

А. А. Василенко

**ФРАНЦУЗСКАЯ СКРИПИЧНАЯ  
ШКОЛА XVII-XIX СТОЛЕТИЙ:  
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

*Учебное пособие*



Воронеж

Издательско-полиграфический центр

«Научная книга»

2020

УДК 787(44)  
ББК 85.315.54-73(4Фра)  
В19

*Печатается по решению учебно-методического совета  
Воронежского государственного института искусств*

Рецензенты:

заслуженный работник культуры Воронежской области, и.о. доцента кафедры оркестровых инструментов ВГИИ, заведующая секцией виолончели ГБПУ ДПО ВО «Учебно-методический центр сферы культуры и искусства» *Н. Е. Богоявленская*;  
заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры оркестровых инструментов ВГИИ, заведующий отделением оркестровых струнных инструментов ГБ ПОУ «ВМКР» *М. М. Фрадин*

**Василенко, А. А.**

В19 Французская скрипичная школа XVII-XIX столетий : история, теория и практика : учебное пособие. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2020. – 114 с. – ISBN 978-5-4446-1414-3 – Текст : непосредственный

Издание представляет собой учебное пособие, в котором проанализированы французские скрипичные школы XVII-XIX столетий. Оно возможно к использованию в таких дисциплинах как: история исполнительского искусства, методика обучения игре на скрипке, история музыкальной педагогики.

УДК 787(44)  
ББК 85.315.54-73(4Фра)

© Василенко А. А., 2020

© Оформление.

Издательско-полиграфический центр  
«Научная книга», 2020

ISBN 978-5-4446-1414-3

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	4
Глава 1. Французское скрипичное искусство XVII-XIX столетий: общая характеристика .....	6
Глава II. Французские скрипичные школы XVII-XIX столетий.....	21
§ 1. Школы XVII-XVIII веков: М. Мерсен, С. де Броссар, М. Монтеклер, М. Коррет, Л'Аббе-сын.....	23
§ 2. Переходный период: рубеж XVIII-XIX веков: А. Байо, С. Демар, Ж.-Б. Картье.....	49
§ 3. Новый этап: Парижская консерватория и развитие скрипичного исполнительства и педагогики.....	55
§ 4. Школы середины XIX столетия: П. Байо, Ж.-Ф. Мазас, Ж.-Д. Алар, Ш. Данкла, Ш. Берио .....	67
Заключение.....	105
Задания для студентов.....	107
Библиографический список.....	109

## ВВЕДЕНИЕ

История скрипичной педагогики – одна из интереснейших областей музыковедения, которая, к сожалению, до сих пор находится за гранью магистральных научных исследований. Этот факт в нашей стране легко объясним: во-первых, скрипичная педагогика зародилась в Западной Европе, и основной свод трактатов представлен в европейских университетах и библиотеках, доступ к которым для русскоязычных музыкантов по объективным причинам ограничен; во-вторых, те, кто мог бы писать профессионально о струнной педагогике, – это чаще всего практикующие музыканты-исполнители, которые не имеют возможности что-либо исследовать.

Отметим интересный факт: в последнее время в Европе активно издаются факсимильные копии существующих французских, итальянских, немецких струнных школ. В России они переводятся и публикуются крайне редко. Важнейшими исключениями являются недавно изданные скрипичные школы Л. Моцарта, Ш. Берио, П. Роде, П. Байо и Р. Крейцера в редакции М. Куперман; а также – появляющиеся время от времени диссертации, связанные со скрипичной музыкой (С. И. Нестерова, Е. Э. Бахтияровой и т.п.). Среди последних работ назовем прекрасное исследование П. Б. Подмазовой, посвященное жанру французского концерта XIX столетия.

Строго говоря, изданий, посвященных истории скрипичной педагогики, в нашей стране всего два: знаменитая монография Л. Гинзбурга и В. Григорьева, а также небольшая работа И. Благовещенского.

