пугаясь при этом необычных доселе созвучий. Любое звуко-сочетание, даже самое негармоничное на первый взгляд, может быть прекрасным, если оно является неотъемлемым элементом художественного целого. Вся история музыкального искусства доказывает нам, что представление о красоте того или иного созвучия периодически меняется. «В каких пределах слушатели способны выносить резкие звучания как средства выразительности, определяется вкусом и привычкой, поэтому граница, разделяющая консонанс и диссонанс, многократно смещалась. Звукоряды, тональности и их модуляции также подвергались изменениям, не только у примитивных малообразованных народов, но даже в те периоды мировой истории и у тех народов, которые одарили человечество высшими достижениями культуры»\*\*\*.

Несмотря на мое искреннее желание идти в ногу со временем, я все же глубоко сожалею, что безоглядной пропаганде всего, что появляется на свет в наши дни, сопутствует пренебрежение ценнейшим музыкальным наследием прошлого. Я обращаю прежде всего внимание на Макса Регера, умершего в 1916 году, а ныне полузабытого мастера. Кто сейчас играет его камерную музыку? И кто из приверженцев «мо-

\* T. Billroth. *Wer ist musikalisch?* Berlin, 1912.

\*\* От этого предостерегают некоторые исторические примеры. Керубини — Шпор (1820): «Ваша музыка, и вообще форма и стиль этого рода музыки мне настолько непривычны, что я был бы весьма признателен, если бы Вы сразу же повторили исполненный Вами квартет». Ромберг — Шпору (о квартете Бетховена): «Дорогой Шпор, как Вы можете играть такую дичь!» Шпор о поздних произведениях Бетховена: «Его постоянное стремление быть оригинальным и открывать новые горизонты уже не могло, как прежде, удерживаться от выхода на ложные пути. Надо ли удивляться тому, что его творения становились все причудливее, все менее понятными и лишенными внутренней взаимосвязи? Есть люди, воображающие, что эти сочинения им понятны, и на радостях превозносящие их над прежними шедеврами, — я не из их числа и открыто признаю, что последние работы Бетховена никогда не отвечали моему вкусу» (Шпор. Автобиография).

\*\*\* H. Helmholtz. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik.* Braunschweig, 1863.

дерна» по-настоящему знает и понимает последние квартеты и фортепианные сонаты Бетховена, своей революционностью превосходящие все, что было создано после них!

Как влияет культивирование исключительно современной музыки на развитие скрипичного искусства? Рассматривая этот вопрос, мы приходим к неутешительным выводам. Если качественное исполнение классических произведений определяется в первую очередь техническим совершенством, красотой звучания, эмоциональной глубиной и чувством стиля, то в отношении современных опусов совсем не обязательно, чтобы все обозначенные в них ноты действительно были услышаны. Ошибки вследствие сбоев памяти, если они не приводят к катастрофе, еле заметны, наше понятие «чистого» и «фальшивого» поставлено с ног на голову преднамеренным использованием неблагоприятных сочетаний. Короче говоря, мы можем отдать должное лишь работе памяти и способности концентрации, необходимой для «вживания» в музыкальную ткань «модерновых» сочинений. Судить же об исполнении в соответствии с нашими профессиональными критериями не представляется возможным, по причине своеобразия современного композиторского почерка и недостаточного знакомства с самим произведением; нет никого, кто мог бы бросить упрек за какие-то погрешности в исполнении!\* Отсутствие всякого контроля плюс безусловное одобрение со стороны заинтересованных кругов, без малейшего намёка на критику, грозит исполнителю опасностью сползания в болото безответственности и самодовольства. Когда музыкант после этого вновь берется за интерпретацию классических произведений, где каждая нота на вес золота, чаще всего наблюдается явное снижение мастерства.

Влечение к современному музыкальному творчеству само по себе похвально, но следуя ему, молодой скрипач не должен пренебрегать некоторыми мерами предосторожности, если он хочет сохранять и развивать дальше свое профессиональное умение. Прежде всего не стоит целиком и безоговорочно посвящать себя пропаганде современной музыки; советуем уделять время и силы только тем произведениям, к которым вы действительно чувствуете расположение и в художественной ценности которых вы искренне убеждены. Но все же время от времени следует вновь припасть к чистейшему, живительному роднику классической музыки и черпать в нем стимулы для роста и обогащения своего исполнительского мастерства или хотя бы для того, чтобы удерживать его в надлежащей форме. Если же скрипач культивирует современную музыку не из внутренних побуждений, а в угоду «коммерческим интересам», то в конечном итоге он будет обманут в своих расчетах. Чувство неудовлетворенности и потеря многих скрипичных качеств — такова расплата за отсутствие честной, принципиальной позиции в искусстве.

Теперь обратимся к обычной в наше время практике составления концертных программ. При этом мы не касаемся программ симфонической музыки, куда скрипичный концерт входит в качестве равно-

\* Из личного опыта: после премьеры некоего сложного сочинения для скрипки соло композитор заходит в артистическую комнату, чтобы поблагодарить исполнителя. Тот сокрушенно вздыхает: «Я ужасно расстроен из-за этих злосчастных трех тактов». Композитор: «Каких именно?»

ценного слагаемого. Здесь нет проблем: солист должен полностью включиться в общую исполнительскую концепцию, соблюдая все предписания композитора. Другое дело — вечера, целиком посвященные скрипке, что во французском и английском языках обозначается словом «recital». Музыка, исполняемая в этих концертах, по своей жанровой принадлежности может быть разделена на следующие категории:

- 1) Произведения для солирующей скрипки в сопровождении оркестра.
- 2) Произведения для скрипки в сопровождении фортепиано.
- 3) Произведения для скрипки соло.
- 4) Дуэт фортепиано и скрипки (соната).
- 5) Дуэт скрипки и другого струнного инструмента, с сопровождением или без него.
- 6) Камерная музыка, исполняемая составом более двух инструментов.

Эти категории в свою очередь подразделяются на три основные группы:

1. Произведения, исполняемые по оригинальному (первоначальному) тексту.
2. Произведения, исполняемые с некоторым отступлением от первоначального авторского замысла, например, при замене оркестрового сопровождения фортепианным.
3. Произведения, оригинальный текст которых подвергся существенным изменениям (транскрипции, обработки).

Программы с виртуозным уклоном включают: 1) концерты<sup>1</sup>, 2) обработки сольных сонат с цифрованным басом, 3) произведения для скрипки соло, 4) характерные пьесы крупной формы, 5) характерные пьесы малой формы, 6) различного рода обработки скрипичных и нескрипичных сочинений.

Многие выражают недовольство тем, что в наших концертных программах обработкам будто бы отдается предпочтение перед оригинальными сочинениями. Высказываясь по этому поводу, я прежде всего исхожу из того, что в использовании обработок нет ничего зазорного — вопреки мнению пуристов, число которых в последнее время возросло. Не кто иной, как И. С. Бах, был одним из первых транскрипторов; им переложены для органа 9 концертов Вивальди<sup>2</sup>, множество собственных органных сочинений — для других инструментов (также наоборот). Сегодня наверняка (и не без основания!) подали бы жалобу прокурору, если бы кто-то вздумал переложить для фортепиано или чембало Adagio баховского концерта для двух скрипок — а ведь Бах поступал именно так! След за ним Бетховен переложил свой скрипичный концерт для фортепиано, а Вторую симфонию — для фортепиано, скрипки и виолончели. Уместно привести в качестве примера (может быть, не столь убедительного) известную обработку Чаконы Баха, выполненную Ф. Бузони, и его же фортепианные транскрипции органных произведений мастера. Поэтому неправомерна сама постановка вопроса о том, следует ли одобрять или осуждать обработки\*. Прежде всего не-

\* См. также эссе «Обработки Крейсера» М. Пеншерля (*M. Pincherle. Feuilletts d'Histoire du Violon. Paris, 1927*) с интересными примерами транскрипций, относящихся к XVII–XVIII векам.

обходимо установить, насколько литература для данного инструмента богата оригинальными сочинениями; их обилие делает излишним ее расширение за счет обработок. В частности, так дело обстоит у пианистов, но никак не у струнников<sup>3</sup>.

Фортепианный аккомпанемент, переложенный с оркестровой партитуры, также должен считаться обработкой. Поскольку постоянное участие оркестра, даже камерного, было бы для солиста весьма накладным, использование клавира для нас, скрипачей, является жизненной необходимостью, если мы не собираемся ограничить свою концертную деятельность рамками камерного ансамбля. Исключение из репертуара любого вида обработок означало бы фактический отказ от сольного концертирования, в крайнем случае — замену сольной программы дуэтом скрипки и фортепиано. Даже самые ярые «ревнители чистоты» могут сколько угодно поносить ненавистную им скрипичную виртуозность, но виртуозную игру на скрипке как таковую они не могут сбросить со счета. Исполнение современных оркестровых партий (начиная с вагнеровских) было бы немислимым без технического оснащения, которым мы обязаны виртуозной литературе. Поэтому возражения наших оппонентов правомочны только по отношению к произведениям симфонического типа, характеризующимся богатством и многообразием оркестрового звучания. Клавиры концертов Бетховена, Брамса, Донаньи, Дворжака, Иохима, Кшенека, Прокофьева, Рegera, Респиги, Сибелиуса, Хиндемита, Шимановского, Элгара и других — всего лишь суррогат, не обеспечивающий сколько-нибудь удовлетворительной замены могучему аппарату оркестра. Особенно это касается произведений, близких нам по времени создания, в которых оркестровым тембрам (в целом краске, колориту) часто придается большее значение, чем разработке тематического материала. В этих случаях замену оркестрового сопровождения фортепианным я лично воспринимаю как профанацию.

Никто, однако, не станет отрицать, что концерты Т. Аулина, Бруха, Венявского, Виотти, Вьётана, Глазунова, Годара, Гольдмарка, Хубаи, Конюса, Лало, Мендельсона, Моцарта, Паганини, Сен-Санса, Чайковского, Шоссона, Шпора, Эрнста и других, будучи исполнены с фортепиано, не несут сколько-нибудь существенных потерь в отношении полноты и разнообразия звучания, адекватной передачи фактуры и т. п. В некоторых случаях следует даже предпочесть фортепианное сопровождение оркестровому, хотя последнее является оригинальной, авторской версией. Если концерт Брамса, сыгранный на большой эстраде с аккомпанементом фортепиано, предстает, по сути дела, в искаленном виде, то для концертов Паганини, Эрнста, Вьётана оркестровое звучание не обязательно и может показаться чересчур претенциозным\*. И так, мы можем со спокойной совестью и не опасаясь нарушить привычные «нормы поведения» включать в программы сольных вечеров скрипичные концерты, в которых оркестру отведена чисто сопроводительная роль<sup>4</sup>.

\* Здесь многое решает технический и музыкальный уровень пианиста-аккомпаниатора. Для финала мендельсоновского концерта или первого большого tutti в соль-мижорном концерте Бруха требуется пианист, обладающий качествами солиста и умением воссоздавать оркестровые краски.

Одно из ценнейших слагаемых нашей литературы образует наследие скрипичных школ XVIII столетия. Камерным и церковным сонатам старинных мастеров в оригинале чаще всего сопутствует обозначение цифрованного баса. Навык чтения генерал-баса был в те времена развит настолько, что его «расшифровка», подготовленная заранее или импровизированная, рассматривалась как нечто само собой разумеющееся. Помимо отдельных, более или менее случайных, «обработчиков» (Вольдемар, Картье)<sup>5</sup>, в XIX веке Алар и Давид первыми взяли на себя труд по созданию больших сборников-антологий, составленных из произведений мастеров барокко и включавших редакцию скрипичных партий наряду с развитым фортепианным сопровождением\*. Пару десятилетий назад в среде немецких скрипачей считалось хорошим тоном мелочной критикой сводить на нет заслугу Давида в возрождении и популяризации этого рода музыки, в то время полузабытой. Главным поводом для подобной критики было дополнение Давидом авторского текста небольшими каденциями, не всегда отвечающими стилю оригинала. Но даже по чисто формальным соображениям нет оснований возражать против привнесения каденций. Если композитором проставлена фермата на квартсекстаккорде, то тем самым обозначено место для виртуозной импровизации солиста; не принимать эти указания в расчет — значит способствовать образованию вакуума. Поводом для возражений может быть не традиция, не принцип, а его неадекватное воплощение, если, скажем, каденция слишком растянута или явно противоречит стилю.

Заметим, что великие композиторы порой сочиняли довольно-таки скверные каденции. Иохим и Крейслер, бывшие композиторами, так сказать, по совместительству, могут по праву считаться мастерами этого жанра, в то время как некоторые каденции Бетховена к его собственным произведениям недостойны великого имени; пример — каденция к авторскому переложению для фортепиано скрипичного концерта (ее отчасти «спасает» присочиненная Бузони сопровождающая партия литавр). Что касается «Высшей школы скрипичной игры» Давида, то названный сборник фактически положил начало культивированию драгоценнейшей ветви нашей литературы, и эту заслугу не могут умалить отдельные, внесенные редактором малоудачные «украшения».

То, что старинные сонаты образуют богатейший источник высокохудожественного концертного репертуара, — очевидный, не вызывающий сомнений факт. Однако современные скрипачи в вопросе выбора предпочитают идти проторенными путями. В сольных программах из года в год повторяются одни и те же названия: Гендель — сонаты ре мажор и ля мажор, Тартини — сонаты «Трель дьявола» и «Покинутая Дидона», Корелли — «Фолия» и Нардини — соната ре мажор. Для сравнения приведем число произведений, созданных названными авторами в тех же самых жанрах: Гендель — 6 сонат, Тартини — 36 сонат и 24 концерта<sup>6</sup>, Корелли — 12 сольных и 48 трио-сонат, Нардини — 20 сонат и 6 концертов; надо полагать, что этот внушительный список содержит немало ценного. Просмотр различных произведений упомя-

\* Д. Алар. «Классические мастера скрипки»; Ф. Давид. «Высшая школа скрипичной игры» и «Подготовительная ступень к высшей школе скрипичной игры».



нутых авторов, а также Бибера, Франкёра, Леклера, Локателли, Пуньяни, Верачини, Вивальди можно рекомендовать каждому концертирующему скрипачу в качестве занимательного и полезного отдыха в период летних отпусков. Разумеется, лишь небольшая часть всего созданного скрипачами XVIII века вполне пригодна для наших целей. Среди этих авторов немало сочинявших по готовым схемам и рецептам, подражателей и откровенных плагиаторов, и почти все они «неисправимые писаки», поставившие огромное количество музыкальной продукции, что, конечно, не является гарантией неизменно высокого качества. Но даже если при более близком знакомстве подходящим для публичного исполнения окажется не больше одного процента, наши концертные программы обогатились бы существенным образом.

В наши дни находится немало последователей Давида и Алара, пытающихся с большим или меньшим успехом привести камерную музыку XVIII столетия в соответствие с современными эстетическими запросами и понятиями. Внутреннее число этих попыток, а также необходимость соблюдать известные ограничения в размерах настоящего труда не позволяют подробнее осветить этот раздел литературы. В целом стилистическая направленность даже одной отдельно взятой обработки определяется отношением ее автора к самому материалу: кто-то стремится по возможности сохранять неприкосновенным первоначальный текст, кто-то, напротив, предпочитает уснащать его пряностями современных гармоний. Скрипачу, желающему расширять свой репертуар, следует опробовать различные редакции одного и того же произведения, с тем чтобы сделать окончательный выбор по своему вкусу.

Наряду с необходимыми обработками сочинений, в которых сопровождающая партия изложена в виде цифрованного баса, появляются новые издания, где аккомпанемент полностью выписан самим композитором. В отношении этих публикаций следует придерживаться основного правила, гласящего: новые издания в принципе оправданы и отвечают потребностям музыкальной практики, поскольку скрипичная техника и художественный вкус со времени выхода в свет первых изданий изменились настолько, что первоначальные указания аппликатуры и штрихов значительно расходятся с современными требованиями. Совершенно очевидно, что под эту категорию подпадают сольные сонаты и концерты Баха, сонаты и концерты Моцарта, концерт Бетховена. Новое издание сочинений Шпора также несомненно будет способствовать их практической «исполняемости»\*, учитывая изменения, происшедшие за сто лет (1827–1927). Аппликатура, проставленная в «Испанской симфонии» Лало автором, также нуждается в радикальном пересмотре, особенно из-за полного исключения второй и четвертой позиций. Но как следует подойти в этом смысле к произведению, более близкому нам по времени его создания, а именно к концерту Брамса? Как известно, скрипичную партию концерта редактировал Иоахим (и даже частично переделывал, с согласия автора). Вправе ли современный скрипач вторгнуться в сферу ис-

\* В оригинале трудно переводимое слово «Spielbarkeit». Наиболее близким языковым эквивалентом можно считать нелитературный, но имеющий хождение в профессиональной среде термин «играбельность». — *Прим. ред.*

полнительских приемов и традиций, освященных именем великого музыканта? Если это делается по соображениям индивидуальной интерпретации или в педагогических целях — мой ответ на этот вопрос безусловно положительный. Некритическое усвоение чужой аппликатуры, на мой взгляд, равносильно попытке «украсить себя чужими перьями», более подходящими для того оперения, из которого они выщипаны.

Мои личные устремления, как технического, так и музыкального порядка, не могут быть осуществлены никакими иными, в сто раз лучшими средствами, чем те, которые я сам нахожу для себя. Но для моих учеников проставленные мной обозначения — не более чем дорожные знаки, помогающие им найти свой собственный путь. Использование этих указаний в повседневной исполнительской практике кажется мне сомнительным и даже вызывает чувство протеста. Скрипача, не прошедшего моей школы, я не могу осуждать за то, что в подготовленных мной изданиях концертов Бетховена, Мендельсона, Брамса аппликатура кое-где покажется ему странной, даже неестественной, — у него не развита логика аппликатурного мышления, хорошо усвоенная моими учениками. Во всяком случае, польза от этих указаний представляется мне весьма незначительной. Самостоятельно мыслящий скрипач наверняка не воспользуется ими, большинство же вряд ли в состоянии отличить обработку, сохраняющую верность оригиналу, от так называемой свободной обработки.

Любой вид обработки должен основываться на уважении к авторскому тексту. Под этим подразумевается не только нотная запись как таковая, но также авторские обозначения способов исполнения, в том числе штрихов, фразировочных лиг и т. д. Не кто иной, как всеми пренебрегаемый Давид, в своей редакции баховских сольных сонат впервые присвоил оригинальный текст (мелким шрифтом на нижней параллельной строке), в целях проверки и обоснования внесенных изменений и добавлений. Этот же принцип соблюден в редакции Иоахима и Мозера<sup>2</sup>; кроме того, в выпущенном ими издании классических концертов и сонат (3-й том скрипичной школы) обозначения, внесенные редактором, заключены в скобки.

В новейшем издании сонат Брамса для фортепиано и скрипки, подготовленном Артуром Шнабелем и автором настоящего труда (издательство Петерс), все, что не указано непосредственно композитором, печатается в скобках или курсивом; для уточнения штрихов используются в основном знаки  $\cap$  и  $\vee$ , при сохранении фразировочных лиг оригинала. Если какое-либо произведение подвергалось в разное время нескольким обработкам, выполненным без должного внимания к намерениям композитора, то в конце концов мало что остается от первоначальных указаний способов исполнения; последующим поколениям музыкантов приходится их восстанавливать, используя первые, давно ставшие библиографической редкостью, печатные издания.

То, что изменения, вносимые непосредственно в нотный текст, могут быть оправданы необходимостью, не является, на мой взгляд, поводом для дискуссий принципиального характера. Обоснованием такого рода «форс-мажора» могут быть немислимые, «антискрипичные» приемы, в связи с чем незначительные изменения текста оказываются наименьшим злом. Приведем примеры.

Ф. Шуберт. Фантазия оп. 159

313а авторская нотация

облегченный вариант (по Давиду)

313б

И. Брамс. Концерт для скрипки и виолончели оп. 102

314 оригинал

облегченный вариант

Пропуск одного из указанных композитором повторений, строго говоря, также относится к изменениям авторского текста. Но эти повторения во многих случаях могут рассматриваться как условные, не предусматривающие обязательного, беспрекословного выполнения, как, например, знаки репризы в первых частях некоторых бетховенских квартетов. А как относиться в этом смысле к сольным сонатам Баха, где, за редким исключением, в каждой из частей обозначены повторения? На мой взгляд, здесь следует придерживаться «золотой середины», т. е. повторять только первый раздел двухчастной формы<sup>9</sup>.

Самовольные сокращения текста (купюры) должны быть в принципе отвергнуты и запрещены, хотя нельзя отрицать, что исполнитель порой не в силах противостоять искушению «укоротить» текст в допустимых пределах, например, в концерте Исааха, в I части сонаты Шумана ре минор. Чайковский согласился с купюрами, внесенными

Ауэром в последней части скрипичного концерта, что свидетельствует о его уме<sup>10</sup>. В то же время я всегда считал недопустимыми купюры в Фантазии Шуберта (оп. 159), например, пропуск второй вариации; шубертовские «божественные длинноты» — такая же неотъемлемая черта его творчества, как телеграфный стиль некоторых современных композиторов\*.

Жанр произведения для скрипки соло воплотился прежде всего в сонатах и партитах Баха — шедеврах, недостижимых как в наше время, так, очевидно, и в будущие времена. Макс Регер обнаружил в этом жанре не менее двух дюжин сочинений. Они могут рассматриваться как первый опыт трансплантации данного рода музыки на почву современного композиторского творчества и как начало нового этапа в его развитии. Особенно это относится к оп. 42; в оп. 92 автор, по моему мнению, показал в целом менее тщательную работу.

За последние годы появились новые произведения в этом жанре — А. Шнабеля, К. Хабы (в четвертитоновой системе), П. Хиндемита, Ю. Рёнтгена, З. Секея и многих других<sup>11</sup>. Создается впечатление, что для современных композиторов стало чуть ли не делом чести — выражать свои музыкальные идеи средствами скрипки, выступающей без сопровождения.

Нам, скрипачам, казалось бы, на руку возможность подбора концертных программ из все возрастающей массы произведений для скрипки. Но все же неизбежна постановка вопроса о том, насколько оправдан этот «взрыв» музыкальной продукции в данном специфическом жанре. Последний не должен рассматриваться исключительно сквозь призму гениальных баховских творений. Попробуем определить, насколько «сосуд» (то есть форма) достоин своего «наполнения». Соната без сопровождения — это, в сущности, *genre bâtard*\*\* , имеющий некую изначально двойственную природу. Скрипка — инструмент мелодический, гомофонный; аккордика ему, строго говоря, чужда и может использоваться в виде исключения<sup>12</sup>. Скрипичная музыка, как правило, гомофонного склада, ее основа — одновременное звучание мелодии и гармонии; в произведениях для скрипки соло эта одновременность заменяется последовательным звучанием двух главных элементов музыки. Чтобы сделать «линейный контрапункт» доступным восприятию слушателя, необходим сложный комплекс агогических и динамических средств. Если произведение к тому же «модерновое», то есть складывается из гармонических сочетаний, пока что непривычных среднестатистическому слушателю, то ясная и отчетливая передача текста возможна только путем настоящего подчеркивания деталей, в ущерб цельной и широкой линии. Между тем отделенная от нас двумя столетиями композиторская техника Баха, благодаря своей органичности, предусматривает относительно простую, неизощренную манеру исполнения. Но уже в сонатах Регера слушатель, да-

\* За несколько лет до своей кончины Макс Регер при случае обратился ко мне с вопросом: почему я не включил в свой репертуар его скрипичный концерт. Я ответил: потому что он кажется мне чересчур растянутым. Регер в свою очередь: первая часть действительно очень длинная, я давно ломаю себе голову, где можно сделать купюру, но решения до сих пор не нашел.

\*\* Незаконнорожденный жанр (франц.).

же музыкально образованный, после первого прослушивания едва ли «освоит» некоторые модуляционные обороты. Он поймет их только после более близкого знакомства с произведением, когда повторность музыкальных впечатлений стимулирует способность апперцепции<sup>13</sup>.

Ну а как же быть с новейшей продукцией? Даже профессионал при первом прослушивании становится в тупик перед этими замысловатыми, не поддающимися прочтению письменами. Что касается слушателя, то он колеблется между тупой покорностью судьбе и нескрываемым возмущением. Подобные творения никому не приносят радости — ни композитору, который считает себя непонятым, ни издателю, не рассчитывающему их продать, ни тем более слушателю, воспринимавшему их как бессмысленный набор звуков. Исполнитель в этом ряду не составляет исключения — стоит лишь подумать о том, как соотносится потраченный труд и вознаграждение за него, моральное и материальное. Артист, публично исполняющий по памяти современную сонату для скрипки без сопровождения, достоин мученического венца. Поэтому нежелание большинства наших скрипачей выступать с исполнением сольных сонат нельзя ставить им в вину: в наш материалистический век очень немногие ощущают в себе призвание к мученичеству.

Если молодой композитор действительно чувствует потребность выразить те или иные музыкальные идеи исключительно средствами скрипки без сопровождения, то пусть изберет форму *этюда*. Пример Паганини доказал, что для нашего искусства эта форма таит в себе большие возможности и может быть наполнена живым музыкальным содержанием. Кроме того, почти полностью отсутствует учебный материал, который мог бы служить подготовкой к изучению современных атональных концертов!\* Настоятельная просьба, обращенная к молодому поколению композиторов, — исходя из ваших собственных, а также из наших интересов, направить свои творческие усилия на решение более перспективных и плодотворных задач, чем создание сольных сонат — этих зачастую бесформенных музыкальных монстров.

Скрипичный этюд или каприс находится где-то посередине между частью сольной сонаты и характерной пьесой малой формы. На концертную эстраду он выносится обычно в обработке с сопровождением фортепиано и в этом случае может быть приравнен к виртуозной пьесе. Наиболее художественно ценные образцы этого жанра — 24 каприса Паганини, из них в концертные программы чаще всего включается № 9. Среди новейших обработок и редакций каприсов самыми удачными можно считать работы Крейсера, Манена, Фридмана. Из этюдов и каприсов Венявского также можно извлечь весьма благодарный в техническом и музыкальном отношении материал для концертных выступлений (чаще всего играет № 4 ор. 18). Имеются отдельные обработки каприсов Роде (Эльман), Фиорилло (Вольфсталь), но в целом

\* В числе попыток создания инструктивного материала, отвечающего особенностям современного музыкального языка, можно назвать сборник этюдов Карела Хабы «Современная скрипичная техника» (издательство «Урбанек», Прага) и сборник Густава Хавермана «Скрипичная техника, доведенная до совершенства» (издательство «Тонгер») — опыт «оживления» учебного материала элементами энгармонизма и атонализма.

это поле деятельности, вопреки его большому практическому значению, не привлекает должного внимания транскрипторов<sup>14</sup>.

Мы переходим к характерным пьесам, так называемым малым формам, или миниатюрам. По сравнению с сольными сонатами этот жанр в гораздо меньшей степени способен вызвать у наших композиторов взлеты творческого вдохновения. С тех пор как Бетховен создал свои два Романса (менее значительные, по сравнению с другими, произведения), источник пополнения концертного репертуара пьесами малой формы почти полностью иссяк. Насколько счастлива в этом отношении пианисты! У них есть Шопен, Шуберт, Шуман, Лист, Брамс — этюды, прелюдии, ноктюрны, мазурки, полонезы, вальсы, баллады, фантазии, «Детские сцены», «Карнавал»; у нас преимущественно Давид, Эрнст, Вьётан, Венявский, Сарасате, Хубаи, Соре и в ограниченных размерах — Рафф, Рис, Брух, Сен-Санс, Дворжак, Чайковский, Регер, Сук, Синдинг, Шуберт, Шуман<sup>15</sup>. В то же время Мендельсон, Григ, Брамс вообще игнорировали жанр короткой скрипичной пьесы. В целом этот жанр — если исключить чисто виртуозные сочинения — составляет наименее богатую подлинными музыкальными ценностями часть нашей литературы. Но нам, скрипачам, не прожить без малых форм, выносимых на концертную эстраду!

Первыми среди тех, кто не захотел мириться с создавшимся положением, кто пытался восполнить пустоты в концертном репертуаре, были Венявский, Сарасате, Вильгельми и Иоахим. Так возникли обработки романса Рубинштейна «Ночь», ноктюрна ми-бемоль мажор Шопена, арии из ре-мажорной сюиты Баха, «Грёз» и «Вечерней песни» Шумана. Камень сдвинулся с места и покатился под гору; так было положено начало господству транскрипции.

По поводу нынешнего положения вещей приходится выслушивать множество упреков, признавая частично их справедливость. Но когда на нас сваливают всю вину за происходящее, то большую часть ответственности мы перекладываем на композиторов, считая, что главная причина зла — их равнодушие к музыке малых форм. Даже ту часть публики, которая исправно посещает концерты скрипачей, тем самым как бы одобряя господствующую ныне моду на транскрипции, не следует безоговорочно осуждать. Когда Венявский заменил свою «Легенду» романсом Рубинштейна, Сарасате вместо «Элегии» Эрнста исполнил ноктюрн Шопена, Вильгельми — Арию Баха вместо «Каватины» Раффа, Иоахим — «Вечернюю песню» Шумана вместо Полонеза Шпора — слушатель несколько не был огорчен этой заменой. Он и не подозревал, что своими аплодисментами способствовал перенасыщению концертных программ обработками салонных пьес<sup>17</sup>.

На этом фоне появился Фриц Крейслер со своей серией «Классических манускриптов». Можно придерживаться разных мнений по вопросу о транскрипциях, одно неоспоримо: крейслеровские обработки, выдержанные в строго очерченных жанровых границах, обладают явной музыкальной ценностью. Автором пьесы под названием «Прелюдия и аллегро» мог быть Пуньяни или самолично Крейслер (к чему

\* Сама по себе исключительно ценная Фантазия Шумана ор. 131 в чисто инструментальном плане — сплошные мучения для скрипача. Помочь здесь может только основательная переработка скрипичной партии<sup>16</sup>.

многие склоняются) — в своем теперешнем виде это безусловно лучшее из того, что создано Пуньяни или приписывается ему. А заведомо оригинальное сочинение «Венский каприз» сделало бы честь самому именитому композитору; здесь на тесном пространстве скрипичной миниатюры счастливым образом соединились врожденный вкус, щедрая фантазия и совершенство формы. Осуждая в целом чрезмерное увлечение транскрипциями, как одно из свидетельств утраты высоких эстетических и этических принципов музыкально-исполнительского искусства, следует все же сделать исключение для обработок Крейсlera, видя в них проявление истинной музыкантской души! Ах, если бы они так и остались исключениями! Сопутствовавший им небывалый успех наводит на мысль о том, что их появление отвечало давно назревшей потребности, а именно желанию освободиться от полонезов Венявского, танцев Сарасате, вариаций Паганини, от Баллады Вьетана и Романса Свенсена. Совершенно объективно и без оглядки на инструментальные требования такие пьесы, как «Павана» Куперена или «Ригодон» Франкёра\*, вкуче со всеми очаровательными вещичками этой серии, своими музыкальными достоинствами намного превосходят запыленную, изъеденную молью рухлядь, доставшуюся нам от прошлого столетия, — даже если предположить, что многие из «Манускриптов» выросли на почве, вспаханной и засеянной самим Крейслером. Подобно тому, как нельзя возложить на Генриха Гейне ответственность за то, что легкий, текучий стиль его богатой мыслями прозы у его последователей выродился в поверхностную фельетонную болтовню, — нельзя ставить в вину Крейслеру, что усилия его многочисленных, но неумелых подражателей привели к измельчению концертных программ<sup>18</sup>.

Серьезные любители музыки не раз обращались ко мне с замечаниями по поводу того, что в нынешних «транскриптизированных» программах их больше всего беспокоят крайне скудные сведения об источниках. Я также сторонник решительного отказа от подобной игры в прятки, что было бы весьма полезно, так как позволило бы сравнить оригинал с обработкой и установить степень и характер вмешательства транскриптора. Но этого как раз и стремятся избежать создатели обработок, они рассматривают сокрытие источников как защиту своих прав\*\*. Я также не одобряю позднейших работ Крейсlera в данной области — транскрипции фрагментов из симфоний и струнных квартетов<sup>19</sup>. В целях дальнейшего обновления нашей литературы крайне желательно, чтобы он своим дарованием послужил делу возрождения больших форм. Ему одному под силу «оживить», наконец, Фантазию Шумана, очистить произведения Тартини, Нардини, Локателли от штампа и рутины XVIII столетия, дать засверкать содержащемуся в них благородному металлу, без оглядки на продолжительность грамофонного диска!<sup>20</sup> Тогда было бы разрушено безраздельное господство малых (слишком малых!) форм, на благо нашей профессии.

