

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

«Скрипичный самоучитель, или полная теоретическая и практическая школа для скрипки» является совершенно уникальным изданием по целому ряду причин.

Во-первых, это первый труд такого рода, созданный содружеством авторов. До того как он увидел свет, были изданы скрипичные школы Фр. Джеминиани (1751) и Л. Моцарта (1756), трактат об искусстве орнаментики Дж. Тартини (1754), «Школа клавирной игры» К. Ф. Э. Баха (1753), «Школа игры на флейте траверсо» Й. Кванца (1752) и др. Однако же, все эти трактаты являлись плодами сугубо индивидуального творчества.

Авторами «Скрипичного самоучителя», изданного в Париже в 1802 г., являются три известнейших скрипача-виртуозы того времени: Пьер Роде, Пьер Бальо и Родольф Крейцер. Все они считали себя учениками и горячими последователями человека, совершившего в свое время подлинную революцию в скрипичном искусстве, соединив виртуозность итальянской скрипичной школы с изысканностью стиля французской, — Джованни-Баттиста Виотти. Кроме того, Виотти совместно с французским мастером Франсуа Туртом считается создателем современного скрипичного смычка. Именно по инициативе Виотти вес и длина смычки были стандартизированы, волос стал прикрепляться в виде ленты, а не круглого пучка, как это делалось ранее, конструкция трости также претерпела некоторые изменения, позволив использовать более широкую штриховую палитру и извлекать более красочный и глубокий звук.

Вторая особенность данного трактата состоит в том, что он воплотил в себе философию новой эпохи, поскольку был создан в учебном заведении абсолютно новаторского типа, основанном в разгар революционных волнений, сотрясавших Францию более десяти лет, — в Парижской «Музыкальной консерватории», где преподавали все авторы.

И, наконец, третьей особенностью данного «Самоучителя» является то, что перевод его на русский язык был издан более полувека спустя с момента его первого выхода в свет, в 1868 г., и включает в себя не только теоретические дополнения его переводчика, скрипача и теоретика А. Кюндингера (в старом написании — Киндингера), но и весьма любопытные его обработки «для одной или двух скрипок» популярных в то время песен Даргомыжского, Варламова и Глинки.

Несколько слов о названии «Скрипичный самоучитель, или полная теоретическая и практическая школа игры на скрипке». В оригинале название звучит куда более лаконично: «*Méthode du violon*», что избавляет нас от трактовки неоднозначного названия «Самоучитель». Ибо книга эта, как яствует из ее содержания, абсолютно точно предполагает наличие учителя, являясь учебником, а не самоучителем в современном понимании этого слова.

Из трех авторов «Самоучителя» в наше время в России широко известны двое — Пьер Роде и Родольф Крейцер, в немалой степени, безусловно, благодаря своим композиторским достижениям. Для современников же они были в первую очередь скрипачами-виртуозами, чьи имена гремели на всю Европу и за ее пределами. В частности, Роде и Бальо посещали Россию с концертными турне практически одновременно — в период с 1804 по 1809 гг., а Родольфу Крейцеру, услышав его игру в Вене в 1803 г., Бетховен посвятил свою сонату № 9 оп. 47, известную как «Крейцерова соната». Все трое, — и Роде, и Бальо, и Крейцер преподавали в Парижской консерватории практически со дня ее основания и справедливо считаются основоположниками французской скрипичной школы.

Август Кюндингер, редактор и переводчик данного издания, был скрипачом и композитором немецкого происхождения, прожившим большую часть жизни в Санкт-Петербурге. Его младший брат, Рудольф, учил музыке Петра Ильича Чайковского, а сам Август помимо перевода «Самоучителя» издал «Собрание фантазий на любимые русские песни» в пяти тетрадях, часть из которых в качестве дополнения вошла в данный перевод. Обширные систематизированные познания в теории музыки и подтолкнули Кюндингера с немецкой скрупулезностью изложить основы музыкальной грамоты в данном издании.

По стилю и содержанию текста очевидно, что и авторы, и переводчик были знакомы со «Школой скрипичного искусства» Л. Моцарта, и для нынешнего читателя едва ли теоретические сведения, изложенные в начале книги, будут являться чем-то новым. Однако интерес современного исследователя могут привлечь в его тексте, в частности, описание таких не употребляемых более обозначений, как «волнообразное движение пальцем» и «волнообразное движение смычком». Интересны также и обозначения частей скрипки, совершенно отличающиеся от современных: «седелка» вместо подгрифника, «рукоятка» вместо шейки или «рукоятка смычка» вместо колодки. Очевидно, что в то время (а перевод был издан в 1868 г.), некоторые термины еще не были стандартизированы и употреблялись весьма вольно.