Потому появление данного учебного пособия, которое охватит также не слишком большой эпизод истории скрипичной педагогики, по всей видимости, необходимо. Предназначено оно для студентов кафедры оркестровых инструментов Воронежского государственного института искусств. Некоторые его страницы основаны на фрагментах двух уже упомянутых работ, что, на наш взгляд, до-

пустимо – оба издания имеют очень небольшой тираж, изданы давно, и почти недоступны современному студенту.

Основная часть пособия представляет собой анализ доступных на бесплатных сайтах библиотек оригинальных трактатов. Все нотные примеры приведены по факсимильным копиям, что, на взгляд автора, поможет студентам приблизиться к оригиналам этих школ, а также проникнуться духом того времени.

В примечаниях к некоторым разделам пособия приведены краткие сведения о малоизвестных скрипачах, информация о которых представляет собой сокращенные переводы соответствующих статей из Музыкального словаря Гроува (New Grove Dictionary). Сведения об известных в России музыкантах не использованы в пособии сознательно, для того, чтобы дать студентам возможность готовить про них самостоятельные доклады или сообщения.

Автор выражает благодарность своим коллегам по кафедре оркестровых инструментов за поддержку и ценные замечания и надеется, что данное пособие будет в некоторой степени полезно студентам.

Василенко А. А.

## ГЛАВА 1. ФРАНЦУЗСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО XVII-XIX СТОЛЕТИЙ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Французское скрипичное искусство XVIII-XIX столетий – одна из значительных страниц мирового музыкального искусства. Интересен факт, что до XVIII века французская скрипичная педагогика, фактически, не имела крупных методических работ, ввиду того, что во многом находилась под влиянием итальянской педагогики и – как указывает И. Благовещенский [3; 46] – отличалась отсутствием в это время во Франции сольной исполнительской культуры. По мнению В. Григорьева, большинство французских скрипачей были либо итальянцами, либо испытывали сильное влияние итальянской традиции, преломляя ее по-своему. При этом в сольной традиции во Франции долгое время не было необходимости, поскольку исторически сложилось так, что Франция, в первую очередь, славилась как страна с развитой культурой танца, и скрипачи-солисты в ней были не востребованы.

Л. Гинзбург и В. Григорьев в своей известной работе «История скрипичного искусства» [7] указывают, что первые сведения о скрипичном искусстве Франции относятся к началу XVI века. Во Франции скрипка дольше, чем в других странах Европы, сосуществовала с виолой в профессиональном искусстве и с ребеком и виелой в народном исполнительстве. Скрипка считалась «инструментом толпы» и потому особой необходимости в профессиональном обучении на этом инструменте не было.

Они также отмечают, что в это время во Франции существовало две разновидности скрипки: завезенная итальянскими музыкантами пятиструнная скрипка с настройкой по квартам (a d1 g1 c2 f2), возможно, одна из предшественниц классической скрипки, и французская скрипка – меньшая по размеру, четырехструнная с настройкой по квинтам (c1 g1 d2 a2) (в 1607 году ее применил в партитуре «Орфея» К. Монтеверди с обозначением «маленькая французская

скрипка»). Звук французской скрипки был более открытым, а tessitura на терцию выше, чем у итальянской.

Действительно, что на протяжении длительного времени – от зарождения и формирования и до настоящего расцвета – французское скрипичное исполнительство было тесно связано с итальянской традицией. Многие знаменитые скрипачи Франции были или выходцами из Италии, или испытали сильное воздействие итальянской школы. Это взаимодействие было двусторонним. Потому можно увидеть, что в XVIII-XIX веках основы композиторского, исполнительского и педагогического мастерства, заложенные А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, П. Локателли и другими известными музыкантами, весьма органично переплелись с достижениями французских скрипачей – таких, как Ж. Обер, Ж.-М. Леклер, Ж.-Ж. де Мондовиль, П. Гавинье и многих других.

Так, например, известно, что многие скрипачи находились под влиянием исполнительского стиля и педагогических взглядов знаменитого итальянского мастера Джузеппе Тартини. Это один из величайших мастеров итальянской скрипичной школы XVIII столетия, чье композиторское, педагогическое и теоретическое наследие сохраняют свое значение до сегодняшних дней. Он известен как музыкант, оставивший после себя профессиональную исполнительскую школу, и как теоретик искусства, создавший целый ряд выдающихся для своего времени работ.