\* Т. е. «Песня Людовика XIII и Павана» в стиле Куперена и «Сицилиана и Ригодон» в стиле Франкёра. — *Прим. ред.*

\*\* Автор настоящего труда опубликованы, при содействии Бруно Эйслера (издательство «Рис и Эрлер»), шесть обработок арий Генделя, происхождение которых указано — названы произведения, из которых они извлечены, в заголовке каждой из арий приведены начальные строки словесного текста.

Мы также не можем закрывать глаза на то, что вечера скрипичной музыки постепенно теряют свою популярность, главным образом из-за рутины концертных программ, способной оттолкнуть интеллигентного слушателя. «Прокручивание» изначально превосходных, но тысячу раз повторенных сочинений — «Испанской симфонии» Лало, концерта Чайковского, Чаконы Витали, излюбленных обработок Крейсlera и др. уже не может привлечь посетителей концертов, особенно если они накануне прослушали сонату Бетховена ор. 111 или квартет ор. 127. Обновление скрипичного репертуара путем возрождения ценнейшей части старинной литературы, а также полузабытых произведений из недавнего прошлого, благоволение к жанровым пьесам со стороны наших композиторов, при возможно более редком их обращении не только к сольной сонате, но и к трехчастному концерту, использующему аппарат современного оркестра, — таковы главные направления, которых следует придерживаться, если мы хотим сохранить наше искусство, придать ему новый жизненный импульс.

В заключение нелишне вспомнить ряд незаслуженно забытых произведений крупной и малой формы, которые звучат в концертах крайне редко, несмотря на их бесспорную художественную ценность: концерт Виотти № 19 (почему всегда играют только № 22?), концерты Моцарта № 2 и 3, Венгерский концерт и Вариации Иоахима, Концертная пьеса ля мажор Сен-Санса, концерты Лало (фа минор\*), Элгара, Синдинга, Сибелиуса, Шимановского, Прокофьева, Донаньи, Кшенека, Хиндемита, Пфизнера, Фантазия Сука; далее сочинения малой формы: Брамс—Иоахим. 16 венгерских танцев (играют постоянно № 1 и 5); Чайковский. Вальс-скерцо ор. 34; Дворжак. Славянские танцы (постоянно — ми минор и соль минор!), его же Романтические пьесы ор. 75, Романс ор. 11, Мазурка ор. 49; Сук. 4 пьесы ор. 17; Гольдмарк. 2 сюиты; Сарасате. Испанские танцы, тетради 5, 6 и 7; Манен. Маленькая испанская сюита; Сибелиус. Финские танцы; Шимановский. «Мифы»; Добровейн. Еврейская мелодия; Донаньи. «Сельский праздник в Венгрии» (*Ruralia Hungarica*); Стравинский. Сюита «Пульчинелла»\*\*.

Более редкая форма концертного дуэта для струнных инструментов в нашей литературе представлена прежде всего тремя монументальными произведениями: концертом Баха для двух скрипок\*\*\*, Концертной симфонией Моцарта для скрипки и альты и концертом Брамса для скрипки и виолончели. Два последних сочинения исполняются чрезвычайно редко; если сравнить их по числу публичных исполнений с Пятым концертом Моцарта и со скрипичным концертом Брамса, то получится соотношение приблизительно 1:100. Между тем двойной концерт Брамса принадлежит к наиболее зрелым творениям этого мастера, но широкой публике он мало известен. А ведь каждой из действующих концертных организаций следовало бы включать его в программы не менее одного раза в сезон!

Дуэты для двух скрипок без сопровождения могут в наши дни представлять лишь исторический интерес. А современные попытки созда-

\* Так называемый Русский концерт. — *Прим. ред.*

\*\* Приведенный перечень, разумеется, не претендует на исчерпывающую полноту.

\*\*\* Напомним также почти полностью забытые трио-сонаты Генделя (две скрипки и цифрованный бас).

ния концертов для двух скрипок можно считать заранее обреченными на неудачу, ввиду неизбежного звукового однообразия двух солирующих партий<sup>21</sup>.

Эффектная — в положительном смысле слова — концертная программа должна составляться с учетом некоторых условий: во-первых, не быть слишком продолжительной, во-вторых, все включаемые произведения желательно чередовать по принципу контраста и возрастающего интереса. Надо учитывать также смену тональностей. Большое число скрипичных пьес написано в тональности ре мажор. Скрипачи, пренебрегающие этим обстоятельством, порой выстраивают программу по типу нижеследующей: Нардини. Соната ре мажор; Бах. Чакона (ре минор — ре мажор); Паганини. Концерт ре мажор; Шопен-Вильгельми. Ноктюрн ре мажор\*; Венявский. Полонез ре мажор.

К монотонности может также привести специальный подбор программы из произведений, аналогичных по жанру. Три сольных сонаты Баха или 24 каприса Паганини в один вечер — это удар, наносимый прежде всего слушателю. Подобного рода конвейерное производство не может быть безупречным по качеству, даже с чисто технической стороны. Так называемые тематические программы из произведений одного композитора — Бетховена, Шопена, Шумана, Брамса — вполне допустимы для пианистов, принимая во внимание многообразие творческого стиля названных мастеров. Но для нас вечер, целиком посвященный Вьётану, Венявскому или даже Бруху, Дворжаку, Чайковскому, находится за гранью мыслимого<sup>22</sup>.

Противоречие между присущим нашему инструменту богатством звуковых красок и относительной бедностью концертной литературы, которой мы располагаем, в известной мере ущемляет профессиональную гордость скрипача, проявляющего серьезные художественные намерения. Лично я убежденный сторонник включения в программы сольных концертов произведений, принадлежащих жанру камерной музыки в его, так сказать, чистом виде, — дуэтов или ансамблей тройного или четверного состава. Здесь нам открывается богатейший выбор. Возьмем одни только сонаты с фортепиано — у Моцарта их 45, у Бетховена 10, у Шуберта 6, у Шумана 2, у Брамса и Грига по 3, у Регера 8, далее сонаты Бартока, Блоха, Бузони, Вейнера, Вейнгартнера, Дебюсси, д'Энди, Лекё, Пфицнера, Рёнтгена, Форе, Франка, Хиндемита, Энеску\*\* и других<sup>23</sup>.

Камерное сочинение неоспоримой художественной ценности, поставленное в начале программы, как бы возвышает ее в целом и побуждает более благосклонно взглянуть на все последующее. Быть может, именно внедрение камерной музыки будет способствовать ломке самодовольного, узколобого «солизма» и тем самым — оздоровлению всей концертной жизни. Обновленная программа привлечет истинного любителя музыки; он снова найдет к нам дорогу, и мы сможем окончательно заполучить его, если главная притягательная сила будет заключаться в самой программе, а не в демонстрации наших скрипичных возможностей.

\* В оригинале ре-бемоль мажор. — *Прим. ред.*

\*\* 2-ю сонату Энеску я считаю одним из выдающихся произведений современной сонатной литературы, совершенно несправедливо забытым.

Я также пришел к выводу, что сольная соната Баха выиграет, будучи поставлена в начале, а не в середине программы, так как наш слух, избалованный богатым совместным звучанием скрипки и фортепиано, воспримет звучание скрипки без сопровождения как ущербное. Несомненно, потребуются большой эстрадный опыт плюс изрядная доза хладнокровия, чтобы с первого выхода в зал быть во всеоружии звуковых и технических средств, необходимых для воспроизведения этого рода музыки. Скрипачи с тонкой нервной организацией предпочитают «разыграться» на двух-трех пьесах (чаще всего обработках). Подобный «расклад» представляется мне антихудожественным, роняющим достоинство артиста.

В прежние времена считалось нормой, если виртуоз заканчивал концертную программу фантазией на темы из опер (фантазии «Фауст» Алара, Сарасате, Венявского; фантазии «Кармен» Сарасате и Хубай). Ныне этот род развлекательной музыки находится в стадии отмирания; вряд ли кто-то решится вставить такие сочинения в программу, по крайней мере в больших городах<sup>24</sup>.

По своему хронометражу программа не должна превышать полутора часов. Обычно она значительно продлевается за счет номеров, исполненных на «бис». Как обстоит дело с этими «музыкальными чаевыми», насколько они правомерны с артистической точки зрения? Строго говоря, концертная программа должна уподобляться конструкции, введенной по точно рассчитанному плану; любая «пристройка» грозит нарушением изначальной симметрии. С другой стороны, очень трудно, да и неестественно противостоят требованиям восторженной публики, наотрез отказываясь от «бисов». Во всяком случае надо поспешить с «добавками» до полного завершения программы. Вкрапывать их между отдельными номерами, вынужденно подчиняясь укorenившимся местным «традициям», — значит полностью разрушать весь замысел концерта<sup>25</sup>.

Другая крайность — воздерживаться от «бисов» даже по окончании программы. Такую манеру я расцениваю как попытку продемонстрировать некую «сверхпринципиальность», а по сути дела — как высокомерие и снобизм. Нет ничего унижительного в готовности пойти навстречу чистосердечным пожеланиям аудитории, если они действительно исходят от нее, — ведь не секрет, что некоторые скрипачи бисируют сверх всякой меры, угождая не столько публике, сколько собственному тщеславию.

Все изложенное в этой главе может быть сформулировано в виде кратких выводов. Поставить преграду неуклонному падению интереса к концертам скрипачей, восстановить их престиж в глазах общественности возможно при выполнении следующих условий:

- 1) Включать в сольные программы как минимум одно камерное сочинение в полном объеме.
- 2) Выбирая репертуар, избегать проторенных путей, постоянно выискивать новое и «хорошо забытое старое».
- 3) Публично исполнять по нотам произведения новой и новейшей музыки, достойные внимания.
- 4) Привлекать композиторов к созданию небольших характерных пьес, используя возможность присуждения поощрительных премий.

## Глава VI ПРЕПОДАВАНИЕ

Этим словом мы обозначаем передачу накопленных знаний другому лицу. Цель и задача скрипичной педагогики — воспитать новое поколение скрипачей, используя во благо опыт современных и предшествующих поколений. Усвоенные нами правила лишь тогда могут быть восприняты молодежью без оговорок, если будет показано их соответствие современным понятиям художественного исполнения. Всякий артист, пролагающий новые пути в искусстве, духовно связан со своим временем. Корелли, Тартини, Виотти, Шпор, Паганини, Вьетан, Венявский, Иоахим, Сарасате, Изаи, Крейслер — каждый из них воплощал свойственный его эпохе идеал совершенного исполнения, до тех пор, пока не наступала радикальная перемена вкусов. Отсюда следует, что и учитель должен идти в ногу со временем. Достоин быть увековеченным священный творческий огонь, воодушевлявший Иоахима, но не его технические приемы. Тот, кто во времена Виотти обучал по заветам Корелли, в пору расцвета школы Иоахима заострился в манере, предписанной Шпором, а в XX столетии пытается отгородиться от влияния артистов, составляющих в наши дни гордость и славу скрипичного искусства, — тот не может быть хорошим педагогом, а тем более основателем новой, прогрессивной школы.

Моя карьера музыканта четко подразделяется на два периода — сольно-концертной и педагогической деятельности, поэтому мне, как немногим другим, предоставилась возможность наблюдать с близкого расстояния современную скрипичную педагогику во всех ее проявлениях. Вынесенные при этом впечатления большей частью весьма неутешительны. Несмотря на совершенствование методов, развивающих технические навыки, средний уровень скрипачей на сегодняшний день ужасающе низок. Виной этому не недостаток способностей, а нехватка учителей, обладающих достаточной технической и музыкальной подготовкой, а также умением передавать свои знания другим. Кроме того, настоящий педагог должен знать основы психологии, ясно представлять себе, что в особенности требуется вверенному ему ученику для технического, музыкального и духовного развития и каким путем эти требования могут быть удовлетворены. Я убежден, что прогресс в нашем искусстве зависит не столько от облагораживающего воздействия на обучаемого индивида, сколько от усовершенствования всей системы образования. Одна из задач настоящего труда — способствовать формированию нового типа скрипача-педагога.

Две побудительные причины определяют собой выбор учительской профессии: альтруистический мотив передачи приобретенных знаний

и эгоистический — необходимость зарабатывать на «хлеб насущный». Безвозмездное обучение молодежи в современных условиях немислимо\*. Может быть, в государстве будущего создадутся общественные условия, при которых преподавание любого рода будет осуществляться специально отобранными учителями, состоящими на государственной службе. Но уже сегодня следовало бы отстранять от преподавания нежелательный элемент — лиц, потерпевших крушение в других сферах деятельности и пытающихся достигнуть успеха в нашей профессии. В этом смысле я убежденный сторонник государственного контроля над всей образовательной системой. Преподавание является частным делом только для обучающего, но по своему общественному значению оно должно рассматриваться как обязанность<sup>1</sup>.

Идеальный педагог рассматривает свою профессию не как способ заработка, а в первую очередь как призвание, как смысл и содержание жизни. Он идет навстречу своему ученику с чувством, близким к отцовскому. Как бы ни клочкотало в нем раздражение, он обязан внешне сохранять спокойствие и достоинство. Ему дозволено, если он счел это необходимым, вести серьезный, нелюбезный разговор, но не срываться на крик. Он должен завоевать доверие ученика настолько, чтобы тот во всем полагался на него и видел в учителе своего лучшего друга. От него требуется быть мастером на своем инструменте, способным воплотить свои намерения в живом звучании. Он не должен бояться, если надо, потерять время и силы, чтобы самому пригрозиться к уроку. Оценивая достижения своего ученика, он должен быть предельно объективным и уважать в нем личность, даже если она в чем-то противоречит его собственной. В своих педагогических начинаниях он обязан учитывать присущие ученику особенности физической конституции и психического склада. Воздействие педагога не ограничено стенами учебного заведения, оно распространяется на весь уклад жизни вверенного ему ученика. О его способностях и перспективах педагог судит на основании строгого логического анализа, а выявленные недостатки устраняет с помощью методов, испытанных временем.

Взяв в качестве ориентира этот идеальный образ, будет нетрудно обрисовать ряд типажей, непригодных к педагогической деятельности. Первые среди них — это выдающиеся, но эгоцентрические личности. Подобно тому, как обаяние человеческой красоты может быть заключено не только в полной гармонии и совершенстве, но также в причудливой игре отдельных черточек и нюансов во внешнем облике, характере, поведении, — слабости, свойственные великим людям, придают им еще больше привлекательности. Если к профессии учителя обращаются великие люди, то весьма вероятно, что ученик воспримет как образец именно их слабости, подражать которым не составляет большого труда. Возьмем к примеру Эжена Изаи — его незабываемое *rubato* немислимо в отрыве от волнующего романтизма этого рыцаря скрипки; «укороченный смычок» и пронзительную акцентуацию Крейслера нельзя представить себе без первозданной мощи его ритма, а патетическую манеру

\* Насколько мне известно, в свое время только двое — Лист и Бузони из принципа не брали платы за уроки. Разумеется, каждый, кому судьба назначила быть учителем, занимающим оплачиваемую должность, не захочет променять немислимого, но талантливого ученика на материально обеспеченного, но бесталанного.

Эльмана — без питающего ее взрывного темперамента. Искусственное внедрение в чужую, еще не сформировавшуюся индивидуальность путем подражания тем или иным элементам исполнительского стиля, при отсутствии природной предрасположенности к ним, чревато серьезной опасностью. Кроме того, яркие личности, подобные вышеназванным, редко бывают наделены способностью к самопожертвованию и долготерпению, необходимой для кропотливой воспитательной работы<sup>2</sup>.

Далее, непригодным к профессии учителя должен быть признан легко возбудимый, не владеющий собой, не знающий удержу крикун. Вспышки его гнева вначале пугают ученика, действуют ему на нервы, потом нагоняют скуку и в конце концов становятся привычным неизбежным злом. Со своей стороны необузданный педагог мало-помалу утрачивает способность к трезвому размышлению, у него входит в привычку все разумные доводы заменять криком. Он не может заставить себя, не прерывая ученика, прослушать до конца исполняемое на уроке произведение. В результате нет целостного восприятия игры ученика; многократно, насильственно прерываемый двигательно-мыслительный процесс не просматривается как единая линия. Остающиеся в памяти впечатления отрывочны, калейдоскопичны. Малейшая ошибка ученика провоцирует взрыв учительского негодования — бурю в стакане воды; за ней следует немедленная, сиюминутная корректировка — метод, приводящий к распаду музыкальной формы на отдельные, не связанные между собой составные части. Самые правильные, бющие в точку замечания лишь тогда достигают цели, когда они сделаны вовремя. Умение владеть собой — одно из первоочередных качеств, необходимых педагогу; отсутствие такового — существенный пробой, намного снижающий эффективность преподавания.

Педагогика также противопоказана тому, кто видит свое призвание в сольно-концертной деятельности и каждый час, проведенный с учеником, считает потерянным для своих индивидуальных занятий. Для таких натур преподавание начисто лишено творческого начала и сводится к ремеслу. Среди них встречаются убежденные «солисты», заменяющие любые словесные объяснения показом на инструменте, — частично из-за лени ума, частично из желания хоть как-нибудь возместить ущерб, нанесенный их домашним занятиям. Ученик, испытывавший на себе подобный «метод», в лучшем случае вырастет безликим подражателем, но никогда — самостоятельной творческой личностью.

Учитель, выполняющий на уроке главным образом функцию сопровождения (за роялем или со скрипкой в руках), — фигура отчасти комическая, но совсем не безобидная, особенно если он на протяжении всего урока играет с учеником в унисон. Такому «наставнику» трудно подобрать подходящую оценку. Игру ученика он не слышит, не воспринимает ее зрительно, не дает ему никакой гармонической опоры. Все, что он в состоянии уловить на слух, — это интерференция\* двух голосов, при этом неясно, который из них фальшивит. Лично я рассматриваю игру в унисон как способ убить время, немного потренироваться самому, а главное — снять с себя утомительную обязанность наблюдения за учеником, короче — как обман.

\* Интерференция — взаимодействие звуковых колебаний, исходящих одновременно от разных источников. — *Прим. ред.*

Намного предпочтительнее исполнение педагогом партии второй скрипки, цель которого — развить слух ученика, приобщив его к гармоническому звучанию, хотя бы в упрощенном виде. В начальном обучении эта практика дает хороший результат: маленький скрипач приучается мыслить многоголосно и рассматривать свою партию как часть более сложной музыкальной ткани. В последующей домашней работе «гармоническая подкладка» остается в сознании ученика, он ощущает ее внутренним слухом. Разумеется, необходимой предпосылкой для успехов в этом направлении является... чистая интонация сопровождающего!

Иначе обстоит дело с продвинутыми учениками. На средней ступени музыкального образования обучаемый нуждается в строжайшем контроле, особенно по части интонации; со стороны учителя, занятого своей партией, такой контроль практически невозможен. Кроме того, гармоническая и ритмическая основа произведения помимо воли бывает сведена к упрощенной схеме; полученный совместными усилиями музыкальный суррогат закладывает в сознание ученика примитивное, обедненное восприятие оригинала. Главный же порок данного метода в том, что педагог фактически не слышит «партнера», не может объективно судить о его игре и вносить необходимые исправления. Споры нет, скрипачи старшего поколения, чаще всего представители французской школы, практиковали данный способ с чрезвычайной ловкостью и мастерством, да и в наше время встречаются знатоки и последователи этой традиции. Но нельзя требовать от нас, чтобы мы предпочли автомобиль старинную почтовую карету, только потому, что ее отдельные, хорошо сохранившиеся экземпляры радуют глаз в стенах музея! Приходится признать историческую реальность, а именно утрату искусства прелюдирования и умения подбирать «с листа» подходящую фактуру аккомпанемента<sup>3</sup>.

В принципе я считаю фортепианное сопровождение обязательным условием полноценного урока. Воспроизведение всей звуковой ткани, непрерывное развертывание музыкальной мысли вдохновляет, стимулирует творческие способности ученика, а педагогу позволяет получить наиболее полное и всестороннее впечатление от его игры.

Есть и другая причина, по которой привычное совместное музицирование приобретает особенно важное значение для вступающего на стезю искусства. Я имею в виду согласование скрипичной интонации с темперированным строем фортепиано. Ученик, стараниями добросовестного педагога приученный к тесным полутонам, к обостренному вводному тону, короче — ко всему, что мы, скрипачи, вкладываем в понятие чистой игры, может оказаться в состоянии «интонационного конфликта» с фортепиано, главным образом в унисонных фразах, например:

315 А. Корелли. Фоллия  
(обр. Леонара)

The image shows a musical score for the piece 'Follia' by Arcangelo Corelli, arranged by Leonora. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a specific passage where the violin and piano parts play in unison. A downward-pointing arrow from the piano staff to the violin staff indicates a discrepancy or conflict in intonation between the two instruments during this passage.

Здесь между двумя инструментами чаще всего возникает довольно неприятная интерференция на звуке *до-диез*, вызванная тем, что скрипач воспринимает этот звук не как терцию ля-мажорного трезвучия, а как вводный тон в тональности ре минор, соответственно требующий повышения. Нам, бедным скрипачам, приходится овладевать искусством не только чистого, но и фальшивого (по нашим понятиям) интонирования, если мы хотим добиться полного слияния со строем фортепиано. Бывают случаи, когда идеальная настройка рояля преподносит нам неопровержимые доказательства нашей постоянно завышаемой интонации — дефект, в котором мы отдаем себе отчет только при прослушивании некоторых граммафонных записей<sup>4</sup>.

Разумеется, постоянное участие фортепиано в учебном процессе лишь тогда оказывает благотворное действие, если аккомпаниатор и учитель не совмещены в одном лице; иначе неполадки, подобные отмеченным нами в связи с сопровождением второй скрипки, выявляются в еще более резкой форме. Педагог, для которого игра на фортепиано все же является побочным занятием, вынужден направлять свое внимание на не совсем привычную клавиатуру рояля в гораздо большей степени, чем на хорошо знакомый скрипичный гриф; при этом бесполезно говорить о таких вещах, как тщательное вслушивание, логический анализ и учебно-воспитательные меры. Только в крайних случаях, когда нет под рукой профессионального пианиста, а без сопровождения не обойтись, — педагог в виде исключения берет эту функцию на себя, превращаясь из наблюдателя в участника исполнения.

После того как учитель поставил правильный диагноз, он должен разыскать в своей скрипичной «аптеке» подходящее средство и указать его целесообразное применение. В медицине новейшие, еще сомнительные по своему лечебному действию снадобья проверяются на морских свинках, прежде чем их решаются прописывать людям; иногда экспериментирующий врач испытывает их на себе. Что касается экспериментирующего скрипача-педагога, то он вправе подвергать своих учеников только таким опытам, последствия которых ему досконально известны и лично им испробованы. Стоит подумать о том, что каждому скрипачу, если его ум не пребывает в состоянии животной тупости, на протяжении всей профессиональной карьеры приходят в голову сотни, тысячи идей, кажущихся ему оригинальными. Если допустить, что по прошествии какого-то времени лишь одна или две из них окажутся жизнеспособными и полезными, то можно представить себе размеры зла, которое способен причинить педагог-экспериментатор, рассматривающий доверенных ему учеников как подопытных кроликов, заставляющий их быть участниками теоретических спекуляций, о которых еще не известно, приносят они пользу или вред<sup>5</sup>.

Безответственный педагог всегда опаздывает на занятия, а во время урока интересуется всем происходящим на улице, почитывает газету или просматривает почту. Обременительную для него обязанность вести урок он пытается скрасить разговорами на посторонние темы. Его главный педагогический рецепт сводится к фразе: «Вы должны поработать над этим получше (чаще, дольше, медленнее, тщательнее)», без малейшей попытки разъяснить, как же все-таки добиться желаемого результата. Между педагогом такого типа и его учениками нередко возникают отношения панибратства; чисто человеческие контакты

складываются значительно благоприятнее, чем в режиме строгого и требовательного наставничества. Лишь по прошествии известного времени, в течение которого ученик успел повзрослеть, становятся ясными размеры причиненного ему вреда. Маска ни к чему не обязывающего добродушия и наигранной доверительности прикрывала обыкновенную лень и безразличие эгоиста, озабоченного только личным спокойствием и комфортом.

Еще ступенькой ниже стоит бездарный педагог, не испытывающий ни малейшего влечения к данному роду занятий и начисто лишенный способности к нему. Парадоксально, что эта разновидность встречается среди концертирующих исполнителей высшей категории. Причина кроется в изначальной неосознанности артистического труда. Когда такого «мэтра» спрашивают, как делается то-то и то-то, — у него постоянно один и тот же ответ: «Надо посмотреть...» На этом примере можно отчетливо представить себе зияющую пропасть между «воспроизводящим» и «обучающим» гением<sup>6</sup>. Корни образцового исполнения скрыты в туманной сфере подсознательного, в то время как образцовый педагог должен хорошо разбираться в механизмах, образующих «материальную часть» концертного выступления, прежде чем он найдет возможным дать необходимые указания ученику.

Учитель-краснобай подменяет деловую профессиональную критику болтовней о высоких материях, превращая разговорную часть урока в подобие «устного журнала» с уклоном в музыкальную теорию и эстетику. Несомненно, ученику, играющему сонату Моцарта, полезно иметь некоторое, пусть не очень четкое представление об исторических условиях, в которых развивалась культура на исходе XVIII века. Желательно, чтобы эти знания приобретались не на уроках, а в общении с литературой и искусством названной эпохи. Для этой цели можно порекомендовать хорошую биографию Моцарта, выдержки из его писем, а также посещение музеев, где собраны полотна Ватто, Фрагонара и близких им мастеров. Но урок как таковой должен быть прежде всего посвящен изучению условий, обеспечивающих совершенство художественной интерпретации в ее конкретном инструментальном воплощении. Музыкально-исторические лекции вместо урока — не что иное, как разбазаривание бюджета времени из-за нежелания педагога разбираться в сухих и скучных, по его мнению, проблемах скрипичной технологии.

Учитель-маньяк в моем представлении — человек, нередко интеллигентный и высоконравственный, но подчиняющий всю свою педагогическую деятельность тирании некоей ложной либо практически бесполезной идеи. Для настоящего учителя техническая сторона скрипичной игры исчерпывается тремя важнейшими требованиями: чистая интонация, качественное звучание и правильный темп. Любой технический промах нарушает, по крайней мере, одно из этих требований, и задача наблюдательного педагога — найти из сотен возможных подлинную, чаще всего механическую причину дефекта, воспринимаемого слухом. Тот же, кто усматривает корни всех зол в употреблении подушки либо в чрезмерном выгибе левой руки вовнутрь, кто пытается устранить недостатки в правой руке посредством модификации трости или колодки смычка, а интонационные сложности преодолевать частым использованием открытых струн, — должен быть признан страда-



ющим мономанией. Высокомерная, не допускающая возражений уверенность в своей правоте, граничащая с манией величия, как правило, обратно пропорциональна практическим достижениям, и здесь не помогают самые раздутые псевдонаучные измышления. Если к тому же для подкрепления «идеи» приплетается не кто иной, как Паганини, чья уникальная приспособляемость к скрипке объясняется очередным «дежурным блюдом» непогрешимого авторитета, будь то способ держать инструмент, постанова пальцев или аппликатура, — можно только посмеяться над ограниченностью, ставящей творческую силу гения в зависимость от подобных мелочей, и заодно пожалеть доверчивых последователей этих глубокомысленных теорий. Если в заголовке печатного издания имя Паганини используется как вывеска, то это сразу же оставляет впечатление назойливой рыночной рекламы. Исполнительская манера Паганини засвидетельствована лишь в суждениях общезстетического характера, не подкрепленных серьезным профессиональным анализом, так что никто в наше время не может иметь сколько-нибудь точного представления о его игре, помимо чисто внешних проявлений. Леопольд Моцарт, Байо и Шпор выпускали свои педагогические сочинения под заглавием «Школа» или «Искусство скрипичной игры», поскольку для них — учителей в истинном значении этого слова — наше искусство заключалось не в единичных трюках, а в соединении ремесленной выучки и артистического волеизъявления<sup>7</sup>. Влияние описанной выше категории педагогов было бы еще губительнее, если бы им представилась возможность испытывать свои теории на ценном ученическом материале. Но, по счастью, настоящий талант сторонится темных закоулков, ведущих к хижинам кладовщиков и алхимиков; их ученики чаще всего принадлежат к тем, кого уже нельзя испортить, — дальше некуда.

Переходя от прискорбных явлений бездарного учительства к настоящей, здоровой педагогике («идеальный учитель» обрисован нами ранее), мы делаем ставку на скрипачей, вполне достойных звания наставника и воспитателя. Их я подразделяю на три категории: педагогов, обучающих элементарным навыкам (условно «элементарных педагогов»), далее на обучающих по определенному образцу (условно «эталонных педагогов») и педагогов, помогающих овладеть высотами художественного исполнения (условно «педагогов-художников»).

Под «элементарным педагогом» я разумею собрата по профессии, умеющего на основании приобретенного опыта всесторонне проанализировать, взвесить все плюсы и минусы в развитии своего ученика, произвести в спокойной, деловой обстановке подробный критический разбор и соответствующими мерами добиться улучшения. Ученику, которому посчастливилось с самого начала попасть в руки хорошего педагога, стремящегося прежде всего заложить прочный технический фундамент, т. е. привить ученику навыки чистой интонации, владения позициями и их сменами, прием вибрато, научить основным движениям правой руки, умению находить правильную точку касания смычка и струны, — такому счастливчику открыта дорога к вершинам искусства. Для него не будет больше препятствий механического порядка, и в дальнейшем он сможет посвятить свое время и силы задачам художественной интерпретации. К сожалению, феномен технически подготовленного ученика на средней ступени музыкального образова-

ния наблюдается крайне редко, можно сказать — почти совсем не встречается; малочисленный контингент по-настоящему хороших педагогов предпочитает занятия на высших ступенях, предоставляя начальное обучение массе менее квалифицированных преподавателей. Если бы каждый скрипач с первых дней обучался на основе наиболее прогрессивных методических принципов, средний уровень скрипачей со временем значительно повысился бы. Я полагаю, что наиболее подходящим для этой цели было бы учреждение постоянных педагогических курсов, где подвинутые ученики занимались бы с начинающими под наблюдением опытного педагога, с последующим обсуждением вопросов, возникших в процессе урока.

Обучаемого и обучающего разделяет бездна. Первый располагает только личным, им самим пережитым опытом, второму ведомо все многообразие явлений, и он умеет применить эти знания с пользой. Множественность педагогических ситуаций может сама по себе стать предметом изучения. Только что выпущенный из стен учебного заведения энергичный молодой скрипач, решивший посвятить себя педагогике, не готов к ней уже потому, что, не считаясь с многообразием индивидуальных способностей, применяет ко всем одинаковый метод — тот, по которому обучали его самого. Лишь после того, как подобным образом будет загублено множество невинных жертв, к нему, если он вообще наделен педагогическими способностями, со временем придет понимание необходимости индивидуального подхода к ученику — основы всякой преподавательской деятельности.

Этот подготовительный период можно было бы сократить до минимума, если бы параллельно занятиям в скрипичном классе изучалась методика преподавания. Обстоятельные, проводимые под руководством старшего, опытного педагога занятия по этому предмету одновременно способствовали бы воспитанию чувства ответственности, обычно слабо развитого у молодых людей, приблизило бы их к педагогике в широком смысле слова, которая на первых порах воспринимается ими как чуждая, даже враждебная; в конечном итоге постановка и решение всевозможнейших проблем пошли бы на пользу их собственному артистическому развитию. «Обучение обучению» должно стать одной из ведущих дисциплин в программах учебных заведений уже потому, что большинство скрипачей вынуждено обратиться к педагогической профессии вместо желанной карьеры солиста, а наша обязанность как воспитателя — вооружить молодежь в ее борьбе за существование<sup>8</sup>.

Выражением «эталонный педагог» я обозначаю определенный тип преподавателя, который прежде всего предлагает ученику «звучащий образец»; ему не по душе рациональные объяснения, он не разбирает по косточкам игру своих учеников. Наделенный примитивной музыкальностью, темпераментный скрипач, он подчас модными словечками и банальностями, выхваченными из обиходного лексикона, способен разбудить в ученике необходимые в данный момент двигательные комплексы. Он несостоятелен, если у ученика еще нет крепкой технической базы, но он может принести немалую пользу ученику, обладающему ценными в перспективе техническими качествами, пока что не реализованными из-за недостатка сильных внутренних импульсов. В таких случаях метод показа, благодаря своему увлекательному дейст-

вию и вдохновляющей силе внушения, творит поистине чудеса! Ученик, достигший технической зрелости стараниями «элементарного» наставника, в дальнейшем руководимый «эталонным» педагогом, достигает духовной зрелости, проделывая хоть и извилистый, но, судя по конечному результату, правильный путь<sup>9</sup>.