Текст оригинала начинается с главы «Введение», где рассматриваются вопросы происхождения, природы и характера скрипки, приводятся рассуждения о природе гения и о вкусе, управляющим им, равно как и рассматриваются иные вопросы «метафизики искусства».

Стоит отдельно отметить, что в этом учебнике впервые высказана мысль о разделении «техники и музыки» — «механизма скрипки» и «выражения игры». «...Прежде нежели станут думать они (ученики) о выражении, они должны заняться изучением единственно механизма скрипки...»

Вопросы собственно техники игры на скрипке рассматриваются в первой главе. Там приведены упражнения и гаммы на развитие левой руки,

интонации и разнообразной штриховой техники. Но к «механизму скрипки» авторы относят также и вопросы употребления и исполнения украшений, форшлагов и мелизмов, равно как и проблемы «звуков и оттенков». Подробно описано, как именно следует играть, чтобы добиться сильного и слабого звука и научиться его усиливать и ослаблять постепенно.

Вторая глава требует внимательного и вдумчивого изучения, поскольку именно в ней можно найти ответы на многие вопросы стиля и вкуса, философии музыки и метафизики искусства. Например, проблема исполнения *rubato* рассматривается в разделе «О движении»: «Выражение допускает иногда маленькое изменение в такте... Если же свободу эту будут употреблять во зло, то музыка потеряет всю прелесть, и ухо, привыкшее к мере... утомляется от разнообразия...»

В разделе «О выдержке» упоминается заведенный хронометр: «можно видеть, играя при заведенном хронометре, что нет ничего труднее, как ровно бить части такта». Следует учесть, что механический метроном в современном его виде был изобретен только в 1815 г., через 13 лет после выхода в свет данного трактата. Хронометр же, упоминаемый в этой главе, есть нечто иное, как так называемый хронометр Этьена Лулье, изобретенный в 1694 г.

Вопрос вкуса — это основной вопрос барочных трактатов восемнадцатого века. «Природный вкус есть не что иное, как чувство приличия, неуловимый такт уметь давать каждой вещи свойственный ей тон, характер и место... Есть еще другой род вкуса, который образовывается посредством сравнения, вследствие рассуждения, опыта...» Как мы

видим, и в самом начале века девятнадцатого, этот вопрос волновал умы музыкантов.

Раздел «О гении игры» завершает теоретическую часть «Скрипичного самоучителя». Очевидно, что идеи, высказанные в нем, авторы считали наиболее важными. Там в краткой форме определяется дух исполнительства, который существовал, или же считался идеалом на заре девятнадцатого века. И если первая часть «Самоучителя» адресована скорее педагогам, то вторая, сугубо теоретическая часть, представляет огромный интерес и важность для современных исследователей и музыкант-практиков, желающих осмысленно исполнять музыку того времени.

Что касается огромной практической (нотной) части «Самоучителя», то в ней собраны прекрасные упражнения Крейцера, Бальо и Роде на все виды техники. Интересно, что все они написаны для двух скрипок. Более простая верхняя строчка, очевидно, предназначалась ученику, а более сложная нижняя — учителю. Это еще одна особенность методики обучения игре на музыкальном инструменте, сохранившаяся в Европе до сих пор. Очевидно, что для развития слуха ученика гораздо эффективнее подстраиваться к чисто сыгранной мелодии, нежели к себе самому. Данное издание предоставляет достаточно практического материала для использования этого метода.

Мы надеемся, что «Скрипичный самоучитель, или полная теоретическая и практическая школа для скрипки», составленный Роде, Бальо и Крейцером, будет не только интересен, но и полезен всем скрипачам, педагогам и исследователям музыки.

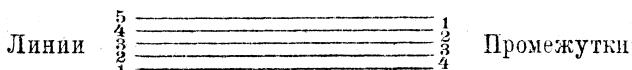
M. Куперман

НАЧАЛЬНЫЕ ПРАВИЛА МУЗЫКИ

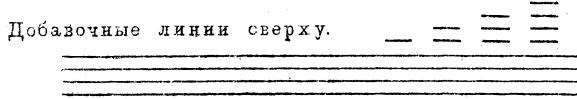
О НОТАХ, КЛЮЧЕ И ГАММЕ¹

Все звуки, воспринимаемые ухом, были определены, получили название, изображение в письме и разделены, по своим взаимным отношениям, на разряды. Они названы семью следующими словами: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si; или буквами C, D, E, F, G, A, H.