Напомним, что творческий путь итальянского скрипача пришелся на первую половину XVIII столетия, и его исполнительское и композиторское мастерство синтезировало главнейшие стилевые тенденции времени: барочные традиции, идущие от А. Корелли, А. Вивальди, Ф. Джеминиани, П. Локателли, Ф. Верачини и классическую строгость Нового времени. Современный исполнитель и слушатель могут в его музыке уловить даже романтическую эмоцию. Многие современники музыканта, не будучи его непосредственными учениками, изучали его игру и произведения, воспринимая таким образом его принципы.

После смерти Тартини итальянская скрипичная школа стала медленно угасать, однако, её традиции активно распространилась по другим странам Европы и даже в России. В *Италии* она продолжилась через одного из его ярчайших учеников, П. Нардини, который впоследствии стал педагогом Б. Кампаньоли; влияние на интересующую нас *французскую* школу прослеживается через Дж.-Б. Виотти (ученика Г. Пуньяни, связанного с Тартини через Дж.-Б. Сомиса, одного из студентов Корелли)<sup>1</sup>; Виотти, в свою очередь, оказал огромное влияние на стиль П. Байо (основавшего скрипичные классы Парижской консерватории в 1795 году), а также – Р. Крейцера и П. Роде, впоследствии написавших совместную «Методу Парижской консерватории» (1803), где большая часть идей, связанных с развитием звукоизвлечения и украшениями, заимствована из работ Тартини. Это влияние далее прослеживается в педагогике Ш. Берио, чья «Скрипичная школа» (1858) была одним из самых популярных пособий в России до начала XX века. В *Австрии и Германии* влияние Тартини распространилось благодаря «Фундаментальной школе игры на скрипке» Л. Моцарта (1756)<sup>2</sup>. Идеи Моцарта продолжает школа Л. Шпора (1832), а также – школа Й. Иоахима (в отношении работы со звуком, воспитании личности музыканта), через последнего – школа Л. Ауэра (знаменитый основоположник *русской* скрипичной школы почти полностью в своей работе «Моя школа игры на скрипке» приводит методику работы над звукоизвлечением, предложенную Тартини).

Связи между Италией и Францией существовали и в области построения скрипок. Уже в середине XVI века во Франции работали выдающиеся итальянские скрипичные мастера, в творчестве которых

---

<sup>1</sup> См. об этом Imsen S. The Tartini style/ An artistic survey of the violinist's craft in the XVIII-th century. Oslo, 2015 // [http://www.academia.edu/12001624/The\\_Tartini\\_Style](http://www.academia.edu/12001624/The_Tartini_Style)

<sup>2</sup> Известный факт, что Моцарт позаимствовал для своей школы (Versuch einer gründlichen Violinschule, Аугсбург, 1756) распространенный к тому времени только в рукописи раздел «Трактата об украшениях» Дж. Тартини (как указывает Л. Гинзбург, многие работы Тартини были, скорее всего, распространены в рукописном виде в копиях учеников).

впервые оформляется классический тип скрипки, в том числе основатель династии Амати – Андреа, создавший около восьмидесяти инструментов для Королевской капеллы Карла IX. В работе Гинзбурга приводится целый ряд подобных имен: так, во Франции работает баварский мастер Каспар Тиффенбруккер, вел переговоры о переселении во Францию и родоначальник брешанской школы Гаспаро да Сало, большинство своих инструментов отправлявший во Францию. В самой Франции существовали давние центры производства инструментов, в том числе и скрипок: Париж, Нанси, Лион и другие.

### **Формы скрипичного исполнительства: общая характеристика**

Во Франции существовали две формы скрипичного исполнительства: народная и профессиональная. Профессиональная традиция еще с середины XVI века связана с разнообразными придворными композиторами. Как указывают Гинзбург и Григорьев, потребность в исполнительских кадрах для музицирования при дворах и в аристократических салонах и вызвала к жизни скрипичную педагогику. Каким образом могло организовываться обучение?