Соединение в одном лице «элементарного» и «эталонного» преподавателя дает нам новую категорию «педагога-художника». Насколько реально полное взаимодействие субъективного и объективного, интуиции и рефлексии — вопрос особый. Но стремиться к такому взаимодействию должен каждый педагог. В следующей главе будет показано, как осуществляется идущий под этим знаком учебный процесс<sup>10</sup>. Предварительно надо все же определиться по ряду актуальных вопросов. Является ли показ на инструменте необходимым элементом преподавания? Мой ответ: для достижения добротного среднего уровня — нет! Для полного раскрытия заложенных в ученике духовных ценностей — да! Критик, не обладающий специальными познаниями по части инструментального исполнительства, обычно приводит аргумент *pro domo*\*: чтобы установить, какой вкус у супа, совсем не обязательно знать способ его приготовления. Когда противники метода показа пытаются обратить этот аргумент в свою пользу, то его перефразируют следующим образом: кто знает, как готовится хороший суп, не обязательно должен готовить его самостоятельно.

В действительности дело обстоит иначе. Хотя большинство чисто скрипичных проблем может быть осознано, разрешено и разъяснено словами, — все же есть тончайшие моменты, которые можно только прочувствовать, слово здесь покажется грубым, прямолинейным. Пример:



Предположим, что ученик преподносит вторую половину побочной партии, играя сравнительно большим звуком. «Неиграющий» педагог пытается в следующих словах разъяснить музыкальный смысл фразы и соответствующий характер звучания: «Первую половину восьмитактовой побочной темы играет оркестр одновременно с трелью солиста, последний подхватывает вторую половину темы; восприми ее не просто как приятную скрипичную мелодию, она должна возникнуть как отблеск сдержанного чувства покорности судьбе\*\*». Сомнительно, чтобы ученик сумел переплавить это несовершенное описание в чистое золото собственных душевных переживаний. Поиск словесного выражения, адекватного звучанию, каким его представляет себе педагог, оказывается излишним, как только играющий преподаватель берет в руки инструмент и исполняет этот же отрывок легко и просто, как пение птицы! Сыгранная при благоприятном расположении духа фраза содержит в себе столько же и даже больше, чем это выразил бы в сло-

\* Для собственного (домашнего) употребления (*лат.*).

\*\* Это истолкование является сугубо личным и ни в какой мере не претендует на значение истины в последней инстанции.

вах величайший поэт. Надо сказать, что искусство неподготовленного показа — особый дар, которым не всегда владеют даже очень хорошие скрипачи. Оно требует умения легко переключаться от одного музыкального стиля к другому и предполагает всеохватное знание скрипичного репертуара. Далее, не надо быть привязанным к своему инструменту, в случае необходимости — не бояться сыграть на скрипке менее благородного происхождения. «Ухарская» натура не спасует перед показом фрагментов малознакомого произведения. Для постоянной демонстрации своего мастерства в классной обстановке требуется известная доза «гражданского мужества»; нет ничего более тягостного, чем обмануть ожидания, вызванные привычной фразой: «Видите, это надо делать так». Опытный педагог лишь тогда берется за скрипку, когда он уверен, что выйдет из этого положения с честью. Во всяком случае преподаватель, если он концертирующий скрипач, обладает бесспорным преимуществом перед «неиграющим» коллегой, будучи в состоянии заменить несовершенную человеческую речь совершенным звучанием; этим он одновременно укрепляет свой авторитет в глазах учеников, выдающих перед собой достойный подражания образец. Нелишне вспомнить, что знаменитые скрипачи всех времен, за редчайшими исключениями, обучались у педагогов, которые сами хотя бы в течение некоторого времени были известными скрипачами. Вряд ли можно считать это случайностью.

В интересах дела не следует недооценивать значение чисто человеческих контактов между педагогом и учеником. Недопустимо, чтобы они даже на время становились отношениями судьи и подсудимого. Эти отношения должны основываться прежде всего на взаимном чувстве симпатии. Я признаю со всей откровенностью, что наличие этого чувства или его отсутствие играет для меня, до известной степени, решающую роль при выборе ученика. Если ученик по какой-то, мне самому непонятной причине вызывает антипатию (или она возникает со временем), то я всегда советую ему поменять учителя. Знаю по опыту, что в таких случаях во мне обнаруживаются все качества «плохого педагога»: я нервничаю, делаюсь раздражительным, необъективным, я прерываю ученика во время игры, теряю целостное впечатление о ней и спустя некоторое время ловлю себя на единственном желании — избавиться от досаждающего мне присутствия, и все это большей частью из чисто субъективных побуждений. Ученик со своей стороны находится в перманентном состоянии стресса, парализующем его способность выражать эмоции либо подталкивающим к постоянной гонке и спешке. Главная опасность заключается в том, что это ощущение возникает не от случая к случаю, а при каждой встрече с педагогом, хотя присутствие последнего, казалось бы, должно в принципе действовать успокаивающим образом, а ученик — чувствовать себя в безопасности под покровительством своего наставника. Поводы для разлада часто бывают ничтожными. Если урок начинается с замечания вроде: «Надеюсь, Вы сегодня подготовились лучше, чем в прошлый раз!», «Любопытно, как сегодня пойдут дела», «Соберитесь, сегодня Вас будет слушать директор!» — то такой урок можно заранее считать потерянным.

Нормальные взаимоотношения между учеником и учителем включают право ученика требовать разъяснений по поводу педагогических

мер, в пользу которых он сомневается. Каждый из подвинутых учеников моего класса может обсудить проставленные мной аппликатуру и штрихи, и можно удивляться тому, какие крупницы золота порой находят эти молодые люди, например:



Доверие к своему педагогу не должно быть гипертрофированным настолько, чтобы способность ученика мыслить критически ущемлялась или вовсе исключалась; ведь это единственная возможность страховки от злоупотребления учительским авторитетом. Не надо осуждать ученика, перешедшего к другому педагогу, пока не выяснены причины такого шага. Уязвленное самолюбие педагога не перевешивает настоятельной потребности совершить эту, чаще всего болезненную, операцию. Если ученик приходит к выводу, что педагог не дает ему того, в чем он нуждается, то его право, более того — обязанность найти себе настоящего руководителя. О том, что это законное стремление может проявляться в нелепых и уродливых формах, не следует умалчивать. Я припоминаю скрипачей, которые берут несколько уроков у пользующихся известностью педагогов, чтобы иметь право называться их учениками и извлекать из этого моральные, а иногда и материальные дивиденды. Одно из самых забавных явлений в нашей профессии — особая разновидность скрипачей, тешащих свое честолюбие уроками у знаменитостей; они готовы «перепробовать» возможно большее число педагогов, изучая с каждым только его «специальность»\*. Желание повсюду «урвать кусочек» помогает, конечно, заглянуть в рабочую комнату многих выдающихся артистов, но ценой утраты собственной индивидуальности. Слушать возможно больше скрипачей «хороших и разных» — несомненная польза, но учиться следует у немногих<sup>12</sup>.

Материал, которым мы располагаем в нашей повседневной педагогической работе, можно разделить на четыре категории. Высшая из них — первозданные, самобытные таланты с яркой индивидуальностью, самой природой предназначенные к карьере солиста. Для педагога открытие настоящего таланта, неожиданно выделившегося из общей массы, — подарок судьбы, совершенно особое, ни с чем не сравнимое переживание. С неподдельной радостью и воодушевлением он ухаживает за нежным ростком, оберегает его от болезней, терпеливо ждет, когда тот окрепнет, расцветет и перестанет нуждаться в его опеке. Вторую категорию составляют ученики, у которых преобладают аналити-

ческие способности; большая часть их тяготеет к педагогической деятельности. Надо с самого начала проследить за тем, чтобы будущий педагог возможно чаще присутствовал на уроках своих товарищей-соучеников. Требования к выразительному исполнению здесь должны быть в определенной степени занижены, поскольку трудно ожидать в этом смысле больших открытий со стороны человека, чьим ярко выраженным свойством является склонность к самонаблюдению и к критической оценке окружающих. Свою сольную деятельность эти молодые люди могут развивать в пределах, обеспечивающих безупречное в техническом и стилистическом отношении, но лишенное ярких индивидуальных черт исполнение. Из этой категории, в основном, вербуются «элементарные» педагоги, на которых возложена задача поставлять отлично подготовленный материал для дальнейшего обучения у «эталонных» педагогов и «художников». К третьей категории относятся люди в большинстве своем одаренные — достойное пополнение наших оркестров. В работе с ними главными направлениями должны стать солидная техническая подготовка, развитие общей музыкальности и навыков игры с листа. Кроме обычного учебного материала, им надлежит штудировать сборники трудных мест из оркестровых партий. Представление о правильной артикуляции, реализуемой целесообразными штрихами и удобной аппликатурой, имеет первостепенное значение для их будущей профессиональной деятельности. В иерархии музыкантов они занимают место «tiers état»\* и как таковые являются внешне неприметной, но многочисленной и необходимой составной частью всей музицирующей братии.

Четвертую категорию образуют лица, рассматривающие музыку как побочное занятие, помогающее им устроиться в жизни. Обучать их имеет смысл лишь при условии полной ясности относительно их возможностей и перспектив; они должны твердо знать, что им никогда не превзойти уровня хорошо обученного любителя. Если педагог не сделает этой оговорки, то он тем самым берет на себя тяжелую вину. Большая часть нашего «музыкального пролетариата» состоит из людей, которые, будучи вовремя предупреждены, могли бы избрать другую профессию и, возможно, добились бы в ней успеха<sup>13</sup>.

Не всякий педагог в одинаковой мере способен обучать любую из четырех ученических категорий. Я знаю учителей, которых больше всего привлекают одаренные дети на начальной стадии — мягкий воск в руках ваятелей. Другие предпочитают мыслящего ученика, третьи — импульсивную натуру. Разумеется, только педагог-художник имеет моральное право на формирование большого, самобытного дарования. Талант с одной стороны, знание и опыт — с другой тянутся навстречу друг другу, и тут ничего не могут изменить сетования представителей других категорий педагогов, считающих себя обделенными.

Какой возраст более всего благоприятствует началу занятий на скрипке? Ответ может быть разным, в зависимости от того, какая ставится цель. Если речь идет о воспитании музыкально образованного любителя, то начало может быть отодвинуто лет на пять-шесть. Для профессионального музыканта, настроенного на карьеру солиста, целесообразно начинать по возможности раньше, с тем чтобы его тех-

\* Известен случай, когда студент-пианист обратился к педагогу-пианисту, славившемуся искусным применением педали: «Я хочу научиться у Вас педализации».

\* «Третьего сословия» (франц.).

ническая подготовка ко времени возмужания представляла собой готовое здание на прочном фундаменте, что позволит ему в дальнейшем пререкнуться на решение более высоких художественных задач. Поэтому самым подходящим для будущего профессионала я считаю начало занятий с семилетнего возраста. В раннем возрасте необходимые составные элементы физического аппарата характеризуются гибкостью, податливостью, способностью к формированию под воздействием внешних факторов. В более позднем возрасте кости и мышцы твердеют, чувствования менее поддаются влиянию извне<sup>14</sup>, зато развивается интеллект. Детей почти всегда приходится принуждать к занятиям, до тех пор, пока пробудившийся интерес к делу и привычная рутина ежедневных упражнений не сделают излишним мелочный подсчет времени, проводимого за инструментом.

Если выдающиеся способности в самом раннем возрасте получают правильное развитие, то приблизительно к десяти годам ребенок переходит в разряд вундеркиндов. Для меня самым большим чудом является столь редко наблюдаемое совершенство метода «элементарного» педагога. Когда самого удачливого представителя этой категории судьба сведет с необыкновенно талантливым ребенком лет шести, то достигнутая к десяти-двенадцати годам ранняя зрелость покажется чем-то вполне естественным. В этих условиях выпустить маленького виртуоза не так проблематично, как сохранить и умножить полученные результаты с наступлением зрелого возраста. Было бы интересно показать в процентном исчислении, как мало дарований, удивлявших ранней зрелостью, оправдало возлагавшиеся на них надежды. Лично меня такие таланты настораживают, я стараюсь не поддаваться обаянию музицирующего вундеркинда — кто же устоит перед ним! — осознавая, что представленное в таком виде искусство граничит с цирком. Я предпочитаю не гнаться за дешевыми лаврами и вместо обманчивых успехов, продолжительность которых обратно пропорциональна длине шаптанов вундеркинда, добиваться результатов, могущих положить начало большой творческой жизни.

Вопрос общего образования, ввиду особых условий обучения музыкальным профессиям, является одним из самых сложных. Овладение основной специальностью требует в среднем ежедневных четырехчасовых занятий, между тем программы учебных заведений предусматривают множество так называемых побочных предметов: фортепиано, камерный ансамбль, оркестр, гармонию, контрапункт, анализ форм, историю музыки, эстетику, хоровое пение, сверх того различного рода лекции. Студенты консерваторий, к сожалению, перегружены этими дисциплинами настолько, что вынуждены пренебрегать занятиями по специальности, являющимися основой их существования. У частных учеников дело обстоит иначе. Если педагог не проявляет интереса к тому, чем занят его ученик в свободное от уроков время, — последнему и в голову не приходит загружать себя чем-либо, кроме своей скрипки. Можно быть хорошим скрипачом, но незначительным музыкантом, и наоборот. Ранг, занимаемый в артистической иерархии, определяется шириной музыкального кругозора, а общественное положение — квалификацией узкого специалиста. Эта дилемма может быть разрешена, если профессора консерваторий, ведущие специальный класс, смогут повлиять на образовательную политику

государства в том направлении, чтобы избежать перегрузки студентов побочными предметами в ущерб специальности. В то же время частный преподаватель должен настаивать на том, чтобы его ученики занимались также гармонией, игрой на фортепиано и в камерном ансамбле, посвящая час в неделю одному из этих предметов. Кроме того, следует побуждать учеников к посещению лекций по истории музыки, по истории и теории скрипичного искусства. Если какая-либо из этих дисциплин в особенности привлекает ученика, он может соответственно уделять ей больше времени. При всех обстоятельствах главенствующее значение сохраняется за подготовкой полноценных специалистов, иначе грозит опасность массового воспроизводства образованных недоучек<sup>16</sup>.

Идеальный путь формирования скрипача-профессионала я представляю себе следующим образом: 1) начальное обучение у отличного специалиста, умеющего заложить солидный технический фундамент; 2) обучение на средней ступени у педагога, под чьим руководством искусство игры на скрипке постигается как наука; 3) развитие артистической индивидуальности, направляемое педагогом-художником. За это время ученику необходимо встать на ноги, научиться логически мыслить, осознавать свои творческие устремления и осуществлять их. Тем самым молодой музыкант оказывается полностью подготовленным к занятиям с учителем, призванным оказать на него самое продолжительное и устойчивое влияние, — с самим собой.

Только непосредственная педагогическая практика дает ответ на все вопросы, возникающие в процессе обучения. Теоретические познания лишь тогда обретают подлинную ценность, когда известны пути и средства, позволяющие с их помощью поднять ученика (или нас самих) на доступную ему (или нам) высокую ступень артистического развития. Соотношение теории и практики — это соотношение знания и умения. Можно знать, как делается то или другое, но не суметь превратить это в жизнь. Твердо встав на практическую почву, мы начинаем разговор о всесторонней проверке поступающего к нам ученика. Не случайно первой встрече с учеником придается особое значение, так как будущие отношения с ним во многом сложатся под воздействием первого впечатления. Таково уж свойство человеческой природы, что и в данном случае, как везде, несомненными преимуществами обладает привлекательная внешность. Но в то же время мы наблюдаем человека во всей совокупности его индивидуальных проявлений: как он берет в руки инструмент, как настраивает, совершает ли он эти действия с готовностью, уверенно, быстрыми и точными движениями, или же нехотя, боязливо, замедленно. Но вот он готов, он начинает играть, мы отводим от него взгляд, дабы воспринять звучание без предвзятости, могущей возникнуть как результат первого зрительного впечатления. В итоге мы получаем определенное, чисто акустическое представление о звуковых качествах поступающего, после чего стараемся внести для себя ясность по следующим основным параметрам: 1. Общий облик скрипача; 2. Интонация; 3. Способ звукоизвлечения; 4. Индивидуальная окраска звука; 5. Основная техника (т. е. владение фундаментальными техническими приемами); 6. Прикладная техника (т. е. знание и уверенное выполнение специальных приемов, определяемых стилем и фактурой произведения); 7. Манера исполнения и музыкальная

культура; 8. Индивидуальность. Ответы на эти вопросы позволяют соорудить каркас, в дальнейшем обрастающий новыми деталями, из которых складывается окончательное суждение. Рассмотрим каждый из этих вопросов по отдельности.

**1. Общий облик скрипача.** Положение корпуса — с наклоном вперед или назад, влево или вправо? Положение ног и ступней — стоят ли они на ровной линии, сдвинуты или раздвинуты носками в стороны? Опора тяжести тела — на обе ноги или постоянно на одну? Выставлена ли вперед правая нога? Длина шеи, форма подбородника. Какой угол образует инструмент по отношению к горизонтальной плоскости и к линии, соответствующей вертикальной оси тела (чрезмерно отведена влево или вправо)? Пosing головы — прямая или с наклоном? Где помещается подбородок — слева от подгрифка или над ним?

**2. Интонация.** Общее впечатление чистой или фальшивой игры? В последнем случае — фальшь только в быстрых пассажах или также на протяжных звуках? (Последнее свидетельствует о притуплении слухового контроля.) Пытается ли ученик скорректировать нечисто взятый протяжный звук? Если да, то каким приемом — передвигая палец или с помощью вибрато?

**3. Звукоизвлечение.** Приводятся ли струна в состоянии правильных (поперечных) колебаний?\* Если нет, то какого качества извлекаемый звук — царапающий или свистящий? Есть ли общее впечатление плоского, невыразительного звучания? Нажим смычка на струны нормальный, слабый или форсированный? Легко ли меняется сила и окраска звука? Правильно ли используется точка касания смычка и струны? Является ли точка касания зафиксированной или переменной? Пространство, в границах которого движется смычок, ближе к подставке или к грифу? Обладает ли звук гибкостью либо подолгу удерживается в нюансах *forte* или *piano*? Заметны ли другие недостатки звукоизвлечения, например, постоянное *crescendo* в середине смычка, *diminuendo* в конце, *portato* в кантилене (от невладения плавным *legato*)?

**4. Качество звука.** Имеет ли звук индивидуальную окраску? Вибрато — вполне корректное или слишком медленное, слишком быстрое, слишком крупное (широкое), слишком мелкое? Форма вибрато — локтевая, кистевая или пальцевая? Равномерно ли колеблется высота основного тона либо с тенденцией к повышению или понижению? Сказывается ли это отрицательно на точности интонации?

**5. Основная техника. Левая рука.** Постановка пальцев — плоская или прямоугольная («крючками»)? Постановка большого пальца — боковая или под шейкой, неподвижная или свободная? Постановка указательного пальца — касается ли он шейки верхней или нижней частью третьей фаланги (у основания пальца)? Касается ли он шейки при выполнении вибрато? Положение локтя — выгнутое (с поворотом влево) или вогнутое (с поворотом вправо)? Беглость — эластичные или жесткие пальцы? Нажим пальцев — сильный или слабый? (Осмотр кончиков пальцев.) Смена позиций — в целом надежная или неуверенная? Известно ли значение так называемых промежуточных нот? Заметны или незаметны технические глissандо? Знакомы ли различные

элементы системы гамм — диатонические и хроматические гаммы, разложенные трезвучия и септаккорды, терции и сексты, простые октавы, аппликатурные октавы (фингерзац), децимы? Каковы трели, флажолеты, хроматические глissандо?

**Правая рука.** Способ держать смычок — старый (немецкий), франко-бельгийский или русский?\* Положение большого пальца — плоское или заостренное, неподвижное (зафиксированное) или переменное, прямое или согнутое, против указательного, среднего или безымянного пальца? Натяжение смычка, линия штриха. Положение кисти у колодки — вровень с предплечьем или согнутое, у конца — вровень или прогнутое? Положение плеча — нормальное, слишком высокое или слишком низкое? Смена струн — с помощью кисти или плеча? Волнообразная или угловатая? Проверка отдельных двигательных функций правой руки с помощью указанных в «Основных упражнениях»\*\* элементарных движений: горизонтальные движения плеча (плавное *détaché* у колодки), подъем и опускание плеча (плавная смена струн у конца), горизонтальные движения предплечья (*détaché* в конце смычка), горизонтальные движения кисти (быстрое *détaché* у колодки, в середине, в конце, быстрая смена струн у конца). Фингерштрих. Выполняются ли эти движения беспрепятственно в указанных и смежных с ними штрихах? Каковы *détaché*, *martelé*, прыгающие и бросковые штрихи (*spiccato*, *sautillé*, *ricochet*), штрихи у колодки, смешанные штрихи?

**6. Прикладная техника.** Надежно ли исполнение в целом? Прочно ли усвоены пассажи или они скатываются автоматически? Случаются ли перебои? Если да, то вследствие недостаточно выработанного автоматизма (т. е. по техническим причинам) или по вине неисправно работающей памяти? Пассажи хороши в целом, а в деталях несовершенны? Не звучат ли они сухо или по-школярски? Какой вывод можно сделать относительно метода занятий?

**7. Манера исполнения.** В каком состоянии ритм, художественная отделка? Свидетельствует ли манера исполнения о наличии музыкальной и скрипичной культуры? Не кажутся ли аппликатура, штрихи и *portamento* устаревшими? Производит ли она впечатление оригинальности или подражания? Применяется ли *portamento* вовремя, к месту, не звучат ли они слишком часто, слишком редко, слишком сухо, слишком жирно? Как обстоит дело с нюансировкой, проявляется ли в целом чувство стиля?

**8. Индивидуальность.** Несет ли исполнение отпечаток индивидуальности в ритмическом, звуковом, техническом отношении? Способен ли исполнитель к полной самоотдаче или ему что-то мешает? Кто он — «заячья лапка» (трусиска) или «сорвиголова»? Кажется ли он пассивным или активным, равнодушным или впечатлительным? Доступны ли ему взлеты вдохновения? Способен ли он в какой-то момент захватить слушателя, обладает ли силой внушения?<sup>16</sup>

Ответы на заданные вопросы рисуют ясную картину технической подготовленности ученика во всех деталях, дают представление о методе его занятий, о музыкальной культуре и личностных качествах.

\* См. т. 1, с. 64–65.

\*\* См. т. 1, с. 226.

\* В оригинале «равномерных» (см. также т. 1, с. 100). — Прим. ред.

Теперь речь пойдет о том, в какой последовательности должны прорабатываться отдельные элементы той «материальной субстанции», с которой мы ознакомились на прослушивании. В чисто техническом плане мы начнем исправление дефектов и налаживание всего технического аппарата и постепенно, шаг за шагом, перейдем к вторичным по своему значению функциям, в целом же будем двигаться в направлении от механизма к духовной сфере, от ремесла к искусству. В соответствии с этим мы подразделяем весь последующий учебный процесс на три стадии: 1) исправление и налаживание техники, 2) отработка системы занятий, 3) развитие творческой индивидуальности и ее выявление в пределах, допустимых с точки зрения стилистики исполняемого произведения.

Разумеется, эти процессы не могут подолгу оставаться строго разграниченными. Уже по ходу самих элементарных технических корректур ученику должна быть разъяснена методика его домашних занятий, и если в это время мы дадим ему, в качестве лекарства от перенасыщения сухим тренировочным материалом, несколько пьес «для души», то это будет поводом к ознакомлению с определенными правилами музыкальной интерпретации. Для наших целей мы все же вынуждены каждую из этих стадий рассматривать в отдельности.

Все указания, нацеленные на решение поставленных задач, даются на уроке и выполняются в часы самостоятельной формы занятий. В связи с этим встает вопрос о наиболее целесообразной форме занятий. Есть две формы — классная и индивидуальная, у каждой из них свои плюсы и минусы. Во время классных занятий ученик, лишь присутствующий на них, получает не меньше пользы, чем играющий; кроме того, у слушателя складывается более полное и глубокое представление о методе учителя. В свою очередь играющий ученик в обстановке учебного класса чувствует себя почти как на концертной эстраде благодаря присутствию товарищей-соучеников (наиболее компетентной и критически настроенной аудитории), со всеми сопутствующими публичному выступлению нервно-психическими комплексами. Поэтому я считаю форму классных занятий самой естественной и эффективной подготовкой как к исполнительской карьере, так и к профессии педагога. Здесь не приходится считаться с вполне объяснимым некомфортным состоянием играющего. Вместе с тем надо признать, что художественный результат, достигнутый в классной обстановке, как правило, ниже, чем в условиях индивидуальных занятий, — обстоятельство, не способствующее самоутверждению ученика, его уверенности в своих силах. Зато в будущем выступление перед разношерстной в музыкальном отношении публикой покажется гораздо менее тяжелым, чем игра в классе перед знатоками. Поскольку от консерваторского студента, перегруженного побочными предметами, нельзя требовать непрерывного присутствия на всех уроках, надо предоставить ему свободу выбора. Я забочусь о том, чтобы в моем классном помещении на каждую неделю заранее объявлялась программа занятия, с указанием дня и часа, фамилии играющего, названий исполняемых им пьес и т. п. Со своей стороны ученики, присутствующие на уроке, записывают все наиболее существенное в тетради и блокноты; им дано право приходить и уходить по своему усмотрению. Такая система «свободного посещения» в моей учительской практике полностью себя оправдала<sup>17</sup>.

На первых порах отношение ученика к учителю, его *état d'esprit\**, имеет решающее значение для успешной совместной работы. Чтобы вырасти, ученик сперва должен почувствовать себя совсем малой величиной, осознать — не без внушения со стороны педагога — как много ему надо учиться. В это время авторитет педагога для него непререкаем, право на критику у него появится намного позже.

К началу регулярных занятий я стараюсь четко распределить весь учебный материал и, соответственно, время, отведенное на его проработку. Этот распорядок вначале кому-то покажется принудительным, но благодаря логичному построению постепенно будет восприниматься как вполне естественный и со временем войдет в плоть и кровь каждого. Тот, кто знаком с первым томом настоящего труда, знает, что при нормальных условиях я делю время домашних занятий на три части: 1) упражнения в основных видах техники (гаммы и этюды), 2) изучение репертуара, 3) свободное музицирование. Количество времени, отведенного на каждый раздел, находится в соотношении  $1/8 : 1/2 : 3/8$ , т. е. при четырехчасовых занятиях на основную технику приходится полчаса, на репертуар — два часа, на музицирование — полтора<sup>\*\*18</sup>. Всегда есть опасность несоблюдения этого регламента, целесообразность которого вряд ли вызовет сомнения. Есть, оказывается, ученики, всему предпочитающие механическое заучивание гамм, так как подобный род занятий менее всего требует приложения интеллекта и эмоций. Такая «экономия сил» зачастую оборачивается неуверенностью в выполнении технических элементов изучаемого репертуара. Если ученик отводит все наличное время работе над репертуаром, без того чтобы предварительно укрепить гаммами и этюдами свою техническую вооруженность, то это со временем отзовется значительными пробелами в технике. Если же занятия большей частью сводятся к игре ради собственного удовольствия, к музицированию во вполне дилетантском духе, то тем самым готовность к профессиональной деятельности откладывается на неопределенный срок.

Общая продолжительность домашних занятий также должна быть обсуждена совместно педагогом и учеником. С учетом возложенных на ученика многочисленных обязательств, время занятий может колебаться между тремя и пятью часами. Тому, кто полдня проводит в стенах гимназии, вряд ли под силу в послеобеденные часы три из них посвятить занятиям скрипкой. В дальнейшем течении артистической карьеры продолжительность занятий соответственно сокращается, она зависит от наличия свободного времени, от желания или от определенной цели, если она поставлена. Постепенно мы приходим к тому, чтобы во имя искусства затрачивать столько времени, сколько требуется, не следя при этом за стрелками часов.

Качественная сторона домашних занятий безусловно важнее, чем их продолжительность; если они ведутся на должном уровне и охватывают все названные выше разделы, то даже в решающие периоды развития достаточно трех часов разумной целенаправленной работы, обе-

\* Состояние ума (франц.).

\*\* См. т. 1, с. 132–133. Предлагаемое в первом томе распределение времени занятий не предусматривает «свободного музицирования». Об этом см. также: *Мострас К.* Система домашних занятий скрипача / Ред. В. Рабя. М., 1956. С. 15–16. — *Прим. ред.*

регающей силы ученика. Настоящий талант скорее может быть загублен чрезмерными, чем недостаточными по количеству времени занятиями. Скрипачи, изнуряющие себя восьмичасовой работой, редко добиваются поставленной цели. Повседневный труд артиста постоянно колеблется между двумя противостоящими друг другу полюсами — механизмом и духовностью. Каждое механическое действие, превысив определенную меру, убивает духовное начало, связывает крылья фантазии. Умение самостоятельно работать — это прежде всего умение сберечь духовность, сделать ее невосприимчивой к болезни техницизма. Несоблюдение меры механических упражнений влечет за собой упадок духовной энергии, а в конечном итоге — длительное эмоциональное и духовное оскудение<sup>19</sup>. Тем не менее, самые лучшие, самые целеустремленные ученики нередко «перенасыщаются» техникой. Долг заботливого педагога — вовремя вмешаться и предостеречь от излишеств. Таинственный, преждевременный «сход с дистанции» артистов, в начале своей карьеры внушавших самые радужные надежды, было бы нетрудно объяснить, зная «секрет» их домашних занятий.

Я перехожу к предмету, имеющему большое значение для беспрепятственного проведения урока. Речь идет о наиболее целесообразном способе изложения критических замечаний. Перед педагогом, ведущим урок, стоит двойная задача: ясное восприятие слуховых впечатлений и их адекватная словесная передача. Ученику должна быть предоставлена возможность сосредоточить все внимание на самом произведении, исполнять его целиком, без вынужденных перерывов. Только тогда он сможет вдохнуть жизнь в мертвую букву нотного текста. В этой возможности сыграть на уроке так, как в концертном зале, ученику в большинстве случаев отказывают. Из-за привычных непрерывных остановок на первый план выдвигается техническая сторона, в ущерб художественному содержанию: этим достигается исправление некоторых частностей, зато теряется сквозная непрерывная линия, нарушается нормальный ход исполнительского процесса, соответственно, «разменивается на мелочи», лишается широты и глубины суждение педагога. Задерганный постоянным вмешательством учителя, ученик в конце концов перестает понимать, в чем конкретно недостаток его исполнения и каким образом их устранить.

Одна из главных причин в целом малоуспешительной картины современной скрипичной педагогики видится мне в том, что замечания учителя, может быть, абсолютно правильные по существу, делаются в ненадлежащее время и в неадекватной форме, вследствие чего они не запечатлеваются в сознании ученика. Педагог, как правило, *не должен прерывать ученика* во время исполнения компактного по форме произведения или отдельных его частей. Единственное исключение делается для начального периода, когда, ввиду совсем еще не развитой способности координации, каждая замеченная ошибка требует незамедлительного исправления.

Предложенный метод в работе с подвинутыми учениками сводится к следующему: на полях скрипичной партии или клавира, находящихся в его распоряжении, учитель наносит свои пометки, пользуясь определенной системой знаков. Лишь после того, как ученик сыграл до конца произведение или его часть, слово предоставляется учителю. Свои замечания он излагает спокойно и деловито, при необходимости

подкрепляя показом на инструменте. Если требуется дать направление общей исполнительской концепции, то венцом урока может стать исполнение педагогом всей пьесы на концертном уровне. Со своей стороны ученик должен со временем научиться «расшифровывать» обозначения педагога, с тем чтобы в домашних занятиях каждый значок вызывал в памяти соответственные разъяснения и наставления.