Ноты ставятся на пяти соединенных линиях и между ними; линии эти называются нотной системой.



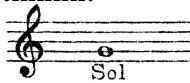
Но так как этих пяти линий недостаточно для изображения полного объема нот, употребляемых на скрипке, то в случае такого недостатка прибегают к линиям добавочным.



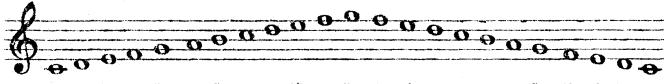
Побочочные линии сизу.

Ноты ставятся также на этих добавочных линиях и между ними. Ноты, какой бы формы они не были, различаются между собой относительно звука, только по месту, которое они занимают в нотной системе. Но для того, чтобы можно было назвать их, необходимо еще поставить в начале нотной системы знак, называемый КЛЮЧОМ.

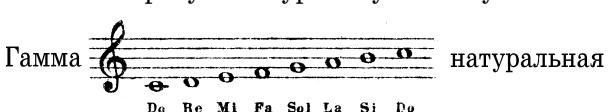
Для скрипки употребляют КЛЮЧ Sol. Ключ Sol ставится на второй линии и дает свое имя ноте, стоящей на этой линии:



Вот положение нот на линиях и между ними.



Соединение семи в последовательном порядке



Постепенное повышение звука в переходе с одной ноты на другую, на всем протяжении гаммы не всегда одинаково. С Mi до Fa, с Si до Do оно бывает только на полтона, т. е. почти в половину против того, как между другими нотами, где такое повышение называется целыми тонами. Итак, гамма состоит из пяти целых и двух полутонаов.



О СЛУЧАЙНЫХ ЗНАКАХ

Часто этот порядок целых и полутонов бывает изменен случайными знаками, которые называются **ДИЕЗАМИ**, **БЕМОЛЯМИ**, **ДВОЙНЫМИ ДИЕЗАМИ**, **ДВОЙНЫМИ БЕМОЛЯМИ**. Диез \sharp повышает ноту на полтона, bemоль \flat понижает ноту на полтона, бекар \natural приводит уже повышенную диезом или пониженную bemолем ноту в первоначальное положение. Двойной диез \times повышает на полтона ноту, уже повышенную диезом; двойной bemоль $\flat\flat$ понижает на полтона ноту, уже пониженную bemолем. Диезы и bemоли ставятся при ключе в следующем порядке:

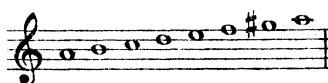


O TOHAX²

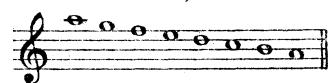
Тонами называются два различных характера музыки, получающие свое начало от двух гамм, существенная разница которых зависит от места, на котором поставлен первый полутон.

Один из этих тонов называется мажорным, другой — минорным.

В мажорном тоне первый полутон находится между третьей и четвертой нотой гаммы; к этому тону относится вышесказанное. В минорном тоне первый полутон стоит между второй и третьей нотой гаммы.



В минорной гамме, при ходе сверху вниз, случайные знаки уничтожаются, т. е. ноты удерживают только знаки, означенные при ключе.



Каждый минорный тон соответствует мажорному и потому оба эти тона называются соответственными (родственными). Минорный тон всегда отстает от мажорного на терцию вниз.



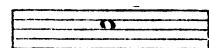
¹ Т. к. в оригинале у этой школы не достает столь необходимых начальных правил музыки, то они дополнены Г. Кюндингером (*прим. авт.*).

² Имеются в виду мажорные и минорные тональности (прим. ред.).

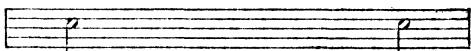
В музыке 24 гаммы различных тонов: 12 мажорных и 12 минорных.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ОТНОСИТЕЛЬНОГО ДОСТОИНСТВА НОТ³

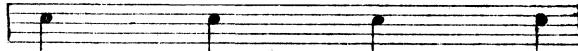
Целая нота содержит в себе:



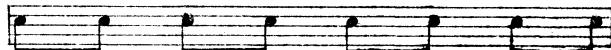
две половинные ноты,



или 4 четверти,



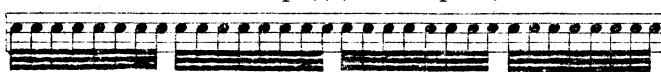
или 8 восьмых,



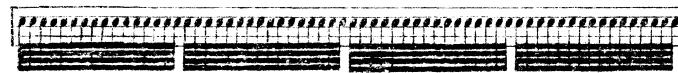
или 16 шестнадцатых,



или 32 тридцать вторых,



или 64 шестьдесят четвертых.