Первый вариант: обучение происходило прямо при дворе, если двор брал на себя материальные затраты, и основной формой педагогики было частное преподавание, или – семейное образование. Династии музыкантов-исполнителей насчитываются в большом количестве (приведем в качестве примера знаменитое чешское семейство Бенда).

Второй вариант: исполнителей готовили в консерваториях Италии, метризах Франции, городских школах Чехии, «Институте бедных школьников» Германии и тому подобных музыкально-педагогических учреждениях.

Как пишет И. Благовещенский, музыкальные школы этого типа представляли собой приюты для сирот и незаконнорожденных. Так, например, венецианские консерватории воспитывали молодых девушек частично на средства Венецианской республики, частично на средства меценатов. Наиболее одаренные ученицы обучались у лучших педагогов Италии. В Неаполе существовала и школа для мальчи-

ков. В случае особой одаренности в такие школы принимались и дети, имеющие родителей. Целью таких консерваторий было воспитание солистов-исполнителей высокого профессионального мастерства.

Во Франции и Бельгии музыкальное воспитание детей в церковных школах протекало в худших условиях, да и не ставило себе столь глобальных целей, как в Италии. На страницах своей работы И. Благовещенский приводит цитату из письма Гретри, в котором тот описывают бельгийскую музыкальную школу: «... положение мальчика хора казалось мне самой страшной участью, и я не ошибся. ... Если за эти злосчастные годы я приобрел слабое познание, то достиг этого не благодаря урокам учителя, а вопреки им, ибо способ, посредством которого меня обучали музыке, годился лишь на то, чтобы уничтожить мою врожденную к ней склонность». [3; 13]

*Примечание:*

Метриза (франц. *maotuse*, от *maotre* – учитель). Во Франции и Нидерландах музыкальная школа, готовившая церковных певчих. Метризы существовали при католических храмах с VIII в., наибольшее распространение получили в XV-XVI вв. Здесь преподавались пение, игра на органе и других инструментах, теория музыки; учащиеся получали также общее образование. В каждой метризе обучалось 20-30 певчих под руководством хормейстера (*Maotre de chapelle* – отсюда и возникло название). Метризы сыграли значительную роль в распространении профессионального музыкального образования, в XVIII веке их насчитывалось около 400. Из числа учащихся метриз вышли многие выдающиеся французские и нидерландские композиторы-полифонисты (Г. Дюфаи, Я. Обрехт, Й. Окегем и др.).

И. М. Ямпольский. Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973–1982.

Еще одним вариантом было «цеховое» обучение музыкантов в так называемых гильдиях или корпорациях. Родители, которые хотели обучать детей музыке, заключали с мастером договор, по которому вместо платы ученик становился слугой своего наставника, выполнявшим любые домашние и профессиональные работы. При этом и мастер нес ответственность не только перед учеником, но и перед корпорацией. Обеспечивая воспитанника жильем и прочими материальными

ми благами, инструментом, он не мог прервать обучение раньше оговоренного срока [см. об этом подробнее работы В. В. Березина<sup>3</sup>].

В XVI веке французский двор был подвержен итальянскому влиянию особенно сильно (при Катарине Медичи), и в 1577 году ко двору был приглашен один из видных итальянских скрипачей-виртуозов Балтазарини, прибывший во главе большой (около двадцати) группы скрипачей. Яркий звук ансамбля скрипок по сравнению с виолами, употреблявшимися в основном в придворном оркестре, производил необыкновенный по тому времени эффект.

В торжественных представлениях, которые ставил при дворе Балтазарини, скрипки использовались почти исключительно для аккомпанирования танцам, а виолы — для сопровождения пения. Связь скрипки с танцевальным искусством была характерна и для других стран, но во Франции она была сильнее закреплена в придворном искусстве.