Преимущества подобного метода очевидны. Он осуществляется в корректных формах и позволяет ученику дать волю своим эмоциям, не опасаясь, что истерический выкрик педагога сбросит его с небес. Последний может слушать спокойно, не вторгаясь без надобности, и в итоге составить себе ясное, целостное представление об игре ученика. Последующая критика, в силу ее ретроспективности, будет спокойной, объективной, справедливой, не зависящей от сиюминутного аффекта, свободной от влияния сложившихся музыкальных склонностей и антипатий. Затишье после совместно пережитой бури также способствует углублению духовных контактов; возрастает интерес педагога к личности ученика, его большим и малым заботам. Атмосфера взаимного доверия сменяет столь частое в нашем деле состояние обоюдной взвинченности и нервозности. Ученик покидает классную комнату, уверенный в том, что в его нотной тетради аккуратно расписано все, что ему надлежит выполнить дома<sup>20</sup>.

Значение, придаваемое начальному этапу занятий, никоим образом не может быть преуменьшено. Надежность любой постройки зависит от прочности заложенного фундамента. Высшее мастерство в игре на скрипке базируется прежде всего на целесообразности выполняемых движений. Самые высокие творческие помыслы, например, в отношении интерпретации концерта Бетховена, могут потерпеть крушение вследствие недостаточной технической оснащенности, в частности, из-за тяжеловесного механизма трели, невладения октавами, неотработанного штриха Виотти:

319 Л. ван Бетховен. Концерт. I ч.



неуверенной смены позиций в разложенных трезвучиях:

Л. ван Бетховен. Концерт. I ч.



321



неловких переходов смычка со струны на струну:

Л. ван Бетховен. Концерт. III ч.



сухого, этюдообразного звучания в пассажах, неустойчивости смычка на протяженных звуках в *piano* (II часть).

Все эти трудности должны быть преодолены на стадии начального обучения. Грех пренебрежения на этой стадии обернется тяжелой ношей, которую придется владеть в течение всей жизни. Ранняя деградация некоторых известных артистов часто коренится в недостатках начального обучения. Если, к примеру, скрипач X, страдающий хроническим недугом — дрожанием смычка, удерживает, точнее — судорожно обхватывает трость у колодки без участия мизинца, то это, безусловно, вина его первого учителя, не удосужившегося объяснить своему ученику важную роль мизинца как рычага, удерживающего равновесие смычка в его нижней части. Если скрипач Y, находясь в самом цветущем возрасте, утрачивает способность к вибрато, отчего не только звук становится сухим и безжизненным, но страдает также интонация, из-за невозможности корректировать с помощью вибрато отклонения от точной высоты в кантилене, — вина опять-таки ложится на его первых наставников, не разъяснивших ему, что хотя вибрато и является выражением душевной потребности, но также связано с определенными двигательными функциями, которым можно научиться. Как тяжело наблюдать скрипача, не умеющего посредством еле заметных колебательных движений выразить свои чувства в живом звучании! Недостаточное владение техническими приемами вторичного порядка, такими как трель, *staccato*, *spiccato*, хроматическое глассандо, ограничивающее репертуарные возможности скрипача, — также следствие пробелов начального обучения. Даже соглашаясь с тем, что с чисто музыкальной точки зрения штриху *staccato* часто придают преувеличенное значение, его нехватка в техническом арсенале закрывает доступ к значительной части концертного репертуара, связанного с именами Шпора, Вьэтана и Венявского.

Приходится констатировать, увы, реальный факт — почти без исключения низкий уровень начального обучения игре на скрипке. Многие учителя высокой квалификации, которые могли бы дать начинающим настолько прочные основы знаний, что отпала бы необходимость в последующем исправлении всякого рода изъянов, видят свою задачу в воспитании «элиты» далеко продвинувшихся в своем искусстве скрипачей; они примирились с мыслью о том, что им же придется восполнять издержки начального обучения. В этом случае приему нового ученика в класс сопутствует прежде всего «инвентарная опись» имеющихся технических навыков, а программа первого года занятий (или более длительного срока) строится преимущественно на исправлении недостатков; лишь по прошествии такого периода можно подумать о развитии неиспользованных до сих пор технических возможностей. Изучение репертуара на это время откладывается, за исключением нескольких пьес малой формы, требующих минимальной затраты труда; их назначение — не столько отдых от сухого материала, сколько главным образом возможность ощутить вместе с учеником пусть небольшой, но заметный результат проделанной работы.

Встает вопрос: не должна ли эта важнейшая предварительная работа вестись также другим лицом, кроме основного, обычно крайне загруженного педагога, нельзя ли ее доверить помощнику (ассистенту)? Ответ на этот вопрос при определенных условиях должен быть утвер-

дительным. Одно из условий — тесная взаимосвязь между обоими наставниками, как в чисто профессиональном, так и в человеческом плане. При этом не обязательно, чтобы ассистент был учеником основного руководителя (назовем его условно «профессор»). Ассистент даже может быть воспитанником другой школы; если он хорошо знаком с методическими принципами профессора, то с обязанностями ассистента наверняка справится успешно. Первое знакомство с учеником должно состояться в присутствии ассистента; результаты проверки и дальнейшие меры обсуждаются совместно (по возможности в письменной форме). Ассистент в своей работе следует указанному ему направлению; на него возложено в первую очередь исправление технических недочетов общего характера, во-вторых — отработка технических элементов конкретного произведения, а также работа над гаммами и этюдами. Профессор время от времени контролирует своего подопечного, и если проделанная работа получила одобрение, ученик зачисляется в класс профессора на общих правах<sup>21</sup>.

После того как машина запущена и ее колеса вращаются без помех, обучение вступает во вторую фазу, назначение которой — научить рациональному расходованию накопленного технического багажа, с целью его использования в конкретном музыкальном произведении. И здесь основное содержание занятий состоит в отборе целесообразных и отсеивании нецелесообразных, ошибочных движений — причины всякого рода недостаточности. Педагогу следует заранее настроиться на противодействие со стороны ученика, склонного приписывать дефекты звучания чему угодно, только не самому себе<sup>22</sup>. «Козлами отпущения» становятся инструмент, струны, канифоль, волос смычка, погода; все это отдаляет играющего от установления подлинных причин и надолго задерживает их устранение. Ученики, обладающие крайне чувствительным слухом, остро реагирующие на каждую фальшивую ноту, собственное некачественное звучание воспринимают совершенно спокойно, не испытывая потребности в каких-либо поправочных действиях. Необходимо со всей настойчивостью убеждать ученика в том, что любые погрешности звучания могут быть исправлены и требуют этого в не меньшей степени, чем фальшивые ноты.

Применение выразительного *portamento* также нуждается в добросовестном внимании, которого ему обычно не уделяют. Когда мы слушаем других, некрасивое соединение звуков раздражает нас, если же такое случается с нами, мы это переносим без всякого внутреннего протеста, подобно тому, как наше обоняние гораздо более чувствительно к испарениям чужого тела, чем нашего собственного. Все концертирующие артисты предпочитают определенную, отвечающую их личному вкусу или модным тенденциям манеру соединения звуков, начиная от



(способ, имевший пару десятилетий назад губительные последствия для Германии) и заканчивая





в наши дни; второй способ, с музыкальной точки зрения не оправданный из-за произвольно добавленного форшлага, тем не менее имеет преимущество ласкающей слух непрерывности, «сглаживания» интервального скачка. В любом случае не стоит затягивать время наблюдения за собственным portamento — до тех пор, пока зло не будет обнаружено в весьма болезненной форме беспристрастным коллегой или абсолютно объективной грамофонной записью<sup>23</sup>.

Упомянем также принятую в практике обучения замену обычного инструктивного материала (гаммы, этюды) пассажами и другими техническими приемами, взятыми из концертной литературы. В пользу этого говорят экономия времени, достигаемая соединением чисто технической работы с работой по освоению репертуара; против — низведение элементов художественного целого до уровня технических упражнений, неизбежный разрыв их взаимосвязи в ущерб музыкальной идее произведения. Для меня единственным мерилом допустимости подобного способа занятий является диктуемая реальными условиями нашей концертной жизни необходимость выиграть время. При нормальных обстоятельствах эта, ставшая кому-то привычной, замена кажется мне все же не безобидной, грозящей исполнителю утратой свежести и непосредственности — качеств, без которых немисливо воспроизведение музыки любого рода, в том числе сугубо виртуозной.

На всех стадиях обучения важнейшим остается выбор наилучшего варианта штрихов и аппликатуры. Здесь две возможности: либо педагог заранее проставляет в нотах все обозначения, либо эту работу вначале выполняет ученик, после чего она просматривается и при необходимости корректируется педагогом. Предпочтение, несомненно, должно быть отдано второму варианту, так как он развивает в ученике инициативу и самостоятельность, а последующая корректура служит наглядным уроком логического мышления, примененного на практике. Нельзя разрешать ученику некритическое, безоговорочное следование чужим указаниям, даже если налицо печатное издание под редакцией его же учителя. Ученик должен суметь, если его спросят, обосновать свой выбор. Наиболее удачная расстановка штрихов и аппликатуры в сольной, ансамблевой или оркестровой партии предполагает определенный опыт и техническую сноровку в нахождении целесообразного и отбрасывании непригодного. Новичок всегда склонен сразу же фиксировать в нотах только что пришедшую в голову мысль и лишь *post factum*, задним числом, ищет подтверждения ее «права на существование»; вот откуда берутся перемаранные, испещренные разноречивыми пометками партии! Музыкант-практик в вопросах редактирования будет придерживаться принципов строгого разграничения главного и второстепенного, например:



Главное: такты 1 и 2 — параллельная (однотипная) аппликатура, такт 4 — незаметный переход в полупозицию.

## 326a У П. Хиндемит. Камерная музыка № 4



Главное: энгармонически ровные и отстоящие на полутон ноты должны быть взяты одним и тем же пальцем, иначе возникает опасность нечистой интонации из-за резких сдвигов левой руки к порожку:



Итак, в каждом аппликатурном решении просматривается некое ядро, вокруг которого складываются все возможные комбинации. Чтобы ухватить это ядро, приходится иногда заглядывать в середину музыкального фрагмента или даже двигаться в обратном направлении, т. е. справа налево.

Практика самостоятельных занятий сопряжена с изучением определенных предметов и явлений; ученику должен быть преподан целенаправленный способ изучения. Надо отучить от привычки бездумно проигрывания материала, привить умение прислушиваться к своей игре и оценивать ее объективно, развить способность дедуктивного мышления, побудить к поиску причин, порождающих ошибки двигательного, мыслительного и музыкального порядка. Дар логического анализа, расчленяющего предмет на составные части, как природное качество, у учеников практически отсутствует. Для педагога главное — не преподносить ученику готовых рецептов и тем более не выучивать с ним материал на уроке. Подобная система занятий прививает ученику пассивность, он разучивается думать, его способности хиреют. Здесь ничего не меняет то обстоятельство, что ученик в начальном периоде показывал отличные успехи, еще удивительнее, что под наблюдением педагога его домашние занятия были тогда вполне добросовестными. В подобных случаях я всегда говорю: само время рано или поздно покажет несостоятельность данного метода. Наступает момент, когда педагог в силу разных причин перестает опекать ученика в его домашних занятиях, предоставляя ему полностью обходиться собственными интеллектуальными и волевыми ресурсами. Чаще всего это приводит к быстрому упадку. Неприученный к самостоятельности ученик оказывается совершенно беспомощным перед массой неразрешенных проблем. Так обычно возникают ситуации, именуемые «кризисами роста»; утешительные прогнозы на выход из них крайне редки.

Способ, которым педагог побуждает ученика активизировать логическое мышление в процессе самостоятельных занятий, лучше всего пояснить на конкретном примере, используя форму диалога. Предпо-

ложим, что ученику не удастся следующий фрагмент I части Второго концерта Венявского:



Критические замечания педагога позволяют сразу же установить, к какой категории он может быть отнесен. Плохой педагог даст малоценный совет: не скрести по струнам, не хватать фальшивые аккорды. Хороший педагог прежде всего спросит: каковы причины неудач? После чего между добросовестным учителем и внимательным учеником может завязаться следующий разговор:

**Педагог.** Это место звучит во многих отношениях неудовлетворительно. Какие недостатки Вы замечаете?

**Ученик.** Фальшивую интонацию, царапающий звук.

**П.** Как исправить эти недостатки — объединив их или каждый в отдельности?

**У.** Раздельно.

**П.** Начнем со смычка. В чем механическая причина царапающего звука?

**У.** Трудности в смене струн при игре двойными нотами у колодки.

**П.** Как преодолеть эти трудности?

**У.** Путем схематических упражнений.

**П.** Что означает термин «схематические упражнения» применительно к технике смычка?

**У.** Разработка движений правой руки при полном выключении левой.

**П.** Каким образом?

**У.** Вместо обозначенных нот соответственный ритмический рисунок воспроизводится на открытых струнах.

**П.** Изобразите это в нотках.

**У.** Правая рука выполняет следующие движения:



**П.** Как Вы будете работать дальше?

**У.** Дальше упражнение на трехголосные аккорды, в соединении со штрихом, только что разработанным на открытых струнах.



Я. Донт. Этюды или капризы оп. 35 № 1

**П.** Этюд Донта в таком виде следует играть в течение недели по одному разу, используя нижнюю треть смычка. Перейдем к левой руке. В чем состоит здесь трудность выработки чистой интонации?

**У.** Аккорды и смены позиций.

**П.** Как учить аккорды?

**У.** Только не штрихами, обозначенными в нотках; ломаными аккордами, по две и три ноты legato.

**П.** Какой способ упражнения Вы предлагаете?



**П.** Как преодолеть трудности в смене позиций?

**У.** Соединением двух нижних голосов (опуская верхний), разработкой движений первого и второго пальцев, выполняющих переходы в позиции.

**П.** Как записать такое упражнение?



**П.** Итак, с помощью трех подготовительных упражнений Вы сможете быстро преодолеть скрытые в этих пассажах трудности для правой и левой руки.

Приводя этот предполагаемый диалог, следует заметить, что если ученик не сразу находит правильные ответы, то ему надо помочь, задавая наводящие вопросы.

Если составные части фундаментальной техники закладывались и развивались равномерно, без пробелов и упущений, то их дальнейшее совершенствование чаще всего происходит автономно. Ученику, который к тому же знает, как использовать необработанный технический материал при изучении конкретного музыкального произведения, владеет методикой целенаправленных домашних занятий, — такому ученику можно спокойно доверять приведение в порядок всей технической части произведения, ограничив свое участие наблюдением и проверкой. Тем самым могут быть созданы условия, позволяющие сосредоточиться на решении высоких, чисто художественных задач. На этой стадии перед педагогом-художником встает серьезнейший вопрос: в какой форме осуществляется дальнейшее развитие ученика и его выход на артистический путь. Мы попытаемся ответить на этот вопрос.

Прежде всего необходимо отдать себе точный отчет — из каких основных элементов складывается природная предрасположенность, питающая наши надежды. Нам надо знать об этом и для того, чтобы не настаивать на развитии качеств, которые по своей изначальной слабости развитию не поддаются. Речь идет главным образом о трех качествах: 1) музыкальность, 2) темперамент неординарного свойства, 3) функционирующие без перебоев ассоциативные и координационные способности. Этот идеал скрипичной одаренности, характеризуемый равномерным развитием природных задатков, большей частью не согласуется с реальной действительностью. Даже на уровне концертно-исполнительской деятельности люди, у которых отдельные свойства развиты неравномерно, имеют больше шансов на успех у публики,

хотя бы в течение короткого времени, чем воспитанные на началах равновесия и гармонии. Бурный темперамент либо чувственно-пленительное звучание, безупречная техническая ловкость или нежнейшее поэтическое чувство, своим блеском способные отодвинуть в тень все другие качества, без сомнения больше впечатляют аудиторию, чем исполнение, в котором техническая, звуковая и музыкальная сторона не выделяются особо, ввиду их равномерного развития. Но именно воспитанный таким образом артист может отважиться на решение художественных задач высшего порядка, в то время как получивший одностороннее воспитание, с преднамеренным культивированием какого-либо качества за счет остальных, выбирает для себя репертуар, способствующий выявлению индивидуальных особенностей с гарантией неизменного успеха.

Есть определенный тип педагога, чья главная забота — аплодисменты, которыми публика в будущем наградит его питомца. Эти заботы овеществляются серийными выпусками скрипачей одностороннего, однобокого профиля. Лично мне в моем артистическом воспитании и в педагогической деятельности всегда светило путеводной звездой стремление к равномерному развитию свойств, наиболее существенных для музыканта<sup>24</sup>.

**1. Музыкальность.** Под ней я подразумеваю ощущение формы произведения и заключенных в нем духовных ценностей, скрытых за нотными знаками. В достаточной ли степени развита эта музыкальность, и если нет, то чего не хватает? Что нужно для ее дальнейшего развития? Если ученик беспомощным исполнением выдает свое непонимание структуры произведения, то ему следует, приступая к работе над каждой новой пьесой, изучить ее формальное строение, вне зависимости от текущих теоретических занятий; если он не отдает себе отчета в том, каким настроением проникнуто произведение в целом или отдельные его части, то анализ должен быть соответственно расширен, пока за сухой профессиональной терминологией не возникнет поэтический образ. Недостаточное знание закономерностей фразировки может быть восполнено изучением тех разделов классической музыки, исполнение которых, аналогично так называемой полифонии строгого стиля, подчиняется жестким правилам. Неоценимую помощь окажет здесь наследие Шпора, при условии, что обучающий впитал эту традицию, что называется, с молоком матери. Современные, более свободные по форме сочинения следует на время исключить, до тех пор, пока не закрепится навык осмысленной инструментальной фразировки. При недостаточной ритмической устойчивости главное внимание должно быть обращено на восприятие и удержание правильного темпа (непроизвольные ускорения и замедления по мере надобности выравниваются с помощью метронома), а также на акцентуацию; в выборе репертуара предпочтение отдается характерным пьесам, пронизанным четкими танцевальными ритмами.

Для развития музыкального сознания в самом широком смысле слова лучшим, гарантирующим успех средством я считаю интенсивные занятия камерной музыкой любого рода. Не только потому, что она в исключительной степени обогащает внутренний мир ученика, поднимая на более высокую ступень его художественные идеалы, но и техническое мастерство, чувство ритма, радость музицирования

также укрепляются и облагораживаются. Часто возникающая необходимость игры с листа стимулирует быструю координацию, находчивость, присутствие духа — качества, которые в дальнейшем весьма пригодятся будущему квартетисту или оркестранту. Этот вид артистического богослужения, возобновляемого, как минимум, дважды в неделю под компетентным руководством, обеспечивает (помимо упомянутых выше мероприятий) рост музыкального сознания ученика до уровня самостоятельной творческой активности.

**2. Темперамент.** Какого рода темперамент проявляется в игре ученика? Обладает ли ученик способностью оживлять свое исполнение и в соответствии с характером музыки переключаться на разные степени силы, интенсивности, продолжительности действия своего врожденного темперамента? Педагог здесь имеет дело с данностью, предопределенной самой природой и не поддающейся сколько-нибудь существенным изменениям; в своих требованиях он должен ограничиться попыткой, в зависимости от обстоятельств и используя любую возможность, стимулировать проявления темперамента, в своей основе чуждого данной индивидуальности. В этом случае наиболее эффективен подбор специального репертуара, исключительно для учебных целей, исполнение которого как раз требует наименее развитых у данного лица свойств темперамента. Меланхолику предстоит учить произведения оживленного, даже бурного характера, не оставляющие места для сонливой мечтательности; вьётановское *rubato*, увлекательнострастные мелодии Венявского, самобытность народно-танцевальных ритмов должны выявить и укрепить скрытые где-то в глубине элементы сангвинического и холерического темперамента. Наоборот, беспашанному «сорвиголове» должна открыться мечтательная поэзия камерных сочинений Шумана, сверхчувственные видения II части бетховенского концерта. Флегматичному, медлительному придется осваивать пьесы легкого жанра, неуклюжему и неповоротливому — пикантные и грациозные, поверхностному и легкомысленному — углубиться в сложный мир баховской полифонии<sup>25</sup>. Все эти «упражнения на воспитание темперамента» (назовем их так!) ограничены стенами учебного заведения, в концертном зале каждый стремится показать себя с наиболее выгодной стороны. Лишь при условии, что самое существенное в музыкальном произведении созвучно душе исполнителя, оно будет безоговорочно принято аудиторией.

Способность к перевоплощению — свойство, предполагающее наличие двух важнейших слагаемых артистического темперамента — активно-страстного и пассивно-созерцательного. У каждой индивидуальности преобладает одно из этих слагаемых, тем не менее художник-интерпретатор должен воспитать в себе способность проникаться по сути чуждым для него настроением, т. е. проявить до известной степени актерские качества. Он должен быть в состоянии по необходимости восполнять естественно текущий процесс за счет использования собственных душевных ресурсов. Я убежден в том, что каждый артист применяет ему одному известный, хранимый в тайне способ мобилизации или укрепления своих душевных сил до состояния полной готовности.

Мы только что установили, что предназначенный для изучения репертуар выбирается либо в соответствии с физическими и духовными задатками ученика, с его «жанром», либо наоборот, вопреки его при-

родным склонностям, с целью поддержать и стимулировать слаборазвитые качества. В обоих случаях могут быть приняты во внимание вкусы и пожелания самого ученика. Иногда эта потребность «приложить руки» к произведению, которое ему довелось услышать в образцовом исполнении, или сильнейшее внутреннее побуждение притягивает его к определенному типу интерпретации, имеющему четко обозначенные стилевые грани. Тем самым ученик порой указывает нам верное направление своего дальнейшего развития. Все же последнее слово остается за учителем, хотя бы уже потому, что в противовес инстинктивным, неосознанным стремлениям ученика выдерживается главная, магистральная линия педагогического процесса.

**3. Ассоциативные и координационные способности.** Переключаются ли импульсы в движения, а звуковые представления — в реальное звучание, без препятствий и перебоев? За сменяющимися друг друга гибкими, эластичными движениями, образующими техническое мастерство скрипача, таится нерушимая связь воли и действия, воли и знания (умения). Каждый из этих импульсов может быть единственным, обособленным; скрипач, ощущающий эмоциональный строй произведения во всей полноте, располагающий достаточной технической подготовленностью, все же не всегда в состоянии выразить эти чувства в инструментальном звучании; духовное содержание музыки не получает материального воплощения. Этот весьма распространенный случай ставит нас перед сложнейшей проблемой. Теоретически каждому, даже самому неясному, неформленному представлению о звучании соответствует комплекс движений, могущих реализовать эти представления. При относительно несложных процессах, таких как выработка чистой интонации или качественного звука, нецелесообразность ошибочных движений легко распознаваема; здесь помогут корректирующие движения пальцев или перемещения точки касания струны и смычка. Для глубоко скрытых чувств также имеются выходы в двигательную сферу, но нашей сознательной воле они не подвластны и проявляются в виде рефлекторных движений, возникающих автоматически, если только связь между импульсом и движением не нарушается помехами психологического свойства; эти помехи нам известны, так же как способы борьбы с ними\*.

После того как ученик наконец ощутил себя свободным вовне и внутри, мастер отпускает его на волю — уже не учеником, а подмастерьем, созревшим для концертной деятельности. Но и по достижении этой долгожданной цели он не должен быть полностью предоставлен самому себе. Недостаток практического опыта может порой поставить под удар всю артистическую карьеру. Иной только что оперившийся юный орел устремляет свой первый полет в небо столицы или большого города и выбирает для этого программу, ни разу не исполненную им публично. Он не имеет представления о подстерегающих его опасностях, о случайностях, которые могут произойти с каждым из нас в обстановке концертного зала. Заботливый наставник в данной ситуации посоветует молодому артисту вначале несколько раз выступить в домашнем кругу или перед менее авторитетной и менее требовательной аудиторией маленьких городов, прежде чем предстать перед судом сто-

личной публики и критики. Как для опекающего, так и для опекаемого эти предварительные концерты окажутся чрезвычайно полезными уроками. Могут обнаружиться имеющиеся слабости, могут случиться маленькие неприятности с инструментом, они напомнят о необходимости содержать в идеальном порядке всю материальную часть, о монтаже струн и колков, о технике быстрой настройки. Если артист настолько небрежен, что выходит играть на фальшивых струнах, со слабо или чрезмерно накинфолненным волосом смычка, расплата наступит незамедлительно в форме мелких, но весьма неприятных и досадных случайностей. Молодому коллеге также представится возможность набраться опыта в отношении своего поведения в день концерта, продолжительности домашних занятий, сохранения нормально-благоприятного состояния души и тела. В то же время подготовка избранной программы будет сопровождаться изо дня в день уверенностью и спокойствием — в преддверии знаменательного дня, когда он выйдет на большую эстраду с полной и обоснованной верой в свои силы. Учитель со своей стороны за несколько предшествующих дней должен спрятать подальше пробирки с жидкостью, предназначенной для критического анализа, и насколько возможно помогать дебютанту в поддержании его морального духа. Он также должен знать, как влияет его присутствие в зале на исполнителя — ободряющим или угнетающим образом; в последнем случае пусть постарается быть незамеченным. Непосредственно после концерта критические замечания лучше приберечь до следующего дня, не посягая на право молодого артиста испытать пьянящее чувство успеха — награду за многие часы изнурительного труда.

Итак, перейден рубеж, за которым регулярные занятия с педагогом прекращаются. Молодому скрипачу предстоит самому, без всякой опеки, решать все проблемы, делать все, что потребует для своего продвижения в искусстве. Конечно, это не должно помешать учителю и в дальнейшем время от времени обращать свой взгляд на дорогу, по которой идет его недавний подопечный. Ежегодный контроль в виде нескольких встреч даст возможность определить, не свернул ли он на ложный путь, не прокрался ли неизвестно откуда незамеченные ранее ошибки. Это ненавязчивое наблюдение, преимущественно в коллегальных формах, будет вестись до тех пор, пока учитель не обретет полной уверенности в том, что его бывший воспитанник окончательно определился как творческая личность и перешел в разряд мастеров.

Завершая свой труд, я не могу не задаться вопросом — не покажется ли вся эта писанина совершенно излишней в свете перемен, которые ожидаются в музыкальном искусстве близкого будущего. Ведь она создавалась с намерением охватить все разнообразие единичных явлений, не упуская из виду целого. Характерный для нашего времени культ машины, всеобщая схематизация как будто подтверждают мои опасения. Повсеместная тяга молодежи к спорту — не вытеснит ли она всякий интерес к музыкальным занятиям? Не угрожает ли непрерывно расширяющаяся индустрия радиовещания традиционным формам нашей концертной жизни? И, наконец, не присутствуем ли мы при окончании целого исторического периода, ведь мы уже являемся свидетелями распада нашей тональной системы, ее замены новыми образованиями, может быть, четвертитоновым звукорядом?<sup>28</sup>

\* См. главу IV, с. 202–215.

Я не беру на себя смелость дать ответ на все эти вопросы. История знает немало примеров несостоявшихся пророчеств, возвеличения ничтожностей, долженствовавших быть мерилom для грядущих поколений. Мне достаточно сознания, что этот труд своим содержанием отвечает прежде всего нашей современности. Я надеюсь, что будущему историку представится возможность на основе этой работы определить общее состояние скрипичного искусства в первой половине XX столетия. Своей работой я стремился приблизить основную массу скрипачей к той степени совершенства в исполнении, которая до сих пор считалась уделом избранных. Удача в осуществлении этого замысла означала бы подъем общего уровня скрипичного искусства. Может быть, типическая озлобленность рядового скрипача, недовольного собой и своим местом в окружающем мире, сменилась бы удвоенной радостью музицирования. Этот человеческий и артистический взлет побудил бы композиторов к созданию новых произведений для скрипки. С такими надеждами я передаю настоящий труд в руки всех, кто принимает близко к сердцу судьбу нашего искусства, его сохранение и дальнейшее развитие.

## КОММЕНТАРИИ

### Введение

- <sup>1</sup> Упоминание автора о композиторском творчестве может показаться случайным, однако оно имеет свое оправдание. Напомним, что на протяжении столетий исполнитель и композитор чаще всего объединялись в одном лице; особенно наглядные примеры в этом смысле дает история скрипичного искусства. У таких фигур, как Тартини, Виотти, Паганини, Венявский, Изаи, Крейслер и др., оба вида творчества, несомненно, представляют собой различные грани единого художественного явления.
- <sup>2</sup> Это утверждение Флеша — скорее всего действительно «обмолвка» музыканта-практика, не замечаящего, что он, по сути дела, допускает возможность «остановки» в развитии науки, в том числе музыкальной теории и эстетики, где, по его мнению, «все уже сказано»...
- <sup>3</sup> Данное утверждение автора — отнюдь не парадокс. XIX и начало XX века — эпоха, на художественный опыт которой в основном ссылается Флеш, — дает немало примеров высокого мастерства музыкантов-любителей, преимущественно из дворянско-аристократических кругов. Наиболее впечатляющий пример — австрийский престолонаследник эрцгерцог Рудольф Габсбург, первый исполнитель фортепианной партии 10-й скрипичной сонаты Бетховена (соната посвящена ему). Напомним также имена значительных деятелей русской музыкальной культуры XIX века М. Ю. Виельгорского, Н. Б. Голицына, А. Ф. Львова.
- <sup>4</sup> Решающая роль поправочных движений пальцев в достижении чистой интонации — один из главных методических постулатов автора (см.: *Флеш К. Искусство скрипичной игры*. Т. 1. М., 1964. С. 28).
- <sup>5</sup> Автор правильно оценивает перспективы, которые раскрывает перед исполнительским искусством развитие техники звукозаписи, в том числе и по линии совершенствования процесса обучения. Надо сказать, что в этом плане звукозапись до сих пор используется недостаточно, несмотря на то, что магнитофон прочно вошел в обиход музыкантов.
- <sup>6</sup> Автор высказывает здесь в общем справедливые суждения, проверенные большим жизненным опытом; все же роль критического слова предстает у него в несколько гиперболизированном виде. На наш взгляд, гораздо большее влияние на судьбу артиста оказывает его способность извлечь пользу из критики, сделать для себя правильные выводы и поступать в соответствии с ними.
- <sup>7</sup> Последний пункт приведенного здесь ряда сомнителен. Восприятие музыки в условиях концертного зала не может быть основано на чисто звуковом (акустическом) впечатлении, тем более у немусыкантов-профанов, то есть у наименее подготовленных слушателей, для которых как раз характерна притупленность акустического восприятия и слабая дифференциация звуковых и зрительных впечатлений.

- <sup>8</sup> Не чаще ли можно наблюдать (по крайней мере, в наши дни) совершенно противоположную реакцию аудитории: популярная виртуозная пьеса в технически корректном (не более того!) исполнении производит большее впечатление, чем вдумчивая, содержательная интерпретация классического произведения?
- <sup>9</sup> Автор рисует здесь объективную и довольно точную картину того, как современная, адресованная массовому читателю пресса освещает события в мире искусства, в том числе концертную жизнь. Надо сказать, что со времени выхода в свет книги Флеша больших, принципиальных изменений в данной области не произошло.
- <sup>10</sup> Странная непоследовательность: критику, оценивающему игру скрипача, автор вменяет в обязанность знание «тонкостей ремесла», а по отношению к вокалу допускает возможность чисто субъективного, не обоснованного никакими художественными критериями определения «хорошего» или «плохого» певца. Такого рода суждение — наглядный образец «импрессионистической», то есть некомпетентной критики, по существу, выражающей «мнение толпы».
- <sup>11</sup> Чувствуется, что приведенный здесь пример лично выстрадан автором. В период, когда создавалась книга, нацизм в Германии уже заметно поднимал голову, раздувая антисемитскую пропаганду, находившую отклик в среде мещанства и некоторой части интеллигенции.

## Глава I

- <sup>1</sup> По существу правильная мысль выражена автором не совсем удачно; точнее было бы сказать о чисто формальном значении тактового деления и тактового метра в названных частях 1-й и 2-й сонат (об этом см. также: *Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М., 2003. С. 31–32*).
- <sup>2</sup> Подробнее об этом см. на с. 41.
- <sup>3</sup> Несомненно, автор прежде всего имеет в виду Пять пьес для скрипки соло А. Шнабеля, одна из которых включена им в приложение ко второму тому оригинального издания «Искусства скрипичной игры».
- <sup>4</sup> Несмотря на все оговорки, касающиеся злоупотребления цезурами и люфтпаузами, Флеш в качестве редактора проявляет к ним особое пристрастие. Многочисленные, не всегда достаточно обоснованные музыкальной логикой цезуры, обозначенные в его редакции баховских сонат и партит, создают ту самую опасность вредного психологического воздействия, от которой он предостерегает.
- <sup>5</sup> Цезура в виде люфтпаузы также принадлежит к числу агогических средств, тем более что ее применение иногда связано с модификацией темпа.
- <sup>6</sup> В примере из Сицилианы нет необходимости выбирать между окончанием предыдущей и началом следующей фразы. В современной исполнительской практике принято арпеджировать данный аккорд сверху вниз:

332



что позволяет избежать разрыва в движении как верхнего, так и нижнего голоса.