Точка, поставленная после ноты, прибавляет к ней половину ее достоинства. Таким образом, целая с точкой — трем половинным, половинная с точкой — трем четвертям, четверть с точкой — трем восьмым, восьмая с точкой — трем шестнадцатым и т. д.

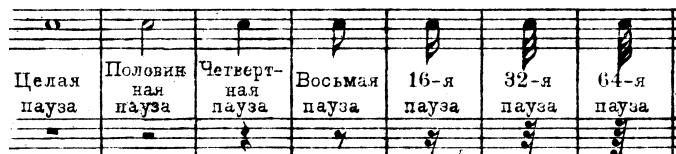
Целая нота с точкой	Половинная с точкой	Четверть с точкой	Восьмая с точкой	Шестнадцатая с точкой	Тридцать вторая с точкой
— .	— .	— .	— .	— .	— .
— .	— .	— .	— .	— .	— .

Часто после одной точки, следующей за целой, половинной, четвертью, восьмой, шестнадцатой и т. д., ставится еще другая точка; в таком случае вторая равняется половине первой.



О ПАУЗАХ

Паузы — знаки, показывающие, что игра должна быть прекращена на известное время.



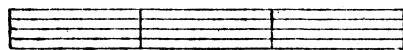
Точка и двоеточие, о которых мы говорили в предшествующем параграфе, ставятся также и после

паузы и в такой же пропорции увеличивают их достоинство.



О ТАКТЕ

Все ноты различного достоинства, из которых составляется музыкальная пьеса, делятся на равные части, которые называются **тактом**. Каждый такт ставится между двумя чертами.



Каждый такт разделяется в свою очередь на равные доли, которые называются частями такта.

Считают два рода такта: двойной такт, т. е. такт, который можно делить на две половины, и тройной, который можно делить на три части.

От этих двух родов такта происходят другие, самые употребительные: такт в четыре части (четверти); такт в три части (четверти); такт в две части (четверти); такт в три восьмых и сложный такт в шесть восьмых.

Вот знаки (все эти такты обозначаются двумя числами), которые служат для изображения их и выставляются всегда подле ключа.

Такт

в 4 четверти в 3 четверти в 2 четверти в 3 восьмых



Такт в 6 восьмых



Нам остается еще сказать о сложном такте в двенадцать восьмых и шесть четвертей, который происходит от двойного такта, и о сложном такте в девять восьмых, происходящем от тройного такта.

Очень важно уметь делить и бить⁴ такт. Такт бьют в симметрическом делении, т. е. равными частями. Есть части сильные и части слабые.

Такт в четыре части (четверти) должно быть четырьмя четвертями; такт в двенадцать восьмых должно быть точно так же на четыре части. Такт в две четверти должно быть на две части. Такт в 6/8 бьют точно так же на две части; равным образом и такт на 6/4. Такт в три четверти бьют на три части, такт в девять восьмых бьется тоже на три части.

В тактах на четыре, три и две четверти каждая часть должна равняться достоинству четвертной ноты; в такте же на три восьмых, каждая часть равняется достоинству восьмой ноты.

Смотри следующие примеры:

Четыре четверти

1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 1 2
1 2 3 1 2 3	1 2 3 1 2 3	1 2 3 1 2 3
1 2 3 1 2 3	1 2 3 1 2 3	1 2 3 1 2 3

Две четверти

1 2	1 2
1 2 3 1 2 3	1 2 3 1 2 3
1 2 3 1 2 3	1 2 3 1 2 3

³ Речь идет о длительностях (прим. ред.).

⁴ Дирижировать, показывать. Takt schlagen — нем. отбивать такт (прим. ред.).

Впрочем, иногда вместо двух восьмых ставят три и вместо четырех — шесть и т. д. Это называют ТРИОЛЯМИ. Обыкновенно, чтобы узнать их с первого взгляда, ставят над тремя нотами, считающимися за две, цифру 3, и над шестью нотами, считающимися за четыре, цифру 6.



Триоли с паузами.



Триоли, составленные из четверти и восьмой.