При Людовике XIII – большом любителе музыки, игравшем на лютне, гитаре и скрипке и занимавшемся композицией, – придворная музыка становится все более и более значительной. Создаются три самостоятельные группы музыкантов: камерная музыка (преимущественно вокалисты), капелла и «Большая конюшня» («Хор королевских конюшен») – оркестр для обслуживания охоты и для игры во время празднований на открытом воздухе (главным образом – духовые инструменты). Капелла состояла из различных придворных виртуозов и большого королевского оркестра, получившего затем название «Двадцать четыре скрипки короля». Этот знаменитый ансамбль просуществовал около полутора веков и включал в себя лучших скрипачей Франции.

---

<sup>3</sup> Например: Березин В. В., Лесовиченко А. М. Системы подготовки музыкантов в профессиональных учебных заведениях. История и современность. – М., 2013, Березин В. К истории музыкального образования: французские метризы в XVII-XVIII веках // Старинная музыка. – 2008, № 3. – С. 8-15; Березин В. «Устав и правила музыкальных мастеров города Парижа // Старинная музыка. – 2010, № 4. – С. 19-26.

В середине XVII века во Франции появляются многочисленные ансамбли бродячих музыкантов – певец и скрипач, певец и две скрипки, расцветает народно-инструментальное искусство. Скрипка широко используется в ярмарочно-балаганных представлениях, уличных концертах, благодаря своему яркому звуку, выразительности. Многочисленные учителя танцев также используют скрипку как аккомпанирующий инструмент. Для этих целей появляются «карманные скрипки» – так называемые пошетты с небольшим корпусом в виде лодочки (о них пишет в «Фундаментальной школе игры на скрипке» Леопольд Моцарт).

Установившаяся сфера применения скрипки привела и к разработке традиционных приемов игры на ней, формированию ранних скрипичных жанров – песни (позднее романса, арии) с вариациями и сюиты танцев с вариациями (типа старинного рондо). К этой поре относится и установление знаменитого правила: «на первой ноте такта следует всегда вести смычок вниз, а на следующей – вверх» (Школа Мерсенна, 1636 г.). Подобное правило было вызвано к жизни тесной связью французского скрипичного искусства с танцем. Скрипач-танцмейстер вынужден был быть дирижером танца и движением смычка показывать сильную долю такта. Позднее этот прием формализовался и стал помехой выразительности.

Таким образом, в течение XVI-начала XVII веков скрипка существовала во Франции в первую очередь как инструмент, пригодный для сопровождения танцев, «причем в большей степени, чем какой-либо другой», о чем упоминается в «Трактате о музыкальных инструментах» (ок. 1640) Пьера Трише [17; 17]

### **Знаменитые французские скрипачи XVII-XVIII столетий: обзор<sup>4</sup>**

Одна из наиболее ярких страниц французского скрипичного искусства второй половины XVII века связана с именем **Жана Батиста Люлли** (1632 - 1687). Он был блестящим скрипачом и гениальным

---

<sup>4</sup> Значительная часть этого обзора представляет собой свободный сокращенный пересказ соответствующего раздела из работы Л. Гинзбурга и В. Григорьева [7].

композитором, превосходным клавесинистом, органистом, гитаристом, дирижером, танцовщиком, актером, педагогом и организатором, что позволило ему добиться объединения всех музыкальных сил Франции, основать «Королевскую музыкальную академию»<sup>5</sup>, утвердить индивидуальный скрипичный стиль, основанный на объединении итальянских и французских традиций.

Людовик XIV высоко ценил его таланты, и даже учредил для него новый оркестр под названием «Малые скрипки» (его еще называли «Малые скрипки Люлли» – *Les Petits Violins de Lulli*), который по свидетельству современников превзошел даже «Двадцать четыре скрипки» – самый знаменитый оркестр в Европе. [подробнее об этом см. 17; 17-18]

Традиции Корелли перенес во французское скрипичное искусство пользовавшийся огромной популярностью у публики виртуоз, один из крупных старших современников Леклера, ученик Корелли, *Жан-Батист Анэ* (1676–1755). Его отец – скрипач, ученик Люлли, солист оперного оркестра, затем камерной капеллы короля – был первым учителем сына. Анэ принадлежат два сборника скрипичных сонат (1724 и 1729), а также две сюиты пьес для двух мюзетов (1726 и 1734).