- <sup>7</sup> Автор исходит здесь из убеждения, что пианист, как правило, превосходит струнника уровнем своего музыкального развития; кроме того, его фразировка не затруднена технологическими моментами, такими, как смены смычка, смены струн и т. п. Несомненно, здесь есть доля истины, но все же нельзя не отметить односторонний характер этой рекомендации. В истории музыки известны примеры того, как исполнение выдающихся певцов служило образцом фразировки для скрипачей и пианистов.
- <sup>8</sup> Трудно принять всерьез определение каденции как средства эпатажа. Под это определение никак не подходят авторские каденции в концертах Мендельсона, Бруха, Чайковского, Глазунова, Сибелиуса, каденция Иохима к концерту Брамса и другие, органически включенные в музыкальную драматургию произведения. В данном случае истина явно принесена в жертву хлесткой фразе.
- <sup>9</sup> Авторы современных работ по орнаментике в целом сходятся на том, что в музыке барокко форшлаг чаще берется на сильное или относительно сильное время такта (субтракция). Отчасти это связано с принятым в XVII–XVIII веках обозначением неаккордовых звуков, являющихся задержанием, в виде длинных форшлагов. Имеет значение также длительность ноты, перед которой обозначен форшлаг: чем длиннее нота, тем больше оснований выполнять форшлаг за счет ее длительности (по принципу «забирай от большего»), а не за счет длительности предшествующей ноты, обычно более короткой.
- <sup>10</sup> Такая рекомендация вытекает из обычного способа обозначения, использованного Крейпером и Роде в этюдах, — форшлаг перед трелью (см. каприз № 1 Роде). Однако сомнительно, чтобы данный способ исполнения распространялся на все случаи. В этюдах Крейцера исполнение трели начиная с основного (нижнего) звука в большинстве случаев представляется единственно возможным.

Р. Крейцер. 42 этюда.  
(ред. А. И. Ямпольского)

333 № 18

№ 19

№ 25

- <sup>11</sup> Зато множество трелей встречается в сольной партии скрипичного концерта, о котором Флеш почему-то не упоминает.
- <sup>12</sup> В наше время некоторые исследователи подвергают сомнению авторство Корелли в отношении детализации первоначального текста сонат ор. 5 для скрипки и цифрованного баса (в амстердамском издании). Предполагается, что украшения в медленных частях сонат внесены издателями, преследовавшими свои, сугубо практические цели. Не исключено, что редакцию сонат подготовил ученик Корелли П. А. Локателли, прочно осевший в Амстердаме и занимавшийся, помимо творческой, также издательской деятельностью (см.: *Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Т. 1. М., 1980. С. 86*).

Впрочем, вопрос о подлинности украшений представляет интерес только для исследователя, музыканту-практику он безразличен. Поскольку эпоха барокко предоставляет исполнителю свободу варьирования, «амстердамский вариант» сонат Корелли правомерен, как любая редакция, выполненная с соблюдением стилистических требований.

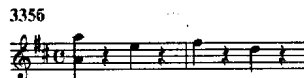
- <sup>18</sup> Приведенное здесь, несколько запутанное определение понятий артикуляции и фразировки — не единственный пример неудачного подбора Флешем цитатного материала в вопросах музыкальной теории. Данное определение в особенности грешит тем, что оно всячески подчеркивает взаимную независимость этих двух компонентов исполнительского мастерства, в то время как для музыканта гораздо важнее осознать их глубокую взаимосвязь. Как раз об этом сказано у Флеша в разделе «Фразировка» (с. 119).
- <sup>14</sup> Не вполне ясно сформулированное высказывание автора должно быть, очевидно, понято в том смысле, что чередование коротких и плавных штрихов (как это видно из приводимых примеров) помогает выявить контрастные сопоставления структурных элементов мелодической линии.
- <sup>15</sup> Это мнение автора перекликается с известным высказыванием П. Казальса (см.: *Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом*. Л., 1960. С. 260).
- <sup>16</sup> Применение штриха *martelé* диктуется здесь не только индивидуальными склонностями, но и общими соображениями технического порядка. Используя крупное *spiccato* у колодки, практически невозможно сыграть вверх смычком терции на четвертой четверти такта.
- <sup>17</sup> Автор предлагает здесь способ обозначения штриха *spiccato*, который практически (хотя и не постоянно) применяется в отношении другого отрывистого штриха — *martelé*.
- <sup>18</sup> Следует оговорить, что первый способ может применяться только в том случае, если точке предшествует вторая лига, проставленная под общей лигой и указывающая на связанное исполнение предыдущих звуков. Если же «малая» лига отсутствует, то действителен второй способ. Многие скрипачи не учитывают этого условия; привыкнув рассматривать точку под лигой как знак перерыва в движении смычка, они совершают ошибку, отделяя последний звук, вместо того чтобы его укоротить.
- <sup>19</sup> Введенное автором правило не подтверждается исполнительской практикой. Сомнительно, чтобы половинные ноты в примере 176 игрались как четверти. Аналогичный случай представляет собой заключительная партия I части 1-й скрипичной сонаты Бетховена (ор. 12 № 1). Половинные ноты, отмеченные точкой,



играются с незначительными перерывами,



но не так:



<sup>20</sup> Это мнение автора крайне субъективно.

- <sup>21</sup> Удивляет безапелляционность, с которой Флеш отмечает здесь авторские штрихи. Между тем последние заключают в себе неоспоримое преимущество, а именно возможность ритмического акцента на второй половине второго такта перед стремительным взлетом. Штрихи Флеша, при всей их «скрипичности», могут показаться слишком легковесными. Выбор одного из возможных штриховых вариантов — дело вкуса, нормативность здесь исключена.
- <sup>22</sup> Предлагаемые автором штрихи отражают собой трактовку симфонии Моцарта в сугубо академическом плане, трактовку, усматривающую в гениальной теме I части только такие черты, как легкость и изящество. В наше время дирижеры большей частью стремятся передать присущую этой теме драматическую взволнованность, страстность. Этим определяется и выбор штрихов, принятых в современной оркестровой практике. Тема играет в верхней части смычка, затакты вверх, четверти после затакта слегка укорочены; смычок все время прилегает к струне.
- <sup>23</sup> Четкое разграничение мелодических фраз не всегда оправдано. Иногда предпочтительнее слитное исполнение следующих друг за другом фраз, сглаживающее границы и выявляющее единство и непрерывность мелодической линии.
- <sup>24</sup> Предположение Флеша не лишено остроумия, и все же следует подумать о других, более вероятных мотивах этого действительно странного динамического обозначения. Очевидно, оно внесено Бетховеном по соображениям звукового ансамбля и должно напомнить пианисту о необходимости соразмерить звучность аккорда с постепенно усилением динамики на октаве у скрипача; не исключено также применение запаздывающей педали (на последней четверти такта).
- <sup>25</sup> Выражение «перевернутые штрихи» характерно как отголосок старых традиций смычкового искусства, согласно которым сильная доля такта всегда берется вниз смычком, а слабая — вверх (так называемое правило «*tirer et pousser*»). Флеш как методист еще в известной мере находится под влиянием этого постулата классической французской школы.
- <sup>26</sup> Такое утверждение, может быть, правомерно в отношении виртуозных концертов Виотти, Крейцера, Роде, с их разделением на тематические и «технические» эпизоды, но оно неприменимо к концертам Моцарта, где уже налицо симфонический принцип развития музыкального материала.
- <sup>27</sup> В действительности за обозначением *sforzando* скрыто гораздо большее разнообразие конкретных исполнительских приемов, ограничена автором и образно-эмоциональная сфера, на основе которой выявляются эти приемы; *sf* может иметь также юмористический оттенок, может быть связано с танцевальными ритмами и т. п.
- <sup>28</sup> Верно подмеченная автором «конфликтная ситуация» все же должна разрешаться в пользу того из участников квартета, в чьей партии проводится тема. Обозначенный в партитуре обций, так сказать, официальный нюанс *forte* предполагает собой тонкую дифференциацию силы звучности каждой из партий в данный момент.
- <sup>29</sup> *Crescendo* во втором такте у скрипки поддерживается басовым голосом фортепиано и «подхватывается» верхними голосами на 4-й четверти такта. В третьем такте *crescendo* завершается внезапным *piano*, тем более важно его четкое выполнение.

- <sup>30</sup> Об этом см. также с. 122.
- <sup>31</sup> Это утверждение автора спорно. Если исключается деление такта надвое, то какой смысл в обозначении *alla breve*? (См. также следующее примечание.)
- <sup>32</sup> Скорее всего здесь предусмотрен именно счет на 2, разумеется, в медленном движении; в пользу этого говорит также указание «*Adagio ma non troppo*».
- <sup>33</sup> Приведенный факт ни в малейшей степени не подтверждает мнения о неприемлемости метрономических указаний Бетховена. Скорее наоборот — он свидетельствует о смелой и новаторской попытке Бузони осуществить художественные намерения композитора, что и послужило поводом для бурной реакции консервативной части публики и критиков-обскурантов, недовольных нарушением привычных исполнительских традиций.
- <sup>34</sup> По всей очевидности, со Шнабелем. Флеш из деликатности не называет по имени своих партнеров, бравших неправильные (по его мнению) темпы в сонате Бетховена.
- <sup>35</sup> В пользу оживленного темпа здесь говорят не только высказанные автором соображения, но и прямые указания композитора — «*Tempo di Minuetto*» и «*grazioso*».
- <sup>36</sup> Мнение автора крайне субъективно.
- <sup>37</sup> Излишне доказывать несостоятельность подобного рода характеристик, касающихся шедевров скрипичной литературы и основанных на порочном методе выхватывания из контекста отдельных фрагментов. В отношении концерта Чайковского Флеш особенно непоследователен, находя «бессодержательные повторы» в произведении, которое он в дальнейшем рассматривает как пример присущего русской музыке богатства эмоционального содержания (см. раздел «Чувство стиля», с. 124–125).
- <sup>38</sup> «Страсбургским» назван не Четвертый (как ошибочно утверждает автор), а Третий (соль-мажорный) концерт Моцарта — по начальной теме среднего эпизода *Rondo*, представляющего собой мелодию французской (эльзасской) песенки. См.: *Колбин Д.* Моцарт как скрипач, его исполнительские принципы // Скрипичное искусство: история, исполнительство, педагогика. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 78. М., 1985. С. 35. Что касается предлагаемой здесь трактовки финала Четвертого концерта, то она заслуживает внимания, хотя и может показаться спорной.
- <sup>39</sup> Непроизвольные ускорения темпа не вызываются левой рукой, а лишь более заметно отражаются на ее деятельности (по сравнению с правой). Сам Флеш в начале абзаца указывает на нервно-психическую природу этих ускорений — еще один пример непоследовательности.
- <sup>40</sup> Выбор данного эпизода в качестве примера ритмически свободного исполнения может показаться странным — как правило, скрипачи играют здесь строго в такт, без сколько-нибудь существенных отклонений. По всей вероятности, этот выбор сделан в соответствии с исполнительской традицией, ныне уже отошедшей в прошлое.
- <sup>41</sup> Под «четырёхстопной фразой», по всей очевидности, подразумевается симметричная замкнутая структура из двух, четырех или восьми тактов.
- <sup>42</sup> Побочная тема I части концерта Мендельсона формально начинается со второй доли такта, однако строение ее типично затактовое (ямбическое).

- <sup>43</sup> Говоря о «погрешностях», автор имеет в виду несоблюдение принципа «начала со второй доли такта», соответственно метрическому строению темы в Чаконе. Несомненно, этот фактор должен учитываться в связи с исполнением как самой темы, так и всего вариационного цикла. У Флеша в его редакции Чаконы данный принцип проводится с неумолимой последовательностью, что в ряде случаев противоречит характеру музыкального материала. Конкретно это выражается в искусственном разграничении мелодической линии цезурами, проставленными в начале вариации (между первой и второй долей):



- <sup>44</sup> Автор высказывает здесь правильные и ценные мысли о взаимозависимости фразировки и артикуляции (вразрез с цитированным им на с. 71 общим определением этих двух понятий). В целом же раздел «Фразировка» по сравнению с другими разделами первой главы — самый слабый; он явно недостаточен по объему, поставленные в нем вопросы рассматриваются бегло и отрывочно, а главное — мы ничего не узнаем о роли фразировки как средства раскрытия внутренних смысловых связей мелодии. По этому поводу автор ограничивается констатацией «проблемы соотношения звуков внутри фразы». Правда, некоторые вопросы, имеющие прямое отношение к фразировке, рассмотрены в разделе «Метр и ритм».
- <sup>45</sup> В данной формулировке слишком упрощенно трактована связь между чувством стиля и техническими средствами воплощения. Очевидно, автор имеет в виду такие средства, применение которых обусловлено особенностями того или иного стиля (например, легкая пассажная техника — в произведениях Моцарта и т. п.).
- <sup>46</sup> Имеется в виду немецкая школа живописи XIX века, на раннем этапе своего развития примыкавшая к романтизму (картины А. Ретеля и др.).
- <sup>47</sup> Это мнение Флеша перекликается с высказываниями П. И. Чайковского (см.: *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. IX. М., 1965. С. 306).
- <sup>48</sup> Данное утверждение автора неточно. И в XX веке мы находим квартеты, названные именами своих руководителей («квартет Амара — Хиндемита», «квартет Буша»); что касается присвоения квартету имени субсидирующего его мецената, то это скорее «примета старины» («квартет графа Разумовского» в начале XIX века, «квартет герцога Мекленбургского» на рубеже XIX и XX веков).
- <sup>49</sup> Все, что говорилось здесь о специфике камерно-ансамблевого музицирования, не имеет, в сущности, прямого отношения к теме данного раздела и представляет собой повторение и развитие мыслей, высказанных ранее (см. раздел «Динамика», с. 99–100). Как бы то ни было, постоянное обра-



щение автора к вопросам камерного, в том числе квартетного исполнительства, бесспорно, повышает ценность настоящего труда; оно позволяет ставить проблемы скрипичного искусства на более широкой музыкально-эстетической основе и рассматривать их глубже и разностороннее. Несомненно, здесь также отражен богатый опыт концертной деятельности автора в качестве участника сонатного дуэта с А. Шнабелем. Судя по всему, автору также чрезвычайно близка область квартетного искусства; не случайно, вероятно, и такая деталь, как обилие нотных примеров, взятых из квартетной литературы.

- <sup>50</sup> В оригинале ошибочно указано: «Л. Куперен – Крейслер. Пavana». 2-й том «Искусства скрипичной игры» вышел в свет за семь лет до публичного признания Крейслером своего авторства в отношении так называемых «Классических манускриптов», изданных под видом обработок. Флеш поддается здесь мистификации Крейслера, приписавшего Луи Куперену пьесу под названием «Chanson Louis XIII et ravane». На самом деле в первой части этой пьесы использована подлинная мелодия, сочиненная французским королем Людовиком XIII.
- <sup>51</sup> Не совсем точно. Венгерские музыканты исполняют данную ритмическую фигуру по-разному, в зависимости от общего характера музыки. В спокойном, плавном движении первая доля не укорачивается.
- <sup>52</sup> Автор приводит здесь только один из двух вариантов венгерской гаммы (другой вариант — с интервалом в полтора тона между II и III ступенями).
- <sup>53</sup> В оригинале ошибочно указан 1906 год.
- <sup>54</sup> Сказанное отчасти верно в отношении Роде и Крейцера, что касается Виотти, то в его творчестве национальные черты — причем не французские, а именно итальянские! — выступают достаточно отчетливо; тому пример — гениальный 22-й концерт, в особенности его III часть. Любопытно, что в оригинале Виотти назван «франко-итальянцем», очевидно, с целью подчеркнуть его роль в становлении классической французской школы.
- <sup>55</sup> Концерт написан в одночастной форме. Под II частью подразумевается раздел, следующий за каденцией (в темпе Adagio).
- <sup>56</sup> Приведенные выше характеристики различных «национальных стилей», разумеется, не соответствуют данным современной музыкально-исторической науки. Национальные особенности русской и французской музыки трактованы весьма узко и однобоко, главный же порок заключается в допущении некоего «внеационального» языка, который автором, в частности, приписывается немецкой музыке (влияние германоцентристских концепций!). Поверхностны и суждения автора о стиле, понимаемом в плане «эмоционального содержания» музыки (с. 123). Тем не менее данный раздел читается с неослабевающим интересом, благодаря множеству разбросанных в нем тонких и метких наблюдений (например, замечание по поводу интерпретации концерта Чайковского «русскими» и «нерусскими» скрипачами). Вообще Флеш придает большое значение «национальному фактору», развивая эту тему и в дальнейшем (глава III, раздел «Человеческая личность»).
- <sup>57</sup> Схематическое отождествление «стиля эпохи» со стилем какого-либо композитора, хотя бы и самого значительного, менее всего оправдывается педагогическими (у автора «практическими») соображениями, так как оно по сути дела означает нивелировку более тонких стилевых различий (например, различий между Бахом и Генделем, роль скоро под «стиль Баха» под-

гоняется вся музыка немецкого барокко!). Вряд ли это может способствовать верной ориентации в вопросах стиля. Дальше еще обиднее: «стиль Паганини» трактован как синоним бессодержательного виртуозничества! Лишь в XX веке Флеш не нашел имени, достойного быть «символом эпохи».

Заканчивая комментарии к I главе, следует заметить, что со всеми своими достоинствами и недостатками она, безусловно, занимает центральное место во всей работе как по объему, так и по значимости рассмотренных в ней вопросов.

## Глава II

- <sup>1</sup> В дальнейшем изложении дается ответ на первые два вопроса, хотя и не совсем в том порядке, в каком они были поставлены. На третий вопрос автор не отвечает, по крайней мере, в пределах II главы. Технические помехи в исполнении рассматриваются в третьем разделе IV главы настоящего труда.
- <sup>2</sup> Перед нами одна из довольно часто встречающихся в книге недостаточно продуманных формулировок. Не говоря уже о том, что следование предписаниям композитора никак не может быть отнесено к разряду «технических качеств», — сводить технические предпосылки исполнения только к чистоте интонации и звучания значит по меньшей мере недооценивать ритмическую сторону, в значительной степени зависящую от технической подготовленности. Рассматривая в дальнейшем весь комплекс необходимых технических средств скрипача, автор выходит далеко за рамки поставленных здесь требований.
- <sup>3</sup> Подробный перечень необходимых технических навыков, по мысли автора, расположен в последовательности, соответствующей степени значения каждого из них. Установленная таким образом иерархия представляется недостаточно мотивированной. Любопытно, что аккордовая техника упоминается только в связи с техникой левой руки.
- <sup>4</sup> Весь абзац представляет собой, по существу, расширенное повторение того, что уже было сказано в первом томе настоящего труда по поводу значения штриха staccato (см.: Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1. М., 1964. С. 85). Правильно оценить выводы автора мешает неясность в отношении того, о какой из разновидностей данного штриха идет здесь речь. Как известно, различаются так называемое «шпоровское» staccato, выполняемое вращательными движениями лучезапястного сустава, и «staccato Венявского», производимое за счет интенсивного напряжения мышц плеча и предплечья. Первым из них может и должен овладеть каждый скрипач, второе является «природным даром», которого нередко бывают лишены самые выдающиеся исполнители. Обладание «staccato Венявского» бесспорно свидетельствует о наличии ярко выраженных виртуозных данных; у посредственных скрипачей оно встречается крайне редко. Если речь идет именно об этой разновидности staccato, то с конечными выводами автора можно полностью согласиться. Но тогда «повисает в воздухе» указание о необходимости «попыток преподавать ученику способы овладения staccato» — ведь любая попытка в этом направлении упирется в наличие (или отсутствие) природной предрасположенности; если ее нет — обучить этому приему практически невозможно. Что касается «шпоровского» staccato, то при правильной методике и разумной систематической тренировке оно может быть доведено до весьма быстрого темпа.

<sup>5</sup> Для передовой методической мысли XX века характерно внимание к особенностям нервно-психического склада как важнейшим предпосылкам профессионального роста и развития музыканта-исполнителя. В этой связи чрезвычайно интересен приводимый автором перечень необходимых, по его мнению, качеств. Кроме памяти, которая фактически исключена автором из категории музыкальных способностей, перечислены задатки, целиком относящиеся к эмоциональной сфере. Понятие эмоциональной возбудимости в оригинале выражено словом «Begeisterungsfähigkeit» — буквально «способность к воодушевлению». Под «ассоциативной способностью» подразумевается способность связывать музыкальные впечатления с представлениями, порожденными жизненным опытом или фантазией (воображением). Значение «силы внушения» (Suggestionkraft) как врожденного свойства личности подчеркивается неоднократно на протяжении всей работы.

<sup>6</sup> Бесспорная заслуга автора заключается в самой постановке вопроса, мало затронутого методической литературой, — о путях сохранения стабильности технического аппарата, подвергающегося возрастным изменениям. Подчеркивая в этой связи роль упражнений, Флеш, по всей очевидности, имеет в виду разработанную им систему «основных упражнений» (Urstudien), служащих, по его мысли, целям сохранения уже приобретенной техники.

<sup>7</sup> Весьма сомнительной представляется сама идея регламентации исполнительских манер по возрастным признакам. Игра молодого скрипача может отличаться зрелостью, а маститый музыкант нередко до глубокой старости покоряет слушателей непосредственностью и свежестью чувства; и то, и другое является достоинством, а не недостатком. Немало соответствующих примеров встречается в биографиях знаменитых скрипачей. Что же касается использования приема portamento, то мера его определяется соотношениями стиля и художественного вкуса, а отнюдь не возраста.

### Глава III

<sup>1</sup> Здесь на одну доску поставлены творческие и сугубо эгоистические мотивы обращения к дирижерской деятельности. Необходимо оговорить, что для серьезного музыканта мотив «властолюбия» (или, может быть, «престижности» дирижерской профессии) либо вообще не имеет значения, либо играет побочную роль как известная дань человеческим слабостям. В дальнейшем автор, говоря о стремлении музыканта к совершенствованию, подчеркивает необязательность эгоистических мотивов (см. с. 169).

<sup>2</sup> Ненаучность приведенного здесь ряда проявляется уже в том, что к «свойствам личности» причислены национальность (категория историческая) и раса (категория биологическая). Преувеличивая влияние «расовых» факторов на формирование человеческой и артистической личности, Флеш полностью игнорирует роль исторических и социальных факторов, скрытое действие которых предопределяет собой многие явления, привычно относимые к категории «врожденных национальных свойств» (например, неоднократно отмечаемая автором предрасположенность евреев к игре на смычковых инструментах).

<sup>3</sup> Примечательна легкость, с которой автор переходит от психологических изысканий к сугубо практическим рекомендациям по части артистической «экипировки».

<sup>4</sup> Вопрос об участии солиста в tutti рассматривается автором исключительно с точки зрения «сценического самочувствия» и внешней манеры поведения

на эстраде. Между тем этот вопрос имеет другую, принципиально более важную сторону — стилистическую. Участие солиста в tutti — традиция, по всей вероятности восходящая к эпохе концерто гротто, — была обычным явлением в концертной практике XVIII, XIX и даже начала XX века. Вопрос этот должен решаться в каждом отдельном случае в зависимости от стилевых особенностей произведения. До сих пор принято «доигрывать» вместе с оркестром заключительные построения в финалах Третьего и Четвертого скрипичных концертов Моцарта, а также в I части концерта Мендельсона. В целом же эта традиция сейчас отмерла, хотя и не исключены попытки ее восстановления в отношении некоторых произведений классического стиля (например, I части концерта Бетховена).

<sup>5</sup> Наглядный пример сугубо прагматического мышления автора: заведомо устаревшая теория берется за основу как наиболее удобная. Мимоходом заметим, что учение о четырех темпераментах восходит к еще более древнему источнику, чем Гален, — к Гиппократу.

<sup>6</sup> Автор явно следует в фарватере всевозможных «биологических» теорий, преувеличивающих значение чисто субъективных факторов (в данном случае — врожденных свойств темперамента) как побудителей творческой энергии и, по существу, сводящих на нет значение интереса к объекту и стремления к достижению цели, являющихся главными мотивами всякого научного и художественного творчества.

<sup>7</sup> Вряд ли может удовлетворить столь упрощенное решение сложной проблемы соотношения «объективного» и «субъективного» в творчестве музыканта-исполнителя. Вместе с тем автор, касаясь данной проблемы, высказывает ряд интересных и ценных мыслей; такова, например, диалектическая по своей сути оценка, данная им Иоахиму (на с. 137).

<sup>8</sup> См. с. 81 (о проведении темы рондо в тональности ля-бемоль мажор).

<sup>9</sup> Здесь автор выступает как убежденный сторонник художественного принципа, определяемого как «искусство переживания» (в противоположность «искусству представления»).

<sup>10</sup> Ср. с высказыванием на с. 120, отражающим терпимую и объективную позицию автора по отношению к артистам, «специализирующимся» на исполнении произведений определенного стиля.

<sup>11</sup> Характерно постоянное лавирование автора между апологией стихийности, «бессознательности» исполнительского процесса и признанием важной роли интеллекта. Нельзя не согласиться с данной автором оценкой «импульсивной педагогики».

<sup>12</sup> С этим утверждением перекликается высказывание Ауэра о Вильгельми: «Он умел извлекать из своего Страдивари самые полные и мощные звуки, какие я только могу припомнить...» (Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М., 1965. С. 73).

<sup>13</sup> В высшей степени характерная для Флеша методологическая посылка: пути развития той или иной национальной скрипичной школы обуславливаются главным образом техническими приемами, культивируемыми в рамках этой школы. Так, причину утраты немецкой школой ее ведущего положения он усматривает прежде всего во вреде, нанесенном теорией «горизонтальных движений лучезапястного сустава правой руки». В первом томе настоящего труда указывается на то, что следование теории «державшего кольца», выдвинутой профессором Парижской консерватории Ж. Морэном, «повлекло за со-

бой временный упадок французской скрипичной школы» (т. 1, с. 255). Механистичность подобной методологии очевидна. В развитии любой исполнительской школы определяющими являются ее эстетические и педагогические принципы, а также связь с направлениями современного ей художественного, в первую очередь композиторского творчества.

<sup>14</sup> Одна из них, по-видимому, — ученица Флеша Альма Мооди.

<sup>15</sup> Преподававший некоторое время в Румынии, Флеш верно предвидел будущие достижения этой страны в деле подготовки скрипачей международного класса, о чем свидетельствуют победы трех ее представителей на конкурсах имени Чайковского в Москве (Ш. Руха, А. Агостон, М. Мартин). Разумеется, причину этого следует искать отнюдь не в присоединении венгерских областей.

<sup>16</sup> Та же методологическая посылка (см. комментарий 13).

<sup>17</sup> Приведенная здесь классификация типов исполнителей представляется малоубедительной, в частности, крайне неясно выражено различие между «художником» и «художником-виртуозом». Тем более сомнительно отнесение Иоахима и Изаи к двум различным типам. Разве Иоахим не был также виртуозом, а Изаи — музыкантом исключительной многогранности и носителем высочайших художественных идеалов?

<sup>18</sup> Критика в адрес «системы Шевчика» — только прелюдия к рассмотрению вопроса, поставленного со всей остротой, — о путях и принципах воспитания артистической смены. Отмечая значительно возросший профессиональный уровень большинства молодых скрипачей и одновременно — дефицит ярких индивидуальностей (о том же говорит и Крейслер; см.: *Ямпольский И. Фриц Крейслер*. М, 1975. С.75), Флеш усматривает причину этого явления в «чрезмерно добросовестной технической выучке, приводящей в итоге к выработке некоего стандарта относительного совершенства, в корне враждебного всему своеобразному и неповторимому». Это мнение автора небесспорно; скорее всего зло коренится не в технической выучке как таковой, а в неукоснительном следовании устоявшимся традициям и штампам. Как бы то ни было, замечание Флеша полностью сохраняет свою актуальность вплоть до нашего времени, может быть, даже в большей степени, чем в 20-е годы минувшего века, когда в апогее мировой славы были Крейслер, Хейфец и другие корифеи той эпохи. Взгляд автора относительно конечной цели преподавания, заключающейся в сохранении и развитии творческой индивидуальности учащегося, вполне созвучен принципам современной музыкальной педагогики.

<sup>19</sup> Полигимния — в древнегреческой мифологии одна из девяти муз, покровительница гимнов и лирической поэзии.

<sup>20</sup> «Удручающую примету времени» скорее всего следует отнести на счет недостатков и упущений концертного календаря, на который неоднократно ссылается автор. Время первой публикации настоящего труда совпадает с расцветом деятельности таких прославленных ансамблей, как дуэты Крейслер — Рахманинов и Тибо — Корто (последний почему-то упомянут автором в ретроспективном плане). Таким образом, сетования на отмирание традиции постоянных сонатных дуэтов лишены основания. Эту традицию в более близкое нам время блистательно продолжали дуэты Ойстрах — Оборин, Франческати — Казадезюс, Шеринг — Артур Рубинштейн.

<sup>21</sup> Упадок сольного концертирования — домысел автора, никоим образом не подтверждаемый практикой.

<sup>22</sup> Искусственные флажолеты — отнюдь не изобретение Паганини; их впервые применил в середине XVIII века французский скрипач Ж. Ж. Кассанеа де Мондонвиль. Приоритет великого генуэзца сохраняет силу лишь в отношении двойных флажолетов.

<sup>23</sup> Упоминаемые автором скрипичные пассажи в операх Вагнера, как правило, носят характер «декоративного фона» и даже в наше время исполняются оркестровыми скрипачами лишь с приблизительной точностью.

<sup>24</sup> В наши дни значительно изменился взгляд на конечные цели профессиональной подготовки скрипача. Обучающаяся молодежь гораздо более трезво оценивает свои возможности; игра в хорошем оркестре большинством рассматривается как весьма желанная цель, а отнюдь не как «крушение надежд», тем более, что требования к исполнительскому мастерству оркестрового скрипача неизмеримо возросли.

<sup>25</sup> В основе всех этих рассуждений лежит представление о карьере солиста как единственно «престижной» для скрипача. В наше время педагогу нет надобности внушать ученику необоснованные иллюзии с целью стимулирования его творческой активности.

<sup>26</sup> Автором верно подмечены сложности, возникающие во взаимоотношениях дирижера и оркестра. Весьма ценны и его практические советы.

<sup>27</sup> В зависимости от «ранга» заведения, обслуживаемого эстрадным ансамблем, эти требования могут быть даже очень высокими, особенно для настоящего профессионального джаза или распространенного в 20-30-х годах «танго-оркестра».

<sup>28</sup> Жизнь подтвердила эти опасения. Появление звукового кино действительно повлекло за собой массовую безработицу среди музыкантов.

<sup>29</sup> Автор, несомненно, хорошо знает и четко обрисовывает социальные условия профессиональной деятельности рядовых музыкантов на Западе. К настоящему времени они почти не изменились. Типичной остается более низкая оплата музыкантов симфонических оркестров по сравнению с участниками эстрадных ансамблей (за исключением немногих коллективов, получающих субсидии из государственных, большей частью муниципальных фондов).

<sup>30</sup> По поводу «полубессознательного акта» см. примечание 42.

<sup>31</sup> В своей работе Ф. Штейнгаузен восстает не против горизонтальных движений кисти как таковых, а против их культивирования в качестве изолированных, подменяющих собой необходимые размаховые движения плеча и предплечья. Русская скрипичная школа не отрицает полностью горизонтальных движений лучезапястного сустава.

<sup>32</sup> Не случайно память помещена здесь в конце ряда. Судя по дальнейшему изложению, автор рассматривает феномен памяти чрезвычайно узко — лишь как способность к запоминанию потного текста.

<sup>33</sup> Под «строем, приближающимся к точным математическим соотношениям», очевидно, подразумевается Пифагоров строй, наиболее соответствующий акустической природе смычковых инструментов. Все же формулировка Флеша неточна, поскольку строй скрипки не тождествен Пифагорову строю.

<sup>34</sup> Под «слуховыми центрами» следует понимать подкорковые структуры, выполняющие рецепторную и аналитическую функции по отношению к поступающим извне раздражениям (в виде звуковых колебаний).