ОБ АКЦЕНТАХ

Акценты служат для разнообразия различных частей музыкального сочинения посредством перехода от силы к нежности, от энергии к грации. Эти оттенки придают мелодии свойственный ей колорит и характер: они изгоняют монотонность и дополняют выражения чувств.

Акценты выражаются знаками или итальянскими словами.

Знак <> показывает, что звук должен постепенно усиливаться.

Знак > показывает, что звук должен постепенно ослабевать.

Соединение этих двух знаков <>> показывает, что пассаж должен начинаться слабо, до половины усиливаться и потом незаметно ослабевать к концу.

Знак >, поставленный на одной ноте, показывает, что на эту ноту надобно сделать особое ударение.

Есть еще большое число слов, служащих для этого назначения; вот список главных из них с их определением:

Piano или просто первая буква *p* — Тихо, слабо.

Pianissimo или просто два *pp* — Очень тихо, очень слабо.

Dolce или *dol.* — Нежно.

Forte или *f* — Сильно.

Fortissimo или *ff* — Очень сильно.

Mezzo forte или *mf* — Полусильно.

Sforzando или *sf* — Резко усиливая звук.

Crescendo или *cres.* — Постепенно усиливая звук.

Decrescendo или *decreas.* — Убавляя силу.

Smorzando или *smorz.* — Постепенное замирание звука.

Espressivo — Выразительно.

Affetuoso — Приятно.

Maestoso — Величественно.

Cantabile — Петь со вкусом и грацией.

Legato — Плавно.

Leggiero — Легко.

Con anima — С душой.

Con spirito — С одушевлением.

Con grazia — С грацией.

Con gusto — Со вкусом.

Con delicatezza — С нежностью.

Con fuoco — С огнем.

Con forza — С силой.

Con brio — С блеском.

Agitato — С волнением.

Scherzando — Шутя.

Mosso — Живо.

Sempre — Постоянно.

Sostenuto — Выдергивая звук.

Portamento — Переся.

Grazioso — Грациозно.

Dolorozo — Жалобно.

Comodo — Покойно.

Non troppo — Не слишком.

Quasi — Почти.

Con moto — С движением.

Molto — Много.

Assai — Довольно.

Poco a poco — Понемногу.

Attaca subito — Начинать тотчас.

Morendo — Замирая.

Diminuendo — Уменьшая звук.

Calando — Ослабляя.

Ritardando или *rallentando* — Замедляя.

Ritenuto или *rit.* — Удерживая.

Accelerando — Ускоряя.

Stringendo — Поспешая.

Staccato — Отрывочно.

Spiccato — Коротко.

Solo — Один.

Tutti — Все.

Coll'arco или *arco* — Смычком.

Pizzicato или *pizz.* — Брать струну пальцем.

Ottave или *8va* — Октавой выше.

Sciolte — Свободно, несвязано.

Sopra una corda — На той же струне.

Con surdini — С сурдинкой.

играть одним смычком все ноты, стоящие под этим знаком.

отбивать.

коротко.

Staccato — брать отрывочно ноты одним смычком.

волнообразный звук пальцем.

волнообразный звук смычком.

штрих вниз.

штрих вверх.

гармонический звук.

Fermata, или *Point d'orgue*, или *Couronne* — служит для отдыха, остановки на одной ноте по воле играющего.

прямая черта для отделения такта.

Этот знак употребляется для означения конца пьесы.

Когда перед этим знаком стоят две точки, то это показывает, что нужно сыграть еще раз.

О ДВИЖЕНИИ

Движение есть степень медленности и скорости, в которой должно быть исполнено сочинение.

Изменять движение, означенное сочинителем, значит исказить сочинение, понять его превратно и иногда заместить истинные красоты тривиальными и страшными идеями.

Итак, ученик должен стараться вникнуть в смысл, заключающийся в каждом из следующих итальянских слов:

Grave — Самое медленное из всех движений.

Largo — Широко, чрезвычайно медленно и строго.

Lento — Очень медленно.

Larghetto — Не так строго и медленно как Largo.

Adagio — Медленно.

Andante — Не слишком медленно и не скоро.

Andantino — Несколько скорее, чем Andante.

Allegretto, или **All^{to}** — С некоторой живостью, но грациозно и умеренно.

Allegro, или **All^o** — Живо и с одушевлением.

Presto — Быстро.

Prestissimo — С чрезвычайной быстротой.

Tempo di marcia — Так скоро, как марш.

Tempo di minuetto — Так скоро, как менуэт.