Учеником Анэ был один из одаренных скрипачей и композиторов Франции *Жан-Батист Сенайе* (1687-1730). Сын скрипача капеллы «Двадцать четыре скрипки короля», обучался сначала у отца и скрипача Кеверсена, также участника этого ансамбля, а затем у Анэ. Сенайе быстро достиг виртуозности и мог соперничать со своим учителем. В 1710 году им был опубликован первый сборник скрипичных сонат, за которым последовало еще четыре. В 1713 году,

---

<sup>5</sup> См. также работы Березина В. Из времен Людовика XIV: несколько документов о создании Королевской академии музыки // *Старинная музыка*. – 2007, №№ 1-2. – С. 14-20; Братство Святого Юлиана и Большие скрипки короля // *Старинная музыка*. – 2007, №№ 3-4. – С. 13-25; Музыканты французского Королевского дома // *Старинная музыка*. – 2012, №№ 3-4. – С. 6-18; Уставы и правила французских музыкальных корпораций XIV-XVIII веков // *Старинная музыка*. – 2018, № 2. – С. 1-10.

после смерти отца, он занял его место в капелле. Сонаты Сенайе привлекали современников своей певучестью, выразительностью.

Знаменитым учеником Сенайе был *Жак Обер* (1689-1753). Участник «Двадцати четырех скрипок короля», первый скрипач оперы, один из любимых солистов «Духовных концертов», Обер был блистательным виртуозом, отличавшимся живостью и энергией игры. С 1719 по 1731 год им было издано пять сборников скрипичных сонат, полных изящества и оживленности. Жак Обер один из первых во Франции начинает плодотворно работать в области инструментального концерта, своеобразно преломляя влияние итальянского *concerto grosso*.

В начале века во Францию приезжает работать большое число итальянских скрипачей. Среди них *Мишель Масчитти* (девять его сборников сонат и концертов, опубликованных с 1704 по 1731 год, имели большой успех), *Антонио Пиани*, известный под именем Деплан (ученик Б. Анэ, также автор сборника скрипичных сонат).

Художественный итог развития французского скрипичного искусства в середине XVIII века подводит творчество Ж. М. Леклера, открывшее новые пути художественной выразительности.

*Жан-Мари Леклер* (1697-1764) – один из выдающихся скрипачей и композиторов Франции, современники называли его «Корелли Франции» [17; 21]. Поначалу выполнял обязанности танцовщика и скрипача в опере – сперва в Лионе, затем в Турине. Занимался у ученика Корелли, знаменитого Дж. Б. Сомиса, стал скрипачом-виртуозом.

Современники считали его продолжателем Люлли. Леклер вошел в историю музыкального искусства как один из великих скрипачей-виртуозов. Значительный вклад в историю скрипичного искусства Леклер внес своим композиторским творчеством. Среди его сочинений сорок восемь сонат для скрипки с басом, сонаты для двух скрипок без баса, Трио-сонаты для двух скрипок с басом, 12 *concerti grossi*, опера-балет «Аполлон и Климена» и другие сочинения. Сонаты Леклера сохранили до наших дней свое художественное зна-

чение. Существуют различные редакции этих сонат, сделанные Ф. Давидом, Д. Аларом, А. Марто, И. Дубиской и т.д. Также его огромной заслугой следует считать формирование жанра скрипичного концерта во Франции (подробно об этом пишет в своей диссертации П.Б. Подмазова).

Среди современников Леклера можно назвать братьев *Луи* и *Франсуа Франкёров*. Из них наиболее известен Франсуа Франкёр (1698–1787) – придворный скрипач, член ансамбля «Двадцать четыре скрипки короля» и артист оперного оркестра. Ему принадлежат два сборника скрипичных сонат, отличающихся монолитностью стиля, напевностью и изяществом выразительных средств.

Большой успех в это время также имел скрипач *Жан Мондонвиль