- <sup>35</sup> Не всегда. При энгармонической замене ключевых знаков (применяемой с целью упростить обозначение новой тональности) дифференциация не происходит.
- <sup>36</sup> Также не всегда. «Сближение» звуков, отстоящих на полутон друг от друга, в ряде случаев исключается, например, при исполнении хроматической гаммы в быстром движении или в многоголосных сочетаниях, когда два звука, составляющие малую секунду, последовательно пристраиваются к третьему.
- <sup>37</sup> Вопрос соотношения строя оркестра и солиста здесь явно не продуман. На практике чаще солист пристраивается к оркестру; строй последнего, в особенности духовой группы, большей частью приближается к темперированному и весьма редко к чистому акустическому строю, также не совпадающему со строем солирующего смычкового инструмента.
- <sup>38</sup> Из сказанного можно заключить, что причиной шумовых призвуков являются «неравномерные» колебания струны. В действительности призвуки возникают главным образом вследствие «косого» (т. е. неперпендикулярного к длине струны) проведения смычка. Другая причина — несовершенное регулирование нажима смычка, дающее в результате либо чрезмерное увеличение силы трения, либо недостаточное «сцепление» волоса и струны. Вообще, судя по ряду высказываний, Флеш не особенно четко представляет себе акустические закономерности скрипичной игры.
- <sup>39</sup> Те же трудности при игре в высоких позициях испытывал Эжен Изаи. Что касается Сарасате, то в точности сведений, приводимых автором, приходится усомниться. Вряд ли скрипач с подобными физическими данными стал бы включать в сольную партию своей «Интродукция и тарантеллы» двойные ноты и аккорды, требующие значительного растяжения пальцев. А ведь свои произведения Сарасате прежде всех исполнял сам!
- <sup>40</sup> С точки зрения современной науки, уже само по себе противопоставление «сознательного» запоминания «автоматизму» по меньшей мере некорректно. Флеш не проводит различия между ролью сознания на ранней стадии процесса запоминания (предшествующей выработке автоматизма) и его нежелательным вторжением на стадии воспроизведения. Отдавая предпочтение механическому запоминанию, Флеш, естественно, оказывается в противоречии с принципами современной педагогики и психологии, согласно которым углубленное, осознанное восприятие музыкального материала на ранней стадии его изучения служит лучшей гарантией прочности и надежности запоминания. Но и в процессе воспроизведения роль сознания не является, как то утверждает Флеш, целиком и полностью негативной. Здесь уместно привести слова К. Мостраса из его работы «Система домашних занятий скрипача» (М., 1956. С. 11): «Автоматизм не представляет собой нечто, граничащее с бездумным, отвлеченным и лишенным всякого участия сознания состоянием играющего...»
- <sup>41</sup> О том же говорил Паганини: «Надо сильно чувствовать, чтобы другие чувствовали» (цит. по кн.: *Ямпольский И. М.* Никколо Паганини. М., 1968. С. 106).
- <sup>42</sup> Здесь преклонение перед «бездумностью» исполнительского процесса достигает своего апогея. Парадоксально, что подобные утверждения исходят от музыканта сугубо рационалистического и аналитического типа мышления. Не находит ли здесь выражение скрытая ностальгия автора по поводу качеств, которых ему самому не доставало?..

- <sup>43</sup> Автор фактически ставит знак равенства между тем, что он называет «расхожим скрипичным репертуаром» (имеются в виду произведения преимущественно виртуозного или салонно-лирического плана) и «наиболее традиционной частью нашей литературы». Но ведь понятие «традиционной литературы» включает ценнейшие произведения композиторов-классиков, способные вызвать у исполнителя подлинное творческое воодушевление без какого бы то ни было «искусственного взвинчивания эмоций».
- <sup>44</sup> Завершая III главу, автор как бы замыкает трехчастную форму повторением уже сказанного им в самом начале главы — о постепенном расширении артистом границ своей музыкальной деятельности. Но в этот раз акцент сделан на преподавании; переключение творческой активности в сферу педагогики Флеш расценивает как естественный и закономерный итог всего артистического пути. Полностью солидаризируясь в этом вопросе с автором, мы вместе с тем советуем не принимать всерьез заключительный пассаж насчет «иллюзии надежды», будто бы приносящей утешение на склоне лет. Художник, испытывающий удовлетворение прожитой жизнью, плодами своего труда, не нуждается в утешительных иллюзиях.
- <sup>45</sup> Эта пословица на всех языках означает призыв к постоянному улучшению своих достижений, к совершенствованию мастерства. У Флеша она неожиданно приобретает обратный смысл: не стремись к лучшему, чтобы не испортить хорошее. Можно согласиться с автором в том, что преувеличенное стремление к совершенству, выражающееся в постоянном недовольстве собой, действительно может стать негативным психологическим фактором в процессе музыкального исполнения. Все же это лишь частный случай, не дающий повода для подобного истолкования общезначимых понятий, связанных с творческой деятельностью человека.

## Глава IV

- <sup>1</sup> «Чувство отрешенности» от внешнего мира, обостренное ощущение внутренних, подсознательных процессов — все это, бесспорно, могло быть связано с болезненным состоянием Крейсlera. Однако данный пример вряд ли можно считать подтверждением мысли автора об идеальном душевном состоянии артиста во время исполнения. Трудно согласиться с тем, что это состояние характеризуется «абсолютной концентрацией» и одновременно полным «прекращением умственной деятельности». Скорее всего его можно определить как высокую степень творческого вдохновения.
- <sup>2</sup> Объяснение автора по поводу «странного поведения» пианистов во время игры весьма правдоподобно, хотя и не бесспорно. Может сказываться и привычка самого исполнителя или его педагога постоянно подпевать мелодию разучиваемой пьесы. Каковы бы ни были причины этого явления, оно безусловно отражает состояние сильнейшего, не поддающегося контролю эмоционального возбуждения артиста.
- <sup>3</sup> Труд Флеша впервые опубликован задолго до изобретения новейшей механической опоры — мостика, которым сейчас пользуются практически все скрипачи. Это приспособление, помимо его удобства, безупречно в акустическом отношении — в отличие от подушки, по мнению некоторых, в том числе весьма авторитетных специалистов, частично поглощающей звук (см.: *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. М., 1965. С. 41). Флеш справедливо ставит решение этих вопросов в зависимость от физических свойств — строения плечевого пояса, длины шеи и т. п.

- <sup>4</sup> Флеш неоднократно затрагивает вопрос об исполнении наизусть сонат-дуэтов, выступая в роли ниспровергателя традиций, сложившихся на основе трехвековой практики ансамблевого музицирования; эта традиция предписывает игру по нотам всех участников ансамбля. То, что игра наизусть (имея в виду партнерство в ансамбле) придает исполнению оттенок самолюбования — совершенно справедливо, хотя автор и возражает против такого взгляда, считая его предубеждением. Играя без нот, скрипач как бы выделяет себя, подчеркивает свое «лидерство» в концерте, низводя партнера-пианиста, играющего по нотам, до роли аккомпаниатора (здесь затронут и чисто этический аспект).
- <sup>5</sup> Автор верно подметил отношение некоторых скрипачей-солистов к сонатам, поставленным в начале концертной программы, и снова возвращается к вопросу игры наизусть, будто бы повышающей в целом уровень исполнения сонат. Между тем наивысшие достижения в этом жанре, как правило, достигаются на основе абсолютно равного партнерства (о чем пишет и автор на с. 149), несовместимого с игрой наизусть *одного* из участников ансамбля. Что касается замечания Флеша относительно повышения ценности камерных жанров в представлении широкой публики, то оно, по-видимому, отражает реалии современной ему концертной жизни. Любопытная историческая деталь: в эпоху, когда на концертных эстрадах мира выступали величайшие артисты, существовала, оказывается, проблема адекватного восприятия аудиторией камерной музыки! В наши дни эта проблема утратила актуальность: публика стала иной, многолетнее приобщение слушателей к камерной музыке принесло свои плоды.
- <sup>6</sup> Неясно, что подразумевает автор под равномерностью колебаний струны. Если имеются в виду поперечные колебания (вправо-влево), то замечания автора верны, так как именно такие колебания обеспечивают полноту и чистоту звучания. Условием возникновения и сохранения поперечных колебаний является движение смычка в направлении, перпендикулярном длине струны. При отклонении от перпендикулярного движения (так называемый косой штрих) возникают продольные колебания струны (от порожка к подставке), отрицательно влияющие на качество звука. Рекомендатель автором зрительный контроль за точкой касания струны и волоса смычка, помимо чисто психологической мотивации (отвлечение внимания от работы левой руки), преследует двоякую практическую цель: фиксацию и предупреждение отклонений от прямой линии движения смычка (параллельно подставке) и регулирование местоположения смычка на пространстве между подставкой и грифом, в зависимости от требуемой силы звучности и позиции левой руки на грифе (точнее — места прижатия пальцем струны). Об этом уже говорилось в комментарии 38 к III главе.
- <sup>7</sup> Взгляды Флеша здесь совпадают со взглядами видных советских педагогов (см.: Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968. С. 23–26).
- <sup>8</sup> Это утверждение автора весьма спорно. Необходимость приспособления к темперированному строю фортепиано возникает только при исполнении некоторых унисонных последовательностей. Все остальное может исполняться в привычном для скрипача свободном мелодическом строе с присущими ему обостренными полутоновыми тяготениями. Здесь уместно привести ответ П. Казальса на вопрос о согласовании инструментов темперированного строя с выразительной точностью интонации: «Для меня это скорее кажущийся, чем реальный конфликт. В оркестрах, достигших высокого техни-

- ческого совершенства и располагающих первоклассными солистами, которые пользуются этой тонкостью полутонов, такой конфликт не возникает; следовательно, «союз» между инструментами темперированного строя и выразительной точностью интонации вполне возможен» (*Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960. С. 273*). Можно добавить, что этот «союз» в целом обогащает звуковую палитру ансамбля смычкового инструмента и фортепиано.
- <sup>9</sup> Автор на с. 192 верно указывает на различие функций левого и правого уха при игре («левое ухо наслаждается, а правое критикует»). Поэтому вряд ли целесообразно рекомендовать наклон головы влево даже в качестве временной постановочной формы. Приближение левого уха к верхней деке создает неадекватное, обманчивое представление о силе и качестве извлекаемого звука. Такой прием отнюдь не способствует интенсификации участия слуха в исполнительском процессе и отвлечению внимания от посторонних акустических впечатлений (последнее вообще сомнительно — можно ли изолироваться от «посторонних» впечатлений, не рискуя ослабить или полностью утратить необходимые слуховые контакты, например, с фортепианным сопровождением). Что касается кратковременных изменений наклона головы, ее подъема и опускания, то они являются скорее признаком постановочной свободы и отнюдь не исключаются.
- <sup>10</sup> При всей субъективности этого мнения в нем безусловно содержится некое рациональное зерно. Подтверждением мысли автора может служить, в частности, блистательная плеяда скрипачей — учеников Л. Ауэра, в личности которого не просматривается ничего исключительного, тем более гениального, ни в исполнительском, ни в чисто человеческом плане. Противоположный пример — два величайших русских пианиста XX века С. Рихтер и Э. Гилельс; их артистическое развитие ни в какой мере не подавлялось влиянием Г. Нейгауза — личности бесспорно выдающейся. Очевидно, в данном вопросе многое определяется личными свойствами самого ученика. Настоящему, большому таланту не грозит опасность «раствориться» в личности своего учителя. Если последний — фигура достаточно ординарная, ученик рано или поздно его «перерастет», если, допустим, звезда первой величины — он явится для ученика вдохновляющим фактором на весь период обучения, а может быть и на всю жизнь. Автором, несомненно, затронут интересный, мало изученный вопрос; всякого рода скороспелые обобщения здесь особенно рискованны.
- <sup>11</sup> Предлагаемые автором меры целиком согласуются с распространением мастер-классов, с практикой обмена студентами, с международными конкурсами и другими современными формами творческого общения, перешагивающими национальные барьеры. Напомним, что еще сравнительно недавно эти формы общения были практически недоступны молодым советским музыкантам; даже выезд на конкурс регламентировался отборочными прослушиваниями, санкцией высокопоставленных чиновников и т. д. Сейчас эти перегородки отпали, что несомненно способствует всестороннему обогащению нашей музыкальной культуры.
- <sup>12</sup> То, что «спортивный тренаж» не вмещается в понятие «радостного музицирования», не требует дополнительных разъяснений. Что же касается заявления о том, что «перемалывание сухих упражнений... можно отнести к плохим привычкам», то приоритет в отношении этого высказывания принадлежит Крейслеру. Как свидетельствует сам Флеш в «Воспоминаниях скрипача», «он (Крейслер), бывало, говорил: «Упражняться — скверная привычка» (с. 72 указ. изд.). Но если в устах Крейслера это скорее всего ни к чему не

обязывающее артистическое кокетство, то в устах прославленного педагога и методиста подобное заявление звучит более чем странно.

<sup>13</sup> Метод самовнушения Э. Куэ в свете современной психологии рассматривается в книге Г. Н. Сытина «Животворная сила. Помогите себе сам» (СПб., 1993. С. 46–48).

<sup>14</sup> Месмеризм — теория, предложенная австрийским врачом Ф. Месмером и признающая феномен так называемого животного магнетизма, который оказывает влияние на организм человека и способствует лечению некоторых болезней.

<sup>15</sup> Под «терапевтическими заклинаниями» (в оригинале «молитвами») подразумевается метод безлекарственной психотерапии, основанный на самовнушении. Метод заключается в концентрации внимания на каком-либо органе и многократном произнесении вслух специальных формул, имеющих целью лечебное воздействие на этот орган (например, при сердечных недомоганиях — «У меня молодое, здоровое сердце», «У меня нормальный, устойчивый, ритмичный пульс» и т. п.).

<sup>16</sup> Мысли автора относительно причин, вызывающих боязнь нарушений памяти, перекликаются с высказываниями на ту же тему советского пианиста, профессора Г. Когана. В его труде «У врат мастерства» читаем: «Боязнь забыть нотный текст... есть частный случай неверия в свои силы. Такие исполнители действительно нередко сбиваются на эстраде... Но сама по себе тут память ни при чем. Они волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же оттого, что волнуются» (Коган Г. У врат мастерства: Работа пианиста. М., 1969. С. 75).

Неясно, что подразумевается под определением «помехи ассоциативного свойства» (в буквальном переводе — «ассоциативные помехи»). Либо это недостаток мыслительных ассоциаций, возникающих в прямой связи с образно-эмоциональным содержанием музыки и способствующих прочному запоминанию нотного текста («ассоциаций со знаком плюс»), либо ассоциации случайного характера, отвлекающие внимание и при известных обстоятельствах вызывающие «сбой» в памяти («ассоциации со знаком минус»). В свете поставленной автором проблемы более существенным следует считать первый вариант.

<sup>17</sup> Анализ подспудных психологических причин «эстрадной болезни» в своих основных заключениях совпадает с выводами Г. Когана, усматривающего эти причины в самомнении исполнителя и безмерном преувеличении им значения своего выступления; в этой связи им приводятся также аналогичные по смыслу выдержки из трудов К. Станиславского, А. Рубинштейна, И. Гофмана (см.: Коган Г. У врат мастерства. С. 76).

<sup>18</sup> Трудно согласиться с такой огульной, уравнилельной оценкой слушательского контингента. Процентное соотношение «знатоков» и «профанов» может колебаться в зависимости от концертной площадки, от объявленной программы и, конечно, от аудитории, с учетом основных параметров ее состава (социальный, возрастной, образовательный, профессиональный). Так, например, аудитория симфонических и камерных концертов Большого и Малого залов Московской консерватории на  $\frac{9}{10}$  состоит из людей, так или иначе связанных с музыкальной профессией. Тот же концерт, перенесенный на окраину, в Дом культуры, может иметь большой успех, но в силу иных факторов, нежели высокий процент музыкально-образованных слушателей. Напомним, что во Введении Флешем дается более обоснованная, дифференцированная характеристика «среднестатистической» ау-

дитории концертов, подразделяемой на категории по признаку специфичности оценочных критериев.

В целом IV глава книги по широте охвата поставленных проблем не имеет аналогов во всей предшествующей методической литературе. Ее главное достоинство составляют не только и не столько прямые практические рекомендации автора, хотя многое здесь подкреплено огромным педагогическим опытом и может быть принято если не на веру, то после тщательной индивидуальной проверки. Наиболее ценным представляется скрупулезный и, по всей вероятности, исчерпывающий по объему материала анализ факторов, создающих всевозможные преграды и помехи исполнительской деятельности скрипача. И хотя эти помехи и их последствия знакомы каждому, они в своей значительной части не затрагивались в трудах, посвященных скрипичной педагогике. Чего стоит один лишь нарисованный автором портрет скрипача-маньяка, ежедневно открывающего новые способы достижения совершенства в кратчайший срок!

По своему содержанию IV глава явно подразделяется на две части. В первой речь идет о помехах, обусловленных воздействием внешней среды или дефектами индивидуального физического приспособления к инструменту. Во второй части вскрыты истоки психологических трудностей, в своем обостренном, гипертрофированном виде порождающих феномен «эстрадной болезни».

Содержание первой части в целом не вызывает сколько-нибудь серьезных возражений. Здесь возможны споры в деталях. Может вызвать улыбку причисление плохого фортепианного сопровождения к разряду акустических помех. Во второй части затронуты несравненно более сложные проблемы нервно-психической деятельности, так или иначе связанные с музыкальным исполнительством. Выводы и рекомендации автора по этой части, соответственно, требуют принципиальной критической оценки.

В комментариях 16 и 17 отмечено совпадение важнейших положений IV главы со взглядами Г. Когана, изложенными в его работе «У врат мастерства». Но есть и расхождения. Прежде всего, Флеш рассматривает предконцертное волнение исключительно в негативном плане, полностью игнорируя его положительные стороны. О них Г. Коган пишет: «Волнение волнению рознь. Известная взволнованность, «приподнятость» перед выступлением и во время него не только естественна, но и желательна... Она спасает исполнение от будничности, способствует возникновению артистического подъема» (У врат мастерства. С. 73). Основное же расхождение состоит в том, что в своих многочисленных рекомендациях по преодолению «эстрадной болезни» Флеш, по сути дела, упускает самое главное — необходимость целиком переключить внимание играющего на выполнение музыкально-художественных задач. В рассуждениях Флеша полностью отсутствует хотя бы приблизительный эквивалент понятий «волнения в образе» и «волнения вне образа». Заимствованные из профессионального лексикона актеров, эти понятия сделали одним из основополагающих принципов русской исполнительской школы (в широком значении данного термина).

Что касается практических рекомендаций Флеша, то, как уже говорилось, некоторые из них могут дать реальный эффект; многое здесь зависит от индивидуальной предрасположенности. Следует все же заметить, что иронизируя (вслед за М. Дессуаром) по поводу «терапевтических заклинаний», автор, по существу, широко использует тот же метод, указывая при этом, сколько раз следует повторить вслух ту или иную формулу самовнушения. Сам автор не проявляет (по счастью!) твердой уверенности в практической пользе этих формул и выражает опасение, что они «мно-

гими будут отвергнуты как детски-наивные» (с. 215)... Как бы то ни было, IV глава представляет исключительный интерес для скрипача-практика и наверняка будет читаться с неослабным вниманием. Бесспорны приоритет Флеша и его заслуги во вскрытии множества «болевых точек» нашей профессии.

## Глава V

- <sup>1</sup> Включение в сольные программы скрипичных концертов в сопровождении фортепиано было обычным в мировой исполнительской практике приблизительно до середины XX века. В наши дни концерты, как правило, исполняются публично в рамках симфонических программ.
- <sup>2</sup> Не совсем точно: для органа переложено 6 концертов.
- <sup>3</sup> Отношение к обработкам — прежде всего вопрос принципа; каждый решает его сообразно своим убеждениям. Мотивы прагматического характера, которые приводит здесь автор, могут иметь до некоторой степени важное, но все же не решающее значение. Лист, Бузони, Рахманинов создавали свои транскрипции вовсе не с целью пополнения и без того богатой фортепианной литературы. Однако Флеш прав в том отношении, что роль «количественного фактора» возрастает соответственно тому, насколько остро ощущается потребность в расширении «репертуарной базы» того или иного инструмента (наглядный пример в этом смысле — альтовые транскрипции В. В. Борисовского).
- <sup>4</sup> Предложенная автором классификация скрипичных концертов по их принадлежности к «симфоническому» или «несимфоническому» типу крайне субъективна, схематична и малоубедительна. Непонятен самый принцип отбора. Вопреки категоричности авторских суждений («никто не станет отрицать» и т. д.), чисто сопроводительная функция оркестра отнюдь не является таковой в концертах Мендельсона, Вьётана (№ 4), Венявского (№ 2), Бруха (№ 1), Сен-Санса (№ 3), в «Испанской симфонии» Лало, не говоря уже о концертах Чайковского и Глазунова, совершенно бесосновательно причисленных к разряду «несимфонических». Что касается концерта Шоссона, то его включение в список — явная оплошность, так как этот концерт написан для скрипки в сопровождении фортепиано и струнного квартета и ни в каком другом составе не исполняется.
- <sup>5</sup> Ж. Б. Картье — ученик Виотти, составитель широко известного сборника «Скрипичное искусство» (1798), в котором впервые был опубликован ряд значительных произведений итальянских, французских и немецких композиторов, в том числе «Трель дьявола» Тартини, его же вариации на тему Корелли («Искусство смычка»), Фуга из 3-й сонаты для скрипки соло И. С. Баха. Упоминание о Картье как о «случайном обработчике» по меньшей мере несправедливо.
- <sup>6</sup> Приведенные автором цифры в значительной части неточны. До нас дошли 9 скрипичных сонат Генделя; перу Тартини принадлежат 125 концертов и около 175 сольных сонат с басом. Очевидно, автор в своих подсчетах ориентировался на печатные издания, которые имелись в то время. Число сонат Нардини, наоборот, завышено по сравнению с данными позднейших исторических работ (возможно, в это число включены произведения смежных жанров, например, сонаты для скрипки без баса). Тем не менее нельзя не отдать должного рекомендациям автора, призывающего скрипачей полнее использовать богатое наследие мастеров барокко (даже с оговоркой относительно «неравноценности» их музыкальной продукции). Эти рекоменда-

дации, а также личный вклад Флеша в освоение классики XVIII столетия — редакция сонат и партит Баха, обработки арий Генделя, комментарии к Чаковне Баха и к сонате Нардини в приложении к настоящему труду (в оригинальном издании 1928 года) — позволяют видеть в нем одного из провозвестников современного глобального процесса возрождения старинной музыки.

- <sup>7</sup> Сопоставление «Испанской симфонии» Лало и концерта Брамса неправомерно с точки зрения хронологии: оба произведения разделяет промежуток всего в пять лет (1873–1878), так что вряд ли уместно говорить о концерте Брамса как о «более близком нам по времени создания». Различный подход к аппликатурным редакциям в данном случае определяется отнюдь не «фактором времени».
- <sup>8</sup> Нижняя параллельная строчка в редакции Давида в действительности не соответствует оригинальному тексту Баха. Она воспроизводит текст первого издания сонат и партит (Бонн, 1802), во многом расходящийся с оригиналом (подлинная авторская рукопись в то время не была известна). Редакция Иоахима—Мозера (1908), хотя и основанная на подлинном, так называемом рустовском автографе, тем не менее содержит множество отклонений от оригинала, по-видимому, отражающих многолетнюю исполнительскую практику Иоахима. Любопытно, что эти же отклонения встречаются во многих позднейших редакциях сонат и партит, в том числе в редакции Флеша; очевидно, редакторы считали необходимым сверять нотную запись «по Иоахиму», принимая во внимание его авторитет как интерпретатора баховских соло.
- <sup>9</sup> По поводу повторений у Баха см.: *Рабей В.* Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М., 2003. С. 58–59.
- <sup>10</sup> Судя по приведенным ранее одобрительным замечаниям Флеша, ему, безусловно, импонировали принципы, которыми руководствовался Ауэр в своей редакции концерта Чайковского, — сделать партию солиста более «скрипичной» и удобоисполнимой. Что же касается согласия композитора с внесенными Ауэром купюрами в III части концерта, то это не более чем домысел, ничем не подтвержденный. Концерт в редакции Ауэра был впервые издан П. Юргенсоном в 1899 году, спустя шесть лет после смерти Чайковского.
- <sup>11</sup> В числе упомянутых автором произведений для скрипки соло, по времени предшествующих выходу в свет настоящего труда, удивляет отсутствие шести сонат Э. Изаи (1924). Немыслимо, чтобы эти сонаты не были известны Флешу. Его обширная музыкальная эрудиция, знание литературы, тесные связи с франко-бельгийской школой, наконец, личные контакты с Изаи — полностью исключают такое предположение. Остается лишь допустить случайное «выпадение» из памяти автора одного из значительных явлений скрипичного искусства XX века.
- Общая негативная оценка автором музыкальной продукции в этом, как оказалось, «модном» жанре в целом может быть признана справедливой, исключая, конечно, более поздние, не вошедшие в поле зрения автора произведения Бартока, Хиндемита (кроме упомянутой, очевидно, Первой сонаты), Прокофьева и др.
- <sup>12</sup> Не подвергая сомнению характеристику нашего инструмента как гомофонного и мелодического по преимуществу, нельзя, однако, согласиться с тем, что «аккордика ему чужда и может использоваться только в виде исключения». Весь исторический процесс развития скрипичного искусства опро-

вергает этот архаический тезис, явно не продуманный автором до конца. На аккордовой технике основывается громадный пласт скрипичной литературы, начиная с сонат и партит Баха. В арсенале выразительных средств скрипача данный вид техники является элементом не менее существенным по сравнению с другими, в том числе и с кантиленой.

- <sup>13</sup> Апперцепция — в современной психологии восприятие, связанное с предшествующим индивидуальным опытом.
- <sup>14</sup> Призывая композиторов взамен «музыкальных монстров» обратиться к жанру этюда (каприса), автор обходит молчанием специфичность этого жанра, остающегося «исконным владением» концертирующих и обучающих скрипачей (что и подтверждается в дальнейшем изложении). Более перспективен призыв создавать характерные пьесы малой формы (см. далее).
- <sup>15</sup> Автор несколько преувеличивает разницу между богатством фортепианной и бедностью скрипичной литературы «малогобаритных» жанров. Приведенный им перечень композиторов, писавших для скрипки, не так уж беден, хотя подобран он без какой-либо дифференциации; в результате рядом поставлены имена, несоизмеримые как по масштабу дарования, так и по значимости их вклада в скрипичную литературу.
- <sup>16</sup> Фантазия ля минор Шумана (строго говоря, отнюдь не «малая форма» — полномасштабное сонатное аллегро) была подарена композитором Иохану, который ее не исполнял, считая необходимой переработку скрипичной партии. За него эту задачу блестяще выполнил Крейслер. Фантазия Шумана в его обработке была опубликована в конце 1930-х годов, однако Флешу, по-видимому, был известен творческий замысел Крейслера, о чем свидетельствует замечание на с. 228.
- <sup>17</sup> Позицию автора в отношении обработок нельзя назвать строго последовательной. С одной стороны, он не возражает против них и даже приводит в пример Баха; с другой — осуждает «господствующую моду на транскрипции», видя в ней признак деградации вкусов. Сетую на заполнение концертных программ «обработками салонных пьес» (к последним отнесено переложение Арии Баха!), автор делает исключение для так называемых «Классических манускриптов» Крейслера (в то время они также считались обработками), ввиду больших художественных достоинств. Многие музыканты уже тогда догадывались о том, что эти пьесы сочинены самим Крейслером. Как пишет в цитированной монографии о нем И. Ямпольский, «разоблачение мистификации... носилось в воздухе» (с. 66); правда была окончательно установлена в 1935 году. Флеш осторожно, намеками, но достаточно ясно дает понять, кто же, по его мнению, подлинный автор «Манускриптов».
- <sup>18</sup> Справедливо критикуя инерцию и шаблон в подборе концертных программ, автор не жалеет уничижительных эпитетов для набивших оскомину номеров традиционного скрипичного репертуара. Это не мешает ему через две страницы включить Испанские танцы Сарасате (из числа редко исполняемых) в список произведений, рекомендуемых с целью «освежить» репертуар. Некоторые из этих произведений, например, «Мифы» Шимановского, «Пульчинелла» Стравинского, — уже не входят в разряд «забытых и редко исполняемых». Бесспорно, транскрипции Крейслера послужили стимулом к созданию новых, в том числе весьма удачных обработок. В первую очередь это транскрипции Я. Хейфеца, а также Й. Сигети, Б. Губермана, французских и русских музыкантов. Неясно, в чей адрес направлено замечание о «неумелых подражателях».

- <sup>19</sup> Имеются в виду обработки для скрипки и фортепиано симфонии «Из Нового Света» Дворжака, фрагментов из «Шехеразады» Римского-Корсакова («Арабская мелодия» и «Восточный танец»), медленная часть из квартета Бетховена op. 132 («Каватина»), *Andante cantabile* из квартета Чайковского op. 11.
- <sup>20</sup> Настораживает адресованное Крейслеру пожелание автора «очистить произведения Тартини, Нардини, Локателли от штампа и рутины XVIII столетия». Очевидно, Флешу импонирует метод художественной обработки, которому следует Крейслер в своих редакциях произведений Корелли и Тартини, — метод, при всей весомости конечного результата характеризующийся достаточной вольностью обращением с текстом и стилем оригинала. Такая позиция автора книги не вполне согласуется с его же заявлением о том, что «любой вид обработки должен основываться на уважении к авторскому тексту» (с. 223).  
Уровень техники звукозаписи 1920-х годов позволял записать на одной стороне диска не более четырех минут музыки. Чтобы уложиться в это время, тот же Крейслер, наигравший рекордное количество записей, вынужден был сочинять свои миниатюры с хронометром в руках. Такова одна из наиболее существенных причин осужденного автором «господства малых форм».
- <sup>21</sup> Суждение автора о скрипичных дуэтах спорно. В процессе возрождения старинной музыки произведения этого рода постепенно извлекаются на свет. В частности, сонаты для двух скрипок без баса Ж. М. Леклера, дуэт Моцарта, «Шесть российских песен с вариациями» И. Е. Хандошкина (скорее всего неизвестные автору) не могут быть безоговорочно аттестованы как представляющие «чисто исторический интерес». Что касается концертов для двух скрипок, то высочайшие образцы этого жанра сконцентрированы на ограниченном историческом пространстве эпохи барокко. В дальнейшем концерт для двух скрипок с оркестром действительно не получил распространения. Причина, по-видимому, кроется в различии оркестрового сопровождения. Концерты Вивальди и Баха в известной мере еще продолжают традиции concerto grosso, где партии солирующих инструментов органично вплетаются в звучание барочного, по современным понятиям камерного, оркестра.
- <sup>22</sup> Категорическое «вето», налагаемое автором на тематические концерты скрипачей, не согласуется с современной концертной практикой. Сравним в этом плане пианистов со скрипачами, автор ставит последних в заведомо неравные условия. Но ведь у скрипачей есть «свой» Бах, «свой» Моцарт, «свой» Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс, не говоря уже о Паганини — из творений каждого складываются великолепные программы «моноконцертов»! А исполнение в один вечер всех каприсов Паганини, трех сольных сонат Баха и его сонат с клавиром, нескольких сонат Моцарта, Бетховена, Брамса давно перестало быть редкостью и, как правило, вызывает повышенный интерес аудитории; если это «удар», то скорее в противоположном смысле — как синопсис яркого художественного впечатления.
- <sup>23</sup> Внушительный список сонатной литературы все же не обошелся без лакун — не упомянуты сонаты Мендельсона, Сен-Санса, Дворжака, Шимановского, полностью отсутствуют сонаты русских композиторов — Рубинштейна, Кюи, Танеева; 3-я соната Энеску («в румынском народном духе», 1926), вероятно, не успела попасть в поле зрения автора. Соната Равеля (1927), по-видимому, не включена в этот список сознательно, из-за неприязни автором ее II части («Блюза»), о чем сказано в приложении к настоя-



щему труду. Включение сонат-дуэтов в программы сольных концертов стало сейчас традицией; участие ансамблей более крупного состава пока что не привилось.

<sup>24</sup> Действительно, в новейших концертных программах фантазии на оперные темы практически отсутствуют, но это не означает полного отказа от них. «Отелло» Эрнста, «Фауст» Венявского, «Фауст» и «Кармен» Сарасате, «Золотой петушок» Цимбалиста были и остаются неотъемлемой частью традиционного репертуара скрипачей. Они находят широкое применение в педагогической практике, включаются в программы исполнительских конкурсов, так что вряд ли уместно говорить об отмирании жанра; его жизнеспособность в наше время наглядно подтверждается, в частности, фантазией «Кармен» Ваксмана, успешно конкурирующей с фантазией Сарасате.