Maestoso — Величественно.

Tempo giusto — Надлежащее движение, не слишком скоро и не медленно.

Moderato — Умеренно.

Ad libitum — По желанию.

A piacere — По воле играющего.

A tempo, или **Tempo I^o** — Первое движение.

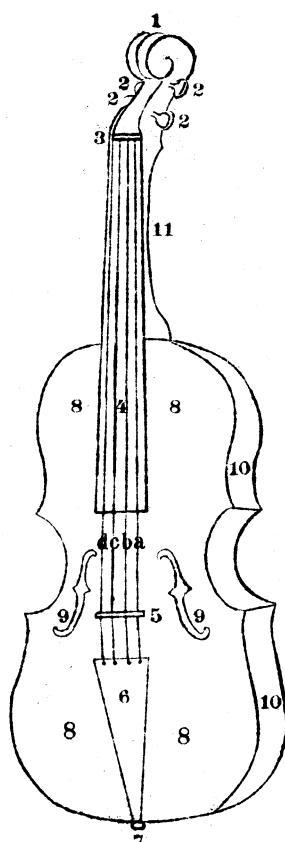
Da Capo al Fine — С начала до слова Fin: сокращенно **D. C.** Еще употребляется знак %, означающий возвращение к началу.

НАЗВАНИЯ ЧАСТЕЙ СКРИПКИ И СМЫЧКА

Прежде чем учащемуся дадут в руки скрипку, следует объяснить ему названия различных частей скрипки и смычка.

ЧАСТИ СКРИПКИ

1. Шнек или головка.
2. Колки.
3. Порожек.
4. Гриф.
5. Подставка.
6. Седелка⁵.
7. Пуговица.
8. Верхняя дека.
9. Отдушины или ff.
10. Бочка (обечайки).
11. Рукоятка⁶.



⁵ Подгрифник (прим. ред.).

⁶ Шейка (прим. ред.).

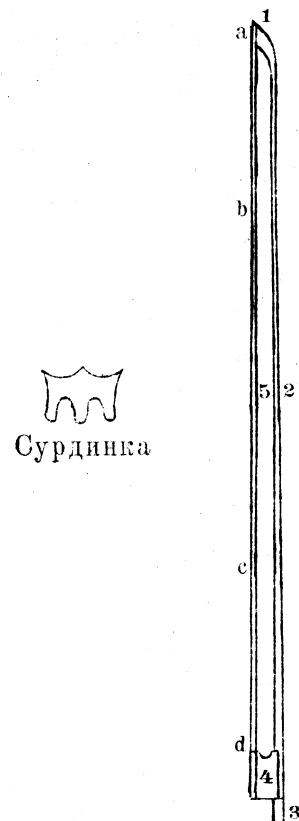
⁷ Колодка (прим. ред.).

- a. Mi — 1-я струна.
- b. La — 2-я струна.
- c. Re — 3-я струна.
- d. Sol — 4-я струна.

ЧАСТИ СМЫЧКА

1. Оконечность смычка.
2. Трость.
3. Винтик.
4. Рукоятка⁷.
5. Волос.

РАЗДЕЛЕНИЕ СМЫЧКА



Сурдинка

От А до В ...
Оконечность.

От В до С ... Средина.
От С до D ... Рукоятка.

О СТРОЕ СКРИПКИ

Скрипка строится квинтами на открытых струнах, начиная со 2-й, которая должна быть состроена с камертоном **La** или с другим выстроенным инструментом, **Mi** и **Re** состраиваются потом с **La**, а **Sol** с **Re**.

Посредством колков струны повышают и понижают.

Для того чтобы отыскать верность звуков, медленно ведут за один раз по обеим струнам смычком вверх или вниз.



Одним только способом можно выучить ученика верно строить инструмент — это давать ему слушать верную квинту. Следующее упражнение, часто повторяемое в присутствии учителя, одно может привести к счастливому результату.



ВВЕДЕНИЕ

Так как здесь дело идет об инструменте самом употребительном, который, благодаря приносимой им пользе, находится в руках большей части музыкантов, то необходимо ознакомить учащихся со всем, что может дать о нем верное понятие и этим побудить их к сохранению за ним того почетного места, которое ему принадлежит.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СКРИПКИ

Предполагают, что скрипка была известна в самые древние времена. На древних медалях встречается изображение Аполлона, играющего на трехструнном инструменте, похожем на скрипку.

Принадлежит ли начало этого инструмента богу гармонии, или произошел он другим образом, во всяком случае, нельзя отказывать ему в чем-то божественном.

Древние играли на многих инструментах посредством чего-то вроде смычка: инструменты эти не употребляются уже несколько столетий и след их исчез.

Форма скрипки имеет много общего с лирой и наводит на мысль, что она есть не что иное, как усовершенствованная лира, которая к богатству модуляций присоединяет еще и огромное преимущество, что может продолжать звук. Достионства этого лира не имела.

Во Франции скрипка введена была в царствование Карла IX⁸. Уже более 260 лет не делают никаких изменений в ее конструкции и сохраняют за ней ту простоту, которая увеличивает производимое ею впечатление.

ПРИРОДА И СРЕДСТВА СКРИПКИ

Четырех струн скрипки достаточно для того, чтобы образовать четыре октавы, т. е. более 32 нот, начиная с нижних тонов до верхних, и чтобы дать все средства, требуемые пением и разнообразием модуляций. С помощью смычка, который приводит струны в сотрясение и может извлекать звук из нескольких струн зараз, скрипка соединяет в себе всю прелест мелодии и аккорда. Звук ее, вмещающий в себя нежность и силу, дает ей преимущество перед прочими инструментами и право господства над ними; присущая же ей тайна продолжать, усиливать и изменять звуки, выражать порывы страсти и передавать все движения души, предоставляет ей честь соперничать с человеческим голосом.

РАЗЛИЧНЫЙ ХАРАКТЕР СКРИПКИ

Этот инструмент, созданный для того, чтобы господствовать в концертах и повиноваться всем порывам гения, принимает различный характер, который великие артисты хотели ему придать: простой и мелодичный под пальцами Корелли,

гармоничный, нежный и грациозный под смычком Тартини, изящный и мягкий у Гавинье, благородный и величественный у Пуньяни, полный огня, смелости, страстный и великий в руках Виотти, он возвысился до того, что может изображать страсти со всей энергией и тем благородством, которое соответствует месту, им занимаемому, и влиянию, производимому на душу.

ЕЕ УСПЕХИ

Игра на скрипке развивалась вместе с концертом, который прежде был нечто вроде симфонии, потом принял вид арии, украшенной блестящими пассажами, в которой аккомпанемент не имел почти никакого значения. Только после этого концерт выступил на ту грациозную, столь удобную для произведения эффектов дорогу, на которой находится теперь: оркестр приготовляет слушателя интродукцией, в которой уже проглядывает главный характер пьесы; является гармония, чтобы украсить и окончательно определить характер мелодии; скрипка совершенно овладевает последней, и тогда симфония сливаются со звуками скрипки, как бы для того чтобы следовать за ее порывами, совершенно подчиниться ее движениям и увеличить ее средства, не вредя ее эффектам.

ПРИЧИНА ЕЕ УСПЕХОВ

Для того чтобы достигнуть той ступени, на которой теперь стоит скрипка, надо было ей перейти препятствия, которые противопоставляла ей рутине, и красотами истинного чувства заместить те условные красоты, которые могли возбудить удивление преодолением трудностей, но которые ничего не предоставляли воображению, никогда не проникали до души и только ласкали ухо. Перейти через эти препятствия было делом одновременно гения и вкуса.

О ГЕНИИ, РАСШИРЯЮЩЕМ ПРЕГРАДЫ ИСКУССТВА

Гений, этот небесный дар, который дается человеку при рождении, сопровождается всегда в искусствах глубокой чувствительностью и силой творчества, которые заставляют его выйти из обыденного круга. Для того чтобы выразить все, что он чувствует, и изобразить то, что видит, ему надо прибегать к выражениям, дотоле неизвестным; он создает для себя язык, который часто вначале бывает непонятен, но потом делается для всех ясным, потому что элементы этого языка находятся в сердце человеческом; он создает, он творит, он пролагает новый путь, расширяет препятствия искусства, дает толчок своему веку и служит образцом для потомства.

⁸ Карл IX (фр. Charles IX) (1550–1574) (прим. ред.).