<sup>25</sup> Любопытное свидетельство! Оказывается, имела место практика бисирования между номерами объявленной программы — может быть, после первого отделения концерта? В оригинале сказано буквально о «традициях, принятых в некоторых городах», но без уточнения, в каких именно...

В V главе, как ни в одной из глав книги, отразилась динамика развития скрипичного искусства в XX столетии. Здесь немало спорного, требующего расстановки всех точек над *i* или хотя бы фиксированного внимания. Содержание главы теснейшим образом привязано к реалиям музыкальной жизни 1920-х годов. Это придает ей известную ограниченность и одновременно — значение ценного исторического документа.

Один из узловых вопросов V главы — отношение автора к музыке своего, ныне уже минувшего, века. Сведя к единому знаменателю отдельные, разбросанные мысли, замечания, характеристики, касающиеся современного автору композиторского творчества и его исполнительского воплощения, можно сформулировать более или менее четкий ответ на данный вопрос.

Флеш постоянно подчеркивает обязанность исполнителя пропагандировать все, что в новой музыке действительно талантливо и достойно внимания. Он подходит к ней дифференцированно, что-то принимая, а что-то подвергая критике. Более всего от него достается не столько непосредственным творцам музыки, сколько понаторевшим в спекуляциях музыкальным критикам и фанатичным поклонникам всего, что прикрывается вывеской «модерн». И все же есть некая односторонность в суждениях Флеша о современной музыке. Сложность ее восприятия он усматривает исключительно в одном из элементов нового музыкального языка — в гармонии; новаций в сфере мелодики, ритмики, использования инструментальных средств и красок он словно бы не замечает. Лишь в одном-единственном случае (с. 225) он высказывается по поводу «телеграфного стиля некоторых современных композиторов», да и то в сравнении с «божественными длиннотами» Шуберта (речь, следовательно, идет о форме).

Флеш не отдает предпочтения какому-либо из направлений «новой музыки», да и, по правде говоря, не пытается в них разобраться. Без сомнения, Флеш проявляет к новой музыке искренний, неподдельный интерес; это не поза, не желание казаться «вполне современным». И все же это «взгляд со стороны», взгляд художника со сложившейся системой ценностей, унаследованной от XIX века.

Завершающие V главу рекомендации целенаправленны и реалистичны. Время показало жизненность многих наставлений автора по части репертуара, особенно в отношении наследия мастеров барокко. При всех содержащихся в V главе неточностях, противоречиях, чересчур прямолинейных и крайне субъективных оценках — идеи Флеша, безусловно, отражают собой прогрессивные тенденции в развитии скрипичного искусства.

## Глава VI

<sup>1</sup> Неожиданное проявление социалистических тенденций (вплоть до мысли о некоем «государстве будущего») у автора связано, естественно, с критикой частного преподавания, являющегося элементом рыночной экономики. Судя по этим высказываниям, автор должен был бы с одобрением отнестись к государственной системе музыкального образования, принятой в нашей стране и на определенном историческом этапе оправдавшей себя. Впрочем, эта система, особенно в ее низовых звеньях, сама по себе отнюдь не гарантировала высокого качества обучения. В то же время обучение у частных преподавателей высокой квалификации давало порой превосходные результаты. История русского скрипичного искусства доконсерваторского периода сохранила немало таких примеров (Львов, Семенов, Дмитриев-Свечин и др.).

Аналогичные по смыслу высказывания содержатся в книге Ауэра «Моя школа игры на скрипке» (глава 4 «Звук», с. 48). Здоровые мысли на эту тему завершаются наивным пассажем: «Если бы удалось провести принудительную стандартизацию частного преподавания (!) — звук улучшился бы у всех скрипачей мира!»

<sup>2</sup> Здесь, по сути дела, затронута тема, по которой автор высказывался в главе IV, — о влиянии педагога, являющегося одновременно концертным исполнителем, на развитие и формирование личности ученика (см. с. 198). Характеризуя это воздействие как преимущественно отрицательное (в IV главе — «подавляющее»), автор открывает реестр «типажей, непригодных к педагогической деятельности» именно выдающимися, но эгоцентрическими личностями. Выводы автора, конечно, в целом неприемлемы, хотя артистический эгоцентризм — довольно частое явление среди музыкантов высокого ранга. Успешное совмещение концертной и педагогической деятельности подтверждается сотнями примеров, в том числе опытом самого Флеша. Чем обернется в конечном итоге влияние педагога-артиста — во многом зависит от ученика, от его способности воспринимать все наиболее ценное, что может дать длительное общение с яркой, незаурядной личностью.

<sup>3</sup> Доводы автора против использования дуэта в работе с подвинутым учеником достаточно убедительны; все же нельзя в этой связи не упомянуть Шпора, изложившего весь нотный материал своей объемистой «Школы» (1831) в виде дуэтов постепенно возрастающей сложности, вплоть до труднейших этюдов-вариаций. В заключительном разделе «Школы» целиком выписаны сольные партии концертов Роде (№ 7) и Шпора (№ 9) с сопровождающей партией второй скрипки вместо фортепианного аккомпанемента. Очевидная цель такой замены — дать представление о звучании музыкальной ткани произведения на начальном этапе отработки сольной партии, когда ученик еще не готов к исполнению с фортепиано (см. том 1, с. 20, 241). Следовательно, возможен и другой подход к проблеме использования дуэта как учебно-вспомогательного средства на разных уровнях подвинутой.

Утраченные, по мнению автора, навыки скорее всего связаны с практикой любительского музицирования, расцвет которого приходится приблизительно на конец XVIII — начало XIX столетия.

<sup>4</sup> На протяжении всего двухтомника «Искусства скрипичной игры» автор трижды касается проблемы соотношения темпированного строя фортепиано и свободного мелодического строя скрипки. К сказанному ранее (см. комментарий 8 к главе IV) остается добавить, что предостережения автора

о возможности «интонационного конфликта» не лишены основания, но возникающие при этом осложнения явно преувеличены; они могут выявиться не столько в ансамбле скрипки и фортепиано, сколько при исполнении унисонных последований в струнном квартете или в группе скрипачей, играющих одну и ту же оркестровую партию. В этих условиях обостренная («выразительная») интонация препятствует образованию слитных унисонов и должна быть заменена усредненной, приближенной к темперированному или акустически чистому строю. Только в этом смысле следует понимать замечание автора относительно «необходимости овладения фальшивой (по нашим понятиям) интонацией».

<sup>5</sup> Первый абзац как будто выпадает из контекста, если иметь в виду перечень «типажей, непригодных к педагогической деятельности». Только к концу абзаца выясняется, что речь идет об учителе-экспериментаторе, испытывающем на учениках свои методические идеи. По сути дела, здесь предвосхищен тип учителя-маньяка, обрисованный на с. 237; между ними трудно уловить сколько-нибудь существенные различия.

<sup>6</sup> Автор неоднократно подчеркивает принципиальные, глубинные противоречия, разделяющие исполнительство и педагогику. Здесь в наиболее резкой форме охарактеризована неспособность (вернее сказать — непригодность) некоторых, в том числе выдающихся, исполнителей к кропотливой педагогической работе (о чем уже говорилось на с. 233). Весьма спорно ставить педагогов этой категории «ступенькой ниже» безответственных лентяев.

<sup>7</sup> Характеристика «учителя-маньяка» в основных чертах совпадает с обрисованным в IV главе типом скрипача-фантаста, каждодневно открывающего новые рецепты быстрого усовершенствования. Верно подмечена склонность изобретателей всяческих «теорий» и «систем» использовать имя Паганини, точнее — еще не развенчанный до конца ореол секретности, окружающий его искусство, для пропаганды своих псевдонаучных либо попросту шарлатанских «идей». Но наибольший интерес представляет выраженное в этой связи отношение автора к фигуре великого гегуэзца. Признание гениальности («творческая сила гения») сочетается с подчеркиванием «уникальной приспособляемости к скрипке» как главного фактора мастерства. По мнению автора, мы ничего не знаем о конкретных исполнительских приемах Паганини, наше представление о нем основывается только на чисто субъективных эмоциональных отзывах его современников. Но, во-первых, исполнительские приемы в значительной степени зафиксированы в произведениях Паганини; во-вторых, имеется труд франкфуртского капельмейстера Карла Гура «Об искусстве Паганини в игре на скрипке» (*C. Guhr. Über Paganinis Art die Violine zu spielen. Mainz, 1850*). Содержащиеся в этой работе сведения об игре Паганини использованы в наиболее значительных трудах, образующих литературную «паганиниану» (монографии М. Тибальди-Кьезы, Дж. де Курчи, Ю. Каппа, И. Ямпольского, В. Григорьева и др.). Совершенно непонятно, как могло выпасть из поля зрения автора это широко известное описание, сделанное современником и очевидцем. Флеш явно отдает предпочтение мастерам классической школы. Это его убеждение, кое в чем обоснованное. Но настораживает прозрачный намек насчет «единичных трюков»; по-видимому, автор отнюдь не обмолвился, сопрягая имя Паганини с понятием «виртуозности как самоцели» (см. главу I, с. 126).

<sup>8</sup> Автор фактически заглянул в «завтрашний день» скрипичной педагогики, ратуя за внедрение в учебные программы, в качестве профилирующих дис-

циплин, методики обучения и педагогической практики. По всей очевидности, в берлинской Высшей музыкальной школе, когда там преподавал Флеш, эти предметы в программах не значились. В советских консерваториях и училищах они вводились постепенно, начиная примерно с середины 1930-х годов. В послевоенные годы преподавание этих дисциплин в той же Высшей школе было поставлено на должную высоту — без влияния концепций Флеша. Немецкие коллеги также немало почерпнули из нашего опыта; в бывшей ГДР издавались многие инструктивные сочинения советских авторов.

<sup>9</sup> Характеристика «эталонного» педагога на первый взгляд полностью противоречит резко негативной оценке автором типа педагога-«солиста», не знающего иных методов преподавания, кроме непосредственного показа на инструменте (см. с. 234). В данном контексте метод показа рассматривается в связи с конкретными условиями, побуждающими к его целенаправленному применению (или отказу от него, что спорно). Во всяком случае, автор не имел в виду педагогический процесс, осуществляемый исключительно методом показа. Обрисованный Флешем тип педагога (со слов «наделенный примитивной музыкальностью») с удивительной точностью воссоздает творческий портрет П. С. Столярского. Вдохновляющий пример высокопрофессионального, талантливого педагога, связанная с этим ответственность педагога описаны автором с большой убедительностью.

<sup>10</sup> Это замечание автора наводит на мысль, что предполагалось продолжение труда, им не реализованное.

<sup>11</sup> Приведенные образцы ученических аппликатур вряд ли можно причислить к «находкам» и тем более усматривать в них «крупницы золота». Аппликатура в I части бетховенского концерта (пример 317) — вполне обычная, удобная для скрипачей с небольшими руками. Что касается примера из III части концерта Брамса (пример 318), то эта аппликатура на первый взгляд кажется рациональной (пассажи в одной позиции без переходов, при расширенном расположении пальцев), а в результате — тусклое звучание, без яркости и блеска. Тем не менее надо отдать должное стремлению поддерживать и поощрять ученические инициативы в выборе аппликатуры. Аналогичную мысль высказывал А. И. Ямпольский в статье «О методе работы с учениками»: «Самостоятельно найденная аппликатура учеников иногда включает в себе весьма интересные решения, к которым следует внимательно присмотреться» (сб. «Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики». М., 1968. С. 16).

<sup>12</sup> Автор с иронией и пренебрежением отзывается о форме занятий, в наши дни получившей название «мастер-класса». Такая позиция кажется странной — ведь именно Флеш был одним из первых, внедрявших эту практику в жизнь. Руководимые им летние семинары в Баден-Бадене были ничем иным, как общедоступными (разумеется, за плату) мастер-классами. Ныне эта форма, вопреки предостережениям Флеша, получила повсеместное распространение; молодых музыкантов, естественно, привлекает возможность поучиться у выдающихся концертных исполнителей и педагогов, пройти с ними определенный репертуар («урвать кусочки»). Еще в начале XX столетия многие, впоследствии известные артисты, стажировались у прославленных мэтров. Мотив тщеславия («право называться учеником такого-то») для большинства слушателей мастер-классов вряд ли играет сколько-нибудь существенную роль.

<sup>13</sup> Кого подразумевает автор под «четвертой категорией»? Ясно, что речь идет не о дилетантах, поскольку представителям этой категории не дано

«превзойти уровень хорошо обученных любителей». Скорее всего имеются в виду лица, обучающиеся за плату (в своем большинстве у частных преподавателей) с целью овладеть «хлебной» и престижной, по их мнению, профессией исключительно ради заработка.

- <sup>14</sup> Утверждение автора о том, что в более позднем (подростковом) возрасте «чувствования менее поддаются влиянию извне, зато развивается интеллект», по меньшей мере наивно. Не надо быть специалистом-психологом — простой житейский опыт постоянно напоминает нам о чрезвычайной впечатлительности подростков, легко возбудимых и подверженных внешним влияниям.
- <sup>15</sup> Как мы видим, со времени выхода в свет «Искусства скрипичной игры» условия подготовки профессиональных музыкантов мало в чем изменились. Та же перегрузка студентов теоретическими и практическими дисциплинами (вплоть до пения в хоре для инструменталистов — слава богу, хоть это в прошлом!); та же нехватка времени для занятий по специальности, вынужденные пропуски уроков и т. п. А в заключение наивный призыв к профессорам специальных классов — повлиять на образовательную систему в государстве...
- <sup>16</sup> Приведенный «вопросник» дает представление о педагогической системе Флеша в целом и в деталях. С позиций современной методики можно было бы кое в чем дополнить этот перечень, а где-то сократить излишне подробное «тестирование». Но полемика с автором на методические темы в нашу задачу не входит.
- <sup>17</sup> Классная форма занятий в присутствии соучеников и «гостей» стихийно возникла в Санкт-Петербургской консерватории, в скрипичном классе Ауэра. Класс фактически становится местом публичной репетиции, преддверием концертной эстрады. Флеш, через много лет после Ауэра, придает этой форме статус заранее планируемого учебно-воспитательного мероприятия (см. на с. 6–7 рассказ Иды Гендель об уроках Флеша). Данная форма занятий несомненно приносит пользу главным образом подвижным ученикам, которым «есть что показать», но и для них она должна разумно сочетаться с сугубо индивидуальной формой (без присутствия посторонних). Уроки «с глазу на глаз» тем более необходимы на стадии налаживания (или вынужденной перестройки) технического аппарата.
- <sup>18</sup> Автор не указывает каких-либо вариантов предложенного им расклада часов. На наш взгляд, полтора часа, отводимые на «свободное музицирование» (у Моцарта соответственно на «знакомство с литературой»), при всей ценности такого рода занятий — роскошь, которую могут позволить себе скрипачи, стоящие на высокой ступени мастерства и зрелости. Для учеников, находящихся на стадии формирования технического аппарата, получасовая норма работы над гаммами и этюдами явно недостаточна; ее необходимо, как минимум, удвоить, забрав недостающие полчаса у «музицирования». Возможны и другие варианты, в зависимости от индивидуальных свойств ученика и конкретных условий обучения.
- <sup>19</sup> Рекомендации автора в отношении количественной стороны домашней работы, помимо их прямого назначения, несомненно заключают в себе «критический заряд», направленный в адрес педагогической системы Шевчика, культивировавшей многочасовые занятия преимущественно на материале механических упражнений. Характеризуя пагубные последствия этой системы — зияющий разрыв между техническим и музыкальным развитием молодых талантов — Флеш, по всем признакам, не называя имен, указыва-

ет на пример Я. Кубелика (ученика Шевчика), имея в виду блестящий взлет и быстрый закат его исполнительской карьеры. В «Воспоминаниях скрипача» Флеш подробно рассматривает «феномен Кубелика», называя имена и расставляя все точки над *i* (см. названную публикацию, с. 90–91).

- <sup>20</sup> Нарисованная автором благостная картина взаимоотношений учителя и ученика в процессе занятий внушает некоторые сомнения. Всегда ли сам автор неуклонно следовал установленному им порядку? Рассказ Иды Гендель об уроках Флеша, подвергавшего своих учеников «безжалостному разносу» и «головомойкам» за допущенные ошибки (см. с. 7); приводимые М. Росталем в предисловии к «Воспоминаниям скрипача» собственные слова Флеша: «Ученик должен быть воском в моих руках, иначе я ничего не смогу из него сделать» (с. 18 русского перевода) — скорее всего доказывают обратное. Бесспорно, спокойствие и выдержка (не говоря уже о корректной форме замечаний) — ценнейшее качество педагога. Но невозможно представить себе педагогический процесс во всей его многогранности сведенным к одному неизменному методу занятий. Индивидуальность ученика, уровень его знаний, конкретные задачи, поставленные на уроке, — определяют форму его проведения, которую педагог подчас вынужден импровизировать, перестраиваясь на ходу. «Импульсивный» метод, непосредственная эмоциональная реакция педагога нередко оказываются неизбежными, особенно если требуется «расторгнуть» вялого, безынициативного ученика.
- <sup>21</sup> Описанная процедура зачисления в профессорский класс — повторение той, которая с начала 1900-х годов практиковалась в классе Ауэра. Известно, что с поступившим в 1912 году в Петербургскую консерваторию Яшей Хейфецем первое время занимался тогдашний ассистент Ауэра И. Р. Налбандян, проделавший всю необходимую подготовительную работу.
- <sup>22</sup> Аналогичные замечания содержатся в «Школе» Ауэра (см. гл. 2 «Звук», с. 47, и гл. 9 «Флажолеты», с. 79).
- <sup>23</sup> Приведенные примеры (№ 323 и 324), по существу, фиксируют два типа *portamento*, установленные самим автором в первом томе «Искусства скрипичной игры» (см. с. 39). Пример 323 — негативный, отвергаемый на с. 43 первого тома из-за непреднамеренного «раздувания» звука во время скольжения 1-го пальца в третью позицию; непонятно, почему этот способ оказался, по словам автора, особенно губительным для немецких скрипачей именно в тот период, когда еще живы были традиции школы Иоахима. Пример 324 — позитивный (хотя и с оговорками), отражающий новые тенденции в эстетике и практике скрипичного исполнительства. Верно подчеркнута «сглаживающая» функция данного способа, отнюдь не лишенная смысла и в чисто музыкальном плане, например, при расшифровке орнаментики в произведениях старинных мастеров.
- <sup>24</sup> Здесь затронут один из важнейших аспектов основной темы настоящего труда — темы формирования творческой личности музыканта-скрипача. Речь идет о нахождении своего артистического амплуа, о воспитании качеств, способных привлечь симпатии публики. Разделяя убеждения автора в том, что наиболее правильным и эффективным является метод равномерного развития всех природных задатков, всех сторон исполнительского мастерства, необходимо все же оговорить, что конечные результаты такого метода могут быть весьма различными. В отдельных случаях будет достигнут масштаб «универсальности», но это удел гениев или близких к гениальности дарований, для большинства же строгое соблюдение принципа равномерного развития скорее всего обернется ординарностью, т. е. хорошей

профессиональной выучкой при отсутствии сколько-нибудь заметных индивидуальных черт. Представители данной категории обычно становятся превосходными оркестрантами. Тому, кто помышляет о личной — хотя бы в скромных масштабах — исполнительской карьере, особенно важно вовремя определиться в том самом «амплуа», которое дает ему право общения с большой или малой, но, главным образом, «своей» аудиторией.

<sup>25</sup> Рекоменгуемый автором выбор учебного репертуара по принципу «от противного», т. е. наперекор особенностям физической конституции, темперамента, психического склада и даже музыкальных вкусов и склонностей обучаемого не является, строго говоря, «методической новацией» Флеша. Аналогичные по смыслу высказывания содержатся в «Школе» Леопольда Моцарта (1756; русский перевод под заглавием «Основательное скрипичное училище» — СПб., 1804). Разумеется, данный принцип, изложенный в несколько прямолинейной авторской формулировке, всецело направлен на воспитание недостающих качеств и в этом значении согласуется с теорией и практикой нашей скрипичной школы, но с оговоркой — в репертуар также должны быть включены произведения, помогающие выявлять и развивать природные задатки ученика.

<sup>26</sup> Размышления автора о судьбе его капитального труда (вероятно, также и всех остальных работ) в связи с ожиданием радикальных перемен, затрагивающих самые основы музыкального искусства, — еще одно свидетельство широты кругозора, не замкнутого в сфере узкого профессионализма. Эти рассуждения представляют несомненный интерес, будучи соотношены с реалиями сегодняшнего дня. Кое-что наверняка покажется наивным, но не следует забывать о временной дистанции протяженностью свыше семидесяти лет. Жизнь не подтвердила опасений по поводу «культы машины» и всеобщей тяги к спорту, будто бы отвлекающей молодежь от занятий музыкой. Также безосновательными оказались страхи перед «механизацией» музыки, якобы грозящей разрушением традиционных форм концертной жизни. Напротив, развитие радиовещания и еще не известного автору телевидения позволило путем прямых трансляций и видеозаписей приобщить к концертной жизни миллионы радиослушателей и телезрителей. Что касается распада тональной системы, то опасения автора на этот счет можно понять: годы создания «Искусства скрипичной игры» совпали с периодом «бури и натиска» западноевропейского музыкального авангарда. Угроза, впрочем, исходила не столько от четвертитоновых экспериментов (А. Хаба), сколько от возглавляемой А. Шёнбергом «новоевской школы» додекафонистов-атоналистов. Влияние этой школы на музыкальное творчество XX века было довольно значительным. Но время все расставило по своим местам. Тональность не была уничтожена, изменилось лишь ее понимание, расширились границы (П. Хиндемит). В произведениях корифеев минувшего столетия — Стравинского, Шостаковича и других использованы, в большей или меньшей степени, элементы серийной техники. Исполнительское искусство неизменно приспособлялось к «новым веяниям»; неразрешенных противоречий между требованиями композиторов и возможностями исполнителей-инструменталистов, в том числе скрипачей, практически не возникало.

Из всех шести глав, составляющих основную, теоретическую часть настоящего труда, глава VI — наиболее дискуссионная; причина, по-видимому, в ее завершающем, итоговом значении по отношению ко всем предыдущим главам. В ней пересеклись все ранее затронутые проблемы музыкального, методического, психологического, социального и сугубо практического характера; отсюда обилие комментариев к данной главе.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агостон (Agoston) Андре (р. 1947), рум. скрипач, ученик Ш. Рухи — 274  
 Адлер (Adler) Гвидо (1855–1941), австр. музыковед — 25  
 Алар (Alard) Дельфен (1815–1888), франц. скрипач, педагог, проф. Парижской консерватории; среди учеников — П. Сарасате — 221, 222, 231  
 Амар (Amar) Ликко (1891–1959), венг. скрипач — 269  
 Арним (Arnim) Людвиг Ахим фон (1781–1831), нем. писатель-романтик; издал сб. нар. песен «Волшебный рог мальчика» (совм. с Брентано) — 121  
 Аулин (Aulin) Тор (1866–1914), швед. скрипач, дирижер, композитор и муз. деятель — 220  
 Ауэр Леопольд Семенович (1845–1930), скрипач, педагог, дирижер; один из крупнейших скрипачей-педагогов своего времени: среди учеников — Я. Хейфец, В. Цимбалист, Л. Цейтлин, М. Полякин, М. Эльман — 4, 5, 7, 8, 225, 273, 277, 279, 283, 287, 290, 291  
 Байо (Baillot) Пьер Мари Франсуа де Саль (1771–1842), франц. скрипач, композитор, муз. писатель, педагог; крупный представитель т. н. парижской скр. школы; среди учеников — Ш. Данкла, Ж. Ф. Мазас, Ш. Беррио — 7, 40, 60, 124, 126, 143, 238  
 Байрон (Byron) Джордж Ноэл Гордон (1788–1824), англ. поэт — 121  
 Барток (Bartók) Бела (1881–1945), венг. композитор, фольклорист, пианист, педагог — 230, 283  
 Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685–1750) — 3, 25, 26, 34–36, 43, 46, 47, 52, 53, 60, 61, 74, 75, 82, 94, 99, 106, 107, 113, 114, 116, 118–121, 123, 126, 146, 182, 219, 222–225, 227, 229–231, 259, 270, 282–285  
 Бах (Bach) Карл Филипп Эмануэль (1714–1788), нем. композитор, клавесинист — 47  
 Баццини (Bazzini) Антонио (1818–1897), итал. скрипач, композитор, педагог — 73  
 Бейшлаг (Beyschlag) Адольф (1845–1914), нем. дирижер — 45, 53, 54, 62  
 Беккер (Becker) Пауль (1882–1937), нем. музыковед — 17  
 Беккер (Becker) Хуго (1863–1941), нем. виолончелист, педагог; один из крупнейших исполнителей своего времени — 194  
 Бём (Böhm) Йозеф (1795–1876), венг. скрипач, педагог, основатель т. н. венской скр. школы; среди учеников — Й. Иоахим — 4, 40, 101  
 Беррио (Beriot) Шарль (1802–1870), бельг. скрипач, композитор, педагог, основатель бельг. скр. школы; среди учеников — А. Вьётан — 124  
 Берлиоз (Berlioz) Гектор (1803–1869) — 152  
 Бетховен (Bethoven) Людвиг ван (1770–1827) — 3, 18, 22, 27, 29, 30, 32–34, 38, 42, 44, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 56–60, 62–67, 70–72, 74–83, 85, 88–93, 95, 96, 98–101, 104–107, 109, 111, 112, 114, 116–120, 123, 126, 133, 137, 138, 146, 149, 152, 160, 188, 216–224, 227, 230, 240, 242, 251, 263, 266–268, 285  
 Бибер (Biber) Генрих Франц (1644–1704), австр. скрипач и композитор — 222  
 Бизе (Bizet) Жорж (1838–1875) — 124  
 Бильрот (Billroth) Теодор (1829–1894), швед. хирург и музыкант-любитель, друг Э. Ганслика и И. Брамса — 217  
 Блох (Bloch) Эрнест (1880–1959), композитор, педагог; ученик Э. Изаи — 38, 230  
 Бодуэн (Baudouin) Шарль, франц. психолог — 209  
 Борисовский Вадим Васильевич (1900–1972), сов. альтист, педагог — 282  
 Брамс (Brahms) Иоганнес (1833–1897) — 3, 19, 30, 31, 42–44, 54, 58, 67, 73, 75–79, 83, 84, 86, 87, 90–92, 98, 102–104, 109, 110, 112, 120, 126, 137, 149, 190, 216, 220, 222–224, 227, 229, 230, 265, 285, 289

- Брентано (Brentano) Клеменс (1778–1842), нем. писатель-романтик; издал сб. нар. песен «Вошебный рог мальчика» (совм. с Арнимом) — 121
- Брукнер (Bruckner) Антон (1824–1896), австр. композитор, органист, педагог — 140
- Брух (Bruch) Макс (1838–1920), нем. композитор, дирижер — 44, 74, 116, 220, 227, 230, 265, 282
- Бузони (Busoni) Ферруччо (1866–1924), итал. пианист, композитор, дирижер, педагог, музыковед — 104, 199, 219, 221, 230, 233, 282
- Булль (Bull) Уле (1810–1880), норв. скрипач, композитор, фольклорист, обществ. деятель — 173
- Буш (Busch) Адольф (1891–1952), нем. скрипач, композитор и педагог; выступал с М. Регером; возглавлял стр. квартет; с 1940 года жил в США — 75, 148, 269
- Бюлов (Bülow) Ганс Гвидо фон (1830–1894), нем. пианист, дирижер, композитор, муз. писатель; один из основоположников соврем. дирижерской школы — 88
- Вагнер (Wagner) Рихард** (1813–1883) — 21, 43, 58, 68, 95, 120, 152, 216, 275
- Ваксман (Waxman) Франц (1906–1967), амер. композитор — 286
- Ватто (Watteau) Антуан (1684–1721), франц. живописец — 237
- Вебер (Weber) Карл Мария фон (1786–1826), нем. композитор, дирижер — 47
- Вейнгартнер (Weingartner) Феликс фон (1863–1942), нем. дирижер, композитор, муз. писатель — 230
- Вейнер (Weiner) Лео (1885–1960), венг. композитор и педагог — 230
- Венявский (Wieniawski) Генрик (1835–1880), польск. скрипач и композитор — 8, 38, 82, 114, 123, 142, 165, 175, 201, 220, 226–228, 230–232, 252, 256, 259, 263, 271, 282, 286
- Верачини (Veracini) Франческо (1690–1768), итал. скрипач и композитор — 222
- Вестфаль (Westphal) Рудольф (1826–1892), нем. музыковед — 24, 25
- Вечей (Vecsey) Ференц (1893–1935), венг. скрипач — 194
- Вивальди (Vivaldi) Антонио (1678–1741) — 219, 222, 285
- Виельгорский Матвей Юрьевич, граф (1794–1866), рус. виолончелист, муз. деятель; выступал как солист и ансамблист; ему посв. 2-я соната для в-ч. и ф-п. Мендельсона — 263
- Вильгельми (Wilhelmi) Август (1845–1908), нем. скрипач, педагог, автор множества скр. транскрипций — 148, 227, 230, 273
- Вильом (Vuillaume) Жан Батист (1798–1875), франц. мастер смычк. инструментов — 194
- Вимайер (Wiehmayr) Теодор (1870–1947), нем. пианист и муз. писатель — 24, 70
- Виотти (Viotti) Джованни Баттиста (1745–1824), итал. скрипач и композитор — 70, 124, 125, 144, 194, 220, 229, 232, 251, 263, 267, 270, 282
- Витали (Vitali) Томмазо (1663–1745), итал. композитор, скрипач, представитель болонской школы — 229
- Вольдемар (Woldemar) Мишель (1750–1815), франц. скрипач и композитор — 221
- Вольфхайм (Wolffheim) Вернер (1877–1930), нем. музыковед — 9
- Вьётан (Vieuxtemps) Анри (1820–1881), бельг. скрипач, композитор, педагог; один из крупнейших представителей бельг. скр. школы; среди учеников — Э. Изаи — 37, 40, 44, 72, 73, 76, 115, 124, 142, 194, 220, 227, 228, 230, 232, 252, 259, 282
- Гайдн (Haydn) Йозеф** (1732–1803) — 46, 47, 49, 60, 61, 72, 96, 126, 140
- Гален (Galenus) (ок. 130 – ок. 200), рим. врач и философ — 134, 273

- Гальяно (Gagliano), семья итал. мастеров смычк. инструментов: Алессандро Г. (1660–1725), основатель неаполит. школы; его сыновья Никола Г. (1695–1740) и Дженнаро Г. (1700–ок. 1770); сын Никола Г. — Фердинандо Г. (1724–1781) — 194
- Ганзен (Hansen) Пецилия (1897–п. 1986), скрипачка, ученица Л. Ауэра по СПб. консерватории; выступала с 13 лет; до 1967 года преподавала в Германии — 194
- Гауптман (Hauptmann) Мориц (1792–1868), нем. муз. теоретик, композитор, скрипач и педагог; один из гл. трудов — «Die Natur der Harmonik und der Metrik» (1853) — 24
- Гваданыни (Guadagnini), семья итал. мастеров смычк. инструментов: Лоренцо Г. (ок. 1695 – п. 1745); Джованни Г., т. н. миланский (1685–1768), Джованни Баттиста, т. н. туринский (1711–1786) — 194
- Гварнери (Guarneri), семья итал. мастеров смычк. инструментов, представители кремонской школы: Андреа Г. (1626–1698); его сыновья: Пьетро Г. (1655–1720), Джузеппе Г. (1666–1739); сыновья Джузеппе: Пьетро Г. 2-й (1695–1762) и Джузеппе Г. (прозв. дель Джезу) (1698–1744) — 194
- Гейне (Heine) Генрих (1797–1856), нем. поэт — 21, 121, 228
- Гельмгольд (Helmholtz) Герман (1821–1894), нем. физик, физиолог, математик, муз. исследователь — 217
- Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685–1759) — 35, 47, 60, 61, 85, 118, 221, 228, 229, 270, 282, 283
- Гендель (Haendel) Ида (р. 1923), англ. скрипачка польск. происхождения; дебютировала в 13 лет; выступала во многих странах мира — 3, 5, 6, 290–291
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749–1832) — 10
- Гилельс Елизавета Григорьевна (р. 1919), росс. скрипачка и педагог, ученица П. Столярского и А. Ямпольского — 5, 6
- Гилельс Эмиль Григорьевич (1916–1985), сов. пианист — 279
- Гинзбург Лев Соломонович (1907–1981), сов. музыковед, виолончелист, педагог — 46, 265
- Гиппократ (ок. 460 – ок. 370 до н.э.), др.-греч. врач — 273
- Глазунов Александр Константинович (1865–1936), рус. композитор, дирижер, муз.-обществ. деятель — 4, 96, 220, 265, 282
- Глюк (Glück) Кристоф Виллибальд (1714–1787), нем. композитор — 47, 49
- Годар (Godard) Бенжамен (1849–1895), франц. композитор — 220
- Голицын Николай Борисович, князь (1794–1866), рус. виолончелист, муз. деятель, критик; выступал как солист и ансамблист; по его заказу Бетховен написал стр. квартеты (ор. 127, 130 и 132) — 263
- Гольдберг (Goldberg) Шимон (1909–1993), амер. скрипач и дирижер польск. происхождения; дебютировал в 1921 году; с 1934 года концертировал как солист и ансамблист — 5
- Гольдмарк (Goldmark) Карой (Карл) (1830–1914), венг. композитор и скрипач — 108, 220, 229
- Гольдштейн Борис Эммануилович (1921–1987), скрипач; концертировал с 1932 года; преподавал в Москве (1948–1953) и Бюрцбурге (1976–1987) — 5
- Гофман (Hofmann) Иосиф (1876–1957), польск. пианист, педагог, композитор — 280
- Григ (Grieg) Эдвард (1843–1907), норв. композитор — 126, 227, 230
- Григорьев Владимир Юрьевич (1927–1997), росс. музыковед, педагог — 265, 288
- Грюн (Grün) Якоб (1837–1916), австр. скрипач и педагог; в 1877–1909 годах проф. Венской консерватории — 40, 57

- Губерман (Huberman) Бронислав (1882–1947), польск. скрипач; выступал с 12 лет; основал в Палестине симф. оркестр (1936); в 1940-е годы жил в США и Швейцарии — 8, 148, 194, 285
- Гур (Gühr) Карл (1787–1848), нем. дирижер и композитор — 288
- Гюго (Hugo) Виктор (1802–1885), франц. писатель — 121
- Давид (David) Фердинанд (1810–1873), нем. скрипач, композитор, педагог; среди учеников — Й. Иоахим, А. Вильгельми — 57, 74, 142, 221–223, 227, 283
- Данрёйтер (Dannreuther) Эдуард (1844–1905), англ. пианист, композитор и музыковед нем. происхождения — 24
- Дебюсси (Debussy) (1862–1918), франц. композитор — 124, 230
- Дворжак (Dvořák) Антонин (1841–1904), чеш. композитор, дирижер, педагог — 28, 32, 107, 125, 220, 227, 229, 230, 285
- Делакруа (Delacroix) Эжен (1798–1863), живописец и график, глава франц. романтизма — 121
- Дессуар (Dessoir) Макс (1867–1947), нем. философ и психолог; скрипач, ученик Флеша — 9, 209, 281
- Джеминиани (Geminiani) Франческо (1687–1762), итал. скрипач, композитор, муз. теоретик, педагог — 46, 61
- Дмитриев-Свечин Николай Дмитриевич (1824– ок. 1865), рус. скрипач — 287
- Добровейн (наст. фам. Барабейчик) Исай Александрович (1891–1953), дирижер, пианист и композитор — 229
- Донаньи (Dohnanyi) Эрнст (Эрнё) (1877–1960), венг. композитор, пианист и дирижер — 220, 229
- Донт (Dont) Якоб (1815–1888), австр. скрипач, композитор, педагог; среди учеников — Л. Ауэр — 256
- Зехтер (Sechter) Симон (1788–1867), австр. муз. теоретик, педагог, композитор; важнейший труд — «Die Grundsätze der musikalischen Komposition», Bd. 1–3 (Leipzig, 1853–1854) — 24
- Зингер (Singer) Курт (1885–1944), нем. муз. писатель и критик, доктор медицины; погиб в концлагере — 197
- Изаи (Ysaÿe) Эжен (1858–1931), бельг. скрипач, композитор, дирижер, педагог, муз.-обществ. деятель — 5, 6, 8, 115, 124, 143, 145–147, 149, 151, 182, 194, 199, 203, 232, 233, 263, 274, 276, 283
- Иоахим (Joachim) Йозеф (1831–1907), венг. скрипач, педагог (среди учеников — Л. Ауэр, В. Бурместер), композитор, дирижер — 4, 5, 8, 33, 40, 57, 70, 105, 122, 129, 137, 142, 145–151, 190, 199, 203, 220–224, 229, 232, 265, 273, 274, 283, 284, 291
- Казадезюс (Casadesus) Робер (1899–1972), франц. пианист; один из крупнейших исполнителей своего времени — 274
- Казальс (Casals) Пабло (1876–1973), исп. виолончелист, дирижер, композитор, муз.-обществ. деятель — 5, 192, 202, 266, 278
- Кайзер (Kauser) Генрих Эрст (1815–1888), нем. скрипач и педагог — 42
- Капе (Capet) Люсьен (1873–1928), франц. скрипач, педагог и композитор; возглавлял квартет (1903–1922), известный исполнением всех квартетов Бетховена — 122, 151, 194
- Капп (Capp) Юлиус (1883–1962), нем. муз. писатель — 288
- Картье (Cartier) Жан Батист (1765–1841), франц. скрипач, композитор и педагог — 221, 282
- Карузо (Caruso) Энрико (1873–1921), итал. певец (тенор) — 158
- Кассанеа де Мондонвиль Ж. Ж. см. Мондонвиль
- Керубини (Cherubini) Луиджи (1760–1842), франц. композитор, педагог, муз.-обществ. деятель, по нац. итальянец — 217

- Коган Григорий Михайлович (1901–1979), сов. пианист, музыковед, педагог — 280, 281
- Козолупова Марина Семеновна (1918–1978), сов. скрипачка, педагог; ученица К. Мостраса и М. Полякина — 5
- Колбин Дмитрий Петрович (р. 1930), укр. музыковед (Львов) — 268
- Конюс Юлий Эдуардович (1869–1942), рус. скрипач, педагог, композитор — 220
- Корелли (Corelli) Арканджело (1653–1713), итал. скрипач, композитор, педагог (среди учеников — Ф. Джеминиани, П. Локателли) — 61, 69, 221, 232, 235, 265, 266, 282, 285
- Корредор (Corredor) Х. М. — 266, 278
- Кортто (Cortot) Альфред (1877–1962), франц. пианист, педагог, дирижер, музыковед, муз.-обществ. деятель — 149, 151, 274
- Крейслер (Kreisler) Фриц (1875–1962), австр. скрипач, композитор — 5, 8, 68, 110, 123, 147, 148, 163, 172, 182, 192, 194, 203, 221, 226–229, 232, 233, 263, 270, 274, 277, 279, 284, 285
- Крейцер (Kreutzer) Родольф (1766–1831), франц. скрипач, композитор, дирижер, педагог — 7, 37, 40, 60, 61, 124, 126, 143, 194, 265, 267, 270
- Крихубер (Kriehuber) Йозеф, австр. живописец и график — 121
- Кубелик (Kubelik) Ян (1880–1940), чеш. скрипач и композитор — 194, 291
- Куллак (Kullak) Адольф (1823–1862), нем. муз. писатель, критик, композитор — 27
- Куперен (Couperin) Луи (1626–1661), франц. клавесинист, органист — 228, 270
- Курт (Kurth) Эрст (1886–1946), швейц. музыковед-теоретик — 25
- Курчи (Curci) Джузеппе (1884–1953), итал. писатель и издатель — 288
- Куэ (Coulé) Эмиль (1857–1926), франц. фармацевт; разработал метод самовнушения в психологии — 208, 209, 212, 280
- Кшенек (Kfenek) Эрст (1900–1991), амер. композитор, музыковед, педагог австр. происхождения — 220, 229
- Кюи Цезарь Антонович (1835–1918), рус. композитор, муз. критик — 286
- Лало (Lalo) Эдуар (1823–1892), франц. композитор — 31, 41, 82, 124, 220, 222, 229, 282, 283
- Ламурё (Lamougeux) Шарль (1834–1899), франц. дирижер, скрипач, муз.-обществ. деятель — 43, 155
- Лекё (Lekeu) Гийом (1870–1894), бельг. композитор — 124, 230
- Леклер (Leclair) Жан-Мари (Л.-ст.) (1697–1764), франц. скрипач, композитор, педагог, видный представитель франц. скр. школы — 222, 285
- Ленц Василий Федорович (1808–1883), рус. муз. писатель, пианист; автор работ о Бетховене, воспоминаний о Шопене (1872) — 114
- Леонар (Lopard) Юбер (1819–1890), бельг. скрипач, педагог (среди учеников — М. Марсик, А. Марто, С. Томсон, В. В. Везекирский) — 40, 124, 143, 235
- Лещинский Адольф Абрамович (р. 1915), сов. скрипач и педагог — 3
- Лист (Liszt) Ференц (1811–1886), венг. композитор и пианист — 114, 227, 233, 282
- Локателли (Locatelli) Пьетро (1695–1764), итал. скрипач, композитор — 222, 228, 265, 285
- Ломбардини (Lombardini) Мадалена (в замуж. Сирмен) (1735– ок. 1799), итал. скрипачка, певица, композитор; ученица Дж. Тартини — 60
- Львов Алексей Федорович (1798–1870), рус. скрипач, композитор, дирижер, муз.-обществ. деятель — 263, 287
- Людовик XIII (Louis) (1601–1643), франц. король с 1610 года; в 1624–1642 годах фактическим правителем страны был кардинал Ришельё — 270

- Люсси (Lussy) Матис (1828–1910), швейц. муз. теоретик, пианист, педагог — 25, 28
- Маджини** (Maggini), итал. мастера смычк. инструментов, представители брешанской школы: Джованни Паоло М. (1580–1630 или 1632), Пьетро Санти М. (1630–1680) — 194
- Малер (Mahler) Густав (1860–1911), австр. композитор и дирижер — 155
- Манен (Manén) Хуан де (1883–1971), исп. композитор, скрипач и дирижер — 226, 229
- Маркс (Marx) Адольф Бернхард (1795–1866), нем. музыковед, педагог, композитор; разработал учение о муз. форме; один из гл. трудов — «Die Lehre von der musikalischen Komposition», Bd. 1–4 (Leipzig, 1837–1847) — 24
- Марсик (Marsick) Мартен Пьер Жозеф (1848–1924), бельг. скрипач, педагог; среди учеников — К. Флеш, Ж. Тибо, Дж. Энеску — 40, 115, 143
- Мартин (Martin) Михаэла (р. 1958), рум. скрипачка — 274
- Марто (Marceau) Анри (1874–1934), швед. скрипач, композитор, педагог; по нац. француз — 194
- Массар (Massart) Ламбер Жозеф (1811–1892), бельг. скрипач, педагог; среди учеников — Г. Венявский, Ф. Крейслер, М. Марсик, Ф. Ондричек — 40, 143
- Маттезон (Mattheson) Иоганн (1681–1764), нем. композитор, муз. критик, теоретик — 46
- Мекленбург-Стрелиц (Mecklenburg-Strelitz) Г. Г., герцог, нем. меценат, содержал русский квартет (1896–1918) — 269
- Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Феликс (1809–1847), нем. композитор, пианист, органист, дирижер — 36–39, 44, 52, 59, 73, 82, 86, 108, 118, 123, 220, 223, 227, 265, 268, 282, 285
- Мозер (Mosser) Андреас (1859–1925), нем. скрипач-педагог, историк скр. искусства, ученик и ассистент Й. Иоахима — 33, 70, 201, 223, 283
- Мондонвиль (Mondonville) Жан Жозеф Кассанеа де (1711–1772), франц. скрипач и композитор — 275
- Мооди (Moodie) Альма (1900–1943), австрал. скрипачка, ученица С. Томсона и К. Флеша; с 1930 года жила в Германии — 194, 274
- Мострас Константин Георгиевич (1886–1965), сов. скрипач, педагог, методист-теоретик; среди учеников — М. Козолупова, М. Тэриан, М. Яшвили — 3, 249, 276, 290
- Мотль (Mottl) Феликс (1856–1911), австр. дирижер, композитор — 175
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756–1791) — 3, 31, 37, 39, 40, 46, 47, 49, 50, 55, 56, 60, 61, 82, 92, 93, 96–98, 101, 103, 110, 119, 120, 123, 126, 140, 146, 172, 189, 220, 222, 229, 237, 267–269, 273, 285
- Моцарт (Mozart) Леопольд (1719–1787), австр. скрипач, композитор — 7, 46, 48, 52, 60, 238, 292
- Налбандян** Иоаннес Романович (1871–1942), рус. скрипач, педагог — 291
- Нардини (Nardini) Пьетро (1722–1793), итал. скрипач и композитор, ученик Дж. Тартини — 221, 228, 230, 282, 285
- Невё (Neveu) Жинетт (1919–1949), франц. скрипачка — 3, 5, 6
- Нейгауз Генрих Густавович (1888–1964), сов. пианист, педагог, теоретик пианизма — 279
- Никиш (Nikisch) Артур (1855–1922), венг. дирижер — 4, 5, 155
- Нильсен (Nielsen) Карл (1865–1931), дат. композитор, скрипач, дирижер — 126
- Оборин** Лев Николаевич (1907–1974), сов. пианист, педагог — 274
- Однопосов (Odnoposoff) Рикардо (р. 1914), амер. скрипач рос. происхождения — 3, 6

- Ойстрах Давид Федорович (1908–1974), сов. скрипач, педагог; среди учеников — И. Ойстрах, В. Климов, В. Пикайзен, Г. Кремер, О. Крыса — 5, 6, 274
- Ондричек (Ondříček) Франтишек (1857–1922), чеш. скрипач и педагог; крупнейший представитель чеш. скр. школы; концертировал во многих странах — 194
- Орманди (Ormandi) Юджин (1899–1985), амер. дирижер и скрипач венг. происхождения; с 7 лет концертировал как скрипач; с 1921 года жил в США; гл. дирижер Филадельфийского оркестра (1938–1980) — 4
- Паганини** (Paganini) Никколо (1782–1840) — 3, 18, 21, 31, 73, 126, 142, 144, 146, 152, 190, 194, 220, 226, 228, 230, 232, 238, 263, 271, 275, 276, 285, 288, 289
- Пеншерль (Pincherle) Марк (1888–1974), франц. музыковед — 144, 219
- Пиатти (Piatti) Альфредо (1822–1901), итал. виолончелист и композитор — 194
- Поссельт (Posselt) Рут (р. 1914), амер. скрипачка, ученица Ф. Ондричека; дебютировала в 10 лет; выступала во многих странах мира (1935–1960) — 5
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953), рус. композитор и пианист — 220, 229, 283
- Пршигода (Přihoda) Вава (1900–1960), чеш. скрипач, педагог — 194
- Прюм (Prume) Франсуа Юбер (1816–1849), бельг. скрипач, автор ряда виртуозных пьес — 146
- Пуньяни (Pugnani) Гаэтано (1731–1798), итал. скрипач, композитор, дирижер, педагог; среди учеников — Дж. Виотти — 222, 227, 228
- Пфицнер (Pfitzner) Ганс (1869–1949), нем. композитор, дирижер, публицист — 89, 229, 230
- Пюньо (Pugno) Пауль (1852–1914), франц. пианист и композитор — 149
- Равель** (Ravel) Морис (1875–1937), франц. композитор — 124, 286
- Разумовский Андрей Кириллович (1752–1836), граф, с 1815 года князь, рус. дипломат, меценат; по его заказу Бетховен написал 3 стр. квартета (ор. 59) — 269
- Рафф (Raff) Иоахим (1822–1882), нем. композитор, музыковед, педагог — 227
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943) — 274, 282
- Регер (Reger) Макс (1873–1916), нем. композитор, органист, пианист, дирижер, муз. теоретик, педагог — 5, 34, 126, 216, 217, 220, 225, 227, 230
- Рёнтген (Röntgen) Юлиус (1855–1932), нидерл. композитор, пианист; выступал как солист и ансамблист (с П. Казальсом и К. Флешем) — 225, 230
- Респиги (Respighi) Отторино (1879–1936), итал. композитор, педагог — 220
- Ретель (Rethel) Альфред (1816–1859), нем. живописец и график — 269
- Риман (Riemann) Гуго (1849–1919), нем. музыковед, муз.-обществ. деятель, педагог — 24, 25, 27, 34, 43, 53, 101, 115–119
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) — 285
- Рис (Ries) Роберт (1889–1942), нем. муз. издатель, с 1924 года глава издательства «Рис и Эрлер» — 9
- Рис (Ries) Хуберт (1802–1886), нем. скрипач и педагог, автор скр. школы, этюдов и ряда концертных пьес — 227
- Рихтер (Richter) Ганс (1843–1916), австр. дирижер; один из лучших интерпретаторов Р. Вагнера (с 1876 года руководил спектаклями в Байрейте) — 58
- Рихтер Святослав Теофилович (1915–1997), сов. пианист — 279
- Роде (Rode) Пьер (1774–1830), франц. скрипач, композитор, педагог; один из основателей франц. скр. школы — 7, 40, 60, 61, 124, 126, 143, 181, 226, 265, 267, 287

- Ромберг (Romberg) Бернхард Генрих (1767–1841), нем. виолончелист и композитор — 217
- Росталь (Rostal) Макс (1905–1991), англ. скрипач и педагог австр. происхождения; преподавал в Германии, Англии, Швейцарии; выступал в составе Кёльнского трио — 3, 6, 291
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894), рус. пианист, композитор, дирижер, муз.-обществ. деятель — 62, 227, 280, 285
- Рубинштейн (Rubinstein) Артур (1887–1982), польск. пианист — 274
- Руха (Ruha) Штефан (р. 1931), рум. скрипач, педагог — 274
- Сарасате (Sarasate) Пабло де (1844–1908), исп. скрипач и композитор — 5, 7, 8, 41, 81, 108, 123, 129, 145–149, 163, 203, 207, 227–229, 231, 232, 276, 285, 286
- Свенсен (Svendson) Юхан (1840–1911), норв. композитор, скрипач, дирижер — 228
- Секей (Székely) Золтан (р. 1903), венг. скрипач и композитор; выступал как солист, а также возглавлял Венгерский стр. квартет (1935–1970); в 1950 году переехал в США — 225
- Семенов Иван Иванович (1798–1874), рус. скрипач, крепостной кн. Куракина; ему посвящена Фантазия на тему Даргомьжского Ш. Берно — 287
- Сен-Санс (Saint-Saëns) Камиль (1835–1921), франц. композитор, пианист, органист, муз. критик, педагог, муз.-обществ. деятель — 28, 41, 45, 124, 220, 227, 229, 282, 285
- Серафино (Серафин) (Serafino, Seraphin) Санто (ок. 1668 – ок. 1748), итал. мастер смычк. инструментов; последователь Н. Амати — 194
- Сибелиус (Sibelius) Ян (1865–1957), фин. композитор, педагог — 220, 229, 265
- Сивори (Sivori) Камилло (1815–1894), итал. скрипач и композитор, ученик и подражатель Паганини — 194
- Сигети (Szigeti) Йозеф (1892–1973), венг. скрипач, педагог, муз. писатель; концертировал в 1905–1963 годах; первый исполнитель ряда произв. Бартока, Блоха, Исаи, Прокофьева — 4, 5, 8, 194, 285
- Синдинг (Sinding) Кристиан (1856–1941), норв. композитор — 126, 227, 229
- Соре (Sauret) Эмил (1852–1920), франц. скрипач, композитор; представитель франко-бельг. скр. школы — 148, 227
- Стамитц (Stamitz) Ян (Иоганн) (1717–1757), чеш. композитор, скрипач, педагог; глава мангеймской школы; концертирующий скрипач, он играл и на др. смычк. инструментах — 96
- Станиславский Константин Сергеевич (наст. фам. Алексеев) (1863–1938), рус. сов. режиссер, актер, педагог, теоретик театра — 280
- Столярский Петр Соломонович (1871–1944), сов. скрипач, педагог; среди учеников — Д. Ойстрах, Е. Гилельс, М. Фихтенгольд, Н. Мильштейн — 289
- Стравинский Игорь Федорович (1888–1971), рус. композитор и дирижер — 229, 284, 292
- Страдивари (Stradivari) Антонио (1644–1737), итал. мастер смычк. инструментов — 194, 273
- Сук (Suk) Йозеф (1874–1935), чеш. скрипач и композитор — 125, 227, 229
- Танеев Сергей Иванович (1856–1915), рус. композитор, педагог, пианист, ученый, муз.-обществ. деятель — 286
- Тартини (Tartini) Джузеппе (1692–1770), итал. скрипач, композитор, педагог и муз. теоретик — 46, 47, 60, 68, 70, 106, 221, 228, 232, 263, 282, 285
- Темьянка (Temianka) Генри (1906–1992), амер. скрипач, педагог и дирижер; по нап. поляк; дебютировал в 1928 году; возглавлял «Паганини-квартет» (1946–1966) — 3, 5
- Тибальди-Кьеза (Tibaldi-Chiesa) Мария (1896–1968), итал. муз. писательница и либреттистка — 288

- Тибо (Thibaud) Жак (1880–1953), франц. скрипач и педагог; крупнейший представитель франц. скр. школы — 8, 115, 148, 149, 151, 163, 194, 274
- Томсон (Thomson) Сезар (1857–1931), бельг. скрипач и педагог; концертировал во многих странах мира как солист и ансамблист — 143, 151
- Тренделенбург (Trendelenburg) Вильгельм (1877–1946), нем. физиолог — 158
- Фиорилло (Fiorillo) Федерико (1755 – п. 1823), итал. скрипач, альтист, мандолинист, дирижер и композитор — 226
- Фихтенгольд Михаил Израилевич (1920–1985), сов. скрипач и педагог — 5
- Фолькманн (Volkmann) Роберт (1815–1883), нем. композитор — 123
- Форе (Faure) Габриэль (1845–1924), франц. композитор, органист, дирижер, педагог, муз. критик, муз.-обществ. деятель — 230
- Фрагонар (Fragonard) Оноре (1732–1806), франц. живописец и график — 237
- Франк (Franck) Сезар (1822–1890), франц. композитор, органист, педагог бельг. происхождения — 29, 124, 149, 230
- Франкёр (Francœur) Франсуа (1698–1787), франц. скрипач, композитор — 222, 228
- Франческати (Francescatti) Зино (наст. имя Рене) (1902–1991), амер. скрипач франц. происхождения; выступал с 10 лет; концертировал как солист и ансамблист — 274
- Хаба (Hába) Алоис (1893–1973), чеш. композитор, теоретик, педагог, муз.-обществ. деятель, создатель четвертитоновой системы — 292
- Хаба (Hába) Карел (1898–1972), чеш. композитор-атоналист, скрипач, муз. критик — 225, 226
- Хавеман (Havemann) Густав (1882–1960), нем. скрипач — 226
- Хандошкин Иван Евстафьевич (1747–1804), рус. скрипач, композитор, дирижер, педагог — 285
- Хасид (Hassid) Йозеф (1923–1950), амер. скрипач — 3
- Хейфец (Heifetz) Яша (Иосиф Робертович) (1901–1987), амер. скрипач, педагог; один из крупнейших скрипачей XX в. — 5, 6, 8, 148, 202, 274, 285, 291
- Хельмесбергер (Helmberger) Йозеф (1828–1893), австр. скрипач, дирижер и педагог; в 1849–1891 годах возглавлял созданный им квартет; среди учеников — А. Бродский, А. Никиш — 19, 158
- Хиндемит (Hindemith) Пауль (1895–1963), нем. композитор, дирижер, муз. теоретик, альтист — 220, 225, 229, 230, 254, 255, 269, 283, 292
- Хубай (Hubay) Енё (наст. имя и фам. Эуген Хубер) (1858–1937), венг. скрипач, композитор, педагог; среди учеников — Й. Сигети, Ф. Вечей — 4, 220, 227, 231
- Цейтлин Лев Моисеевич (1881–1952), сов. скрипач, педагог, муз.-обществ. деятель; среди учеников — Б. Фишман, С. Фурер — 179
- Цельтер (Zelter) Карл Фридрих (1758–1832), нем. композитор, хормейстер, педагог — 10
- Цимбалист (Zimbalist) Ефрем Александрович (1889–1985), амер. скрипач, композитор, педагог рос. происхождения — 286
- Цур Мюлен (Zur Mühlen) Раймунд фон (1854–1931), нем. певец (тенор), педагог; выступал как камерный певец — 207
- Чайковский Петр Ильич (1840–1893) — 35, 44, 81, 90, 93, 108, 113, 118, 123–125, 151, 220, 224, 227, 229, 230, 265, 269, 270, 282, 283, 285
- Шабрие (Chabrier) Эмманюэль (1841–1894), франц. композитор — 124
- Шатобриан (Châteaubriand) Франсуа Рене де, виконт (1768–1848), франц. писатель — 121
- Шевчик (Ševčík) Отакар (1852–1934), чеш. скрипач и педагог; с 1861 года концертировал как солист и ансамблист; автор инструктивно-методич. работ — 7, 147, 274, 291



- Шёнберг (Schönberg) Арнольд (1874–1951), австр. композитор, педагог, муз. теоретик, дирижер; глава нововенской школы — 24, 292
- Шеринг (Szerzyng) Генрик (1918–1988), мекс. скрипач и педагог польск. происхождения; концертировал с 1933 года во многих странах — 3, 274
- Шимановский (Szymanowski) Кароль (1882–1937), польск. композитор, пианист, педагог, муз. критик, обществ. деятель — 220, 229, 284, 285
- Шнабель (Schnabel) Артур (1882–1951), австр. пианист, композитор, педагог; один из крупнейших пианистов XX в. — 5, 110, 149, 223, 225, 264, 268, 270, 283, 284
- Шопен (Chopin) Фридерик (1810–1849) — 114, 115, 120, 167, 227, 230
- Шоссон (Chausson) Эрнест (1855–1899), франц. композитор — 124, 220, 282
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), сов. композитор, пианист, педагог, муз.-обществ. деятель — 292
- Шпор (Spohr) Людвиг (Луи) (1784–1859), нем. композитор, скрипач, дирижер, педагог; один из основоположников нем. скр. школы XIX в.; среди учеников — Ф. Давид — 51, 52, 57, 58, 61, 72, 115, 142, 146, 217, 220, 222, 227, 232, 238, 252, 258, 271, 287
- Штейнгаузен (Steinhausen) Фридрих (1859–1910), нем. физиолог — 158, 275
- Штраус (Strauss) Рихард (1864–1949), нем. композитор, дирижер, муз.-обществ. деятель — 126, 216
- Шуберт (Schubert) Франц (1797–1828) — 51, 54, 67, 77, 126, 140, 224, 225, 227, 230, 285, 286
- Шуман (Schumann) (урожд. Вик) Клара (1819–1896), нем. пианистка, педагог — 52
- Шуман (Schumann) Роберт (1810–1856) — 40, 52, 54, 67, 77, 89, 90, 92, 99, 101, 105, 121, 126, 136, 227, 228, 230, 259, 284, 285
- Эйснер (Eisner) Бруно (1884– п. 1961), австр. пианист, педагог; преподавал в Берлине и Гамбурге; с 1933 года — в США — 228
- Элгар (Elgar) Эдуард (1857–1934), англ. композитор, дирижер — 220, 229
- Эльман (Elman) Миша (Михаил Саулович) (1891–1967), амер. скрипач росс. происхождения; концертировал с 1904 года во многих странах мира, выступал с крупнейшими оркестрами — 5–7, 148, 163, 180, 182, 194, 226, 234
- Энгр (Ingres) Жан Огюст Доминик (1780–1867), франц. живописец и рисовальщик — 121
- Энди (Indy) Венсан д' (1851–1931), франц. композитор, органист, дирижер, педагог, муз. критик, муз.-обществ. деятель — 18, 230
- Энеску (Enescu) Джордже (1881–1955), рум. композитор, скрипач, дирижер, педагог, муз.-обществ. деятель; глава нац. композит. школы XX в. — 115, 194, 230, 286
- Эрнст (Ernst) Генрих Вильгельм (1814–1865), чеш. скрипач, композитор; выступал с 9 лет, с 1829 года — во многих странах Европы; один из лучших исполнителей произв. Паганини — 73, 121, 136, 146, 220, 227, 286
- Юргенсон Петр Иванович (1836–1903/04), рус. муз. издатель — 283
- Ямпольский Абрам Ильич (1890–1956), сов. скрипач, педагог, основатель одной из сов. скр. школ; среди учеников — Л. Коган, И. Безродный, Е. Гилельс, Э. Грач, М. Фихтенгольц, Ю. Ситковецкий — 5, 6, 278, 289
- Ямпольский Израиль Маркович (1905–1976), сов. музыковед, скрипач — 274, 276, 284, 288
- Янкелевич Юрий Исаевич (1909–1973), сов. скрипач, создатель одной из сов. скр. школ; среди учеников — Т. Гринденко, Г. Жислин, В. Спиваков, В. Третьяков — 3

## Содержание

От переводчика .....	3
Предисловие .....	9
Введение .....	10
<b>Глава I</b>	
Общие элементы музыкального исполнения .....	24
<b>Глава II</b>	
Технические элементы в исполнении .....	127
<b>Глава III</b>	
Человеческая и артистическая личность .....	132
<b>Глава IV</b>	
Помехи в публичном исполнении .....	171
<b>Глава V</b>	
Скрипичная литература и концертные программы .....	216
<b>Глава VI</b>	
Преподавание .....	232
<b>Комментарии</b> .....	263
Указатель имен .....	293

## Содержание компакт-диска

- И. С. Бах. Концерт для двух скрипок с оркестром d-moll, BWV 1043
1. Часть I. Vivace .....
  2. Часть II. Largo ma non tanto .....
  3. Часть III. Allegro .....
- Г. Ф. Гендель. Соната для скрипки и basso continuo A-dur, HWV 372, op. 1 № 14
4. Часть I. Adagio .....
  5. Часть II. Allegro .....
  6. Часть III. Largo .....
  7. Часть IV. Allegro .....
8. Г. Ф. Гендель — К. Флеш. Молитва из Dettingen Te Deum .....
9. Г. Ф. Гендель — К. Флеш. Марш из кантаты «Выбор Геркулеса» .....
- В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано B-dur, KV 378
10. Часть I. Allegro moderato .....
  11. Часть II. Andantino sostenuto e cantabile .....
  12. Часть III. Rondeau. Allegro .....
13. Н. Паганини. Каприс D-dur, op. 1 № 20 .....
14. А. Вьётан. «Грезы», op. 22 № 3 .....
15. Е. Хубай. «Сцены в стиле чардаша». «Хейре Кати», op. 32 № 4 .....

Общее время звучания: 60'42

Карл Флеш, скрипка (1–15)  
 Йозеф Сигети, скрипка (1–3)  
 Камерный оркестр. Дирижер Вальтер Гёр (1–3)  
 Феликс Ван Дейк, фортепиано (4–7, 10–12)  
 Игнац Штрауссфогель, фортепиано (8, 9, 13)  
 Рэймонд Бауман, фортепиано (14, 15)

Запись: 1928 (14, 15), 1929 (8, 9, 13), 1936 (4–7, 10–12), 1937 (1–3)

ISBN 978-5-89817-141-4



9 785898 171414

*Научно-методическое издание*

Карл Флеш  
**ИСКУССТВО СКРИПИЧНОЙ ИГРЫ**  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСПОЛНЕНИЕ И ПЕДАГОГИКА  
Книга + CD

*Редактор В. Мудьюгина*  
*Нотный редактор Н. Умнова*  
*Корректоры: Н. Лебедева, И. Никитина*  
*Нотная графика: Ю. Корнеева*  
*Верстка: Т. Хватова*  
*Дизайн обложки: А. Куцын*

Подписано в печать 02.04.07. Формат 60х90<sup>1/16</sup>.  
Печать офсетная. Гарнитура SchoolBookC. Бумага офсетная № 1.  
Печ. л. 19,0. Тираж 1000 экз. Заказ 5216.

Наши издания можно приобрести через сайт [www.classica21.ru](http://www.classica21.ru)  
или воспользовавшись услугами отдела «Классика — почтой».

Заявки направляйте по адресу:  
123098, г. Москва-98, а/я 28  
Издательский дом «Классика-XXI»  
Тел./факс: (495) 290 3937  
E-mail: [info@classica21.ru](mailto:info@classica21.ru)

Издательский дом «Классика-XXI»  
Юридический адрес:  
123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ».  
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.