О ВКУСЕ, УПРАВЛЯЮЩЕМ ГЕНИЕМ

Но этого еще недостаточно, если гений ввел только новые средства для выражения. Если он не остановится в известных пределах, цель его не достигнута: надобно, чтобы правильный вкус управлял им и вовремя удерживал. Если в музыке много такого, что зависит от совершенного взгляда нравов и даже моды, что придает очень резкие оттенки идеалу красоты, то еще больше есть такого, что связано с человеческим сердцем и имеет в себе такой резкий характер, что время не может ничего изменить в нем. Нет, музыкальные эффекты не обман чувств, нет, неничтожно то искусство, которое так глубоко проникает в душу и имеет такое продолжительное влияние. Есть музыка, написанная уже более ста лет тому назад, которая заставит наших детей точно также проливать слезы, как прежде трогала сердца наших отцов. Можно ли определить верность этого выражения или нет, но тут есть условия, которые вкус побуждает соблюдать и без которых прелест потеряна. Итак, дело вкуса руководить исполнением, которое должно верно передавать мысль сочинителя и которое только уродует гениальное творение, когда не управляется разумным чувством.

ГЛАВНЫЕ КАЧЕСТВА АРТИСТА

Для того чтобы образовать свой вкус, артист, одаренный светлым умом и пылким воображением, должен всю свою жизнь стремиться приблизиться к идеальному совершенству. Принимая за правило истинно прекрасного все то, что может трогать сердце и возвышать душу, он предается своим впечатлениям, не доверяясь вполне своему энтузиазму; сравнение разнородных и повсеместных сочинений развивает мало помалу его суждение и показывает ему, что для того, чтобы привязать к себе надолго, гений непременно должен сопровождаться вкусом. Пренебрегая ничтожными страстями, которые порождают только мелкие таланты, он отправляется в чужие страны, чтобы там почерпнуть из новых источников познания, которыми он потом обогащает свое отчество. Жаждая всего нового, интересуясь всем, что может развить его идеи, он принимает чужестранца с тем чувством братства, которое рождает в нем любовь к искусству, и с тем радушием, которое происходит от желания учиться. Имея слишком много чувства и гордости для того, чтобы допустить в себе зависть, он смотрит на успех нового таланта как на приобретение в искусстве, и понимая только одно благородное соревнование, он превращает своих противников в друзей.

Пусть удалятся от нас навсегда эти жалкие споры, в которых предрассудки противились распространению успехов, как распространению света, где выказывали ненависть к своим противникам в

искусстве, которое должно сближать сердца! Что может быть общего между этими постыдными ссорами и этой нежной мелодией, этой величественной гармонией, которая возвышает душу! Любовь к прекрасному должна восторжествовать над всем и одна владычествовать в душе артиста. Таким образом, очищенный от предрассудков, которые непременно развили бы в нем ложный взгляд, он приобретает способность все слушать, все чувствовать, все сравнивать и проникнуться врожденным чувством приличия, применение которого возможно только при помощи опыта и размышления.

Вот что можно сказать о метафизике искусства.

ИЗУЧЕНИЕ МЕХАНИЗМА НА СКРИПКЕ⁹

Что касается до механизма на скрипке, то мы советуем ученикам всего более обращать внимание на его изучение, потому что скрипка — инструмент чрезвычайно трудный, на котором малейшее отступление влечет за собой величайшие погрешности. Только с помощью вполне сознательного изучения основных правил этой школы, они могут не только победить все трудности, но и иметь в своем распоряжении достаточно материальных средств для того, чтобы придать игре своей возможную силу выражения.

Прежде, нежели станут думать о выражении, они должны заняться единственным изучением механизма скрипки и усвоить его себе до такой степени, чтобы не иметь надобности заботиться о нем впоследствии. Они должны заняться положением корпуса, для того чтобы иметь в приемах грацию и уверенность; обратить строжайшее внимание на движение пальцев и смычка, чтоб приобрести гибкость и чистоту; неутомимо упражняться в гаммах, чтобы усвоить верность интонации, столь редкое и столь необходимое достоинство, без которого не следует и играть на инструменте; заниматься разными упражнениями во всех позициях, чтобы изучить гриф скрипки; упражнять пальцы в длинных и коротких трелях, чтобы придать блеск левой руке; обратить особенное внимание на разделение смычка, чтобы яснее определить три главных движения и характера музыки; упражняться в различных штрихах, чтобы придать игре разнообразие и умножить акценты; наконец, привыкнуть выдерживать целые ноты, усиливать и ослаблять их, чтобы извлечь из инструмента звук полный и мягкий, и иметь все средства производить forte, piano и crescendo, одним словом, все оттенки, которые образуют элементы выражения.

Победивши все эти трудности, талант идет вперед и, не встречая более препятствий, доходит до полного развития.

⁹ Механизмом автор называет технику игры (*прим. ред.*).

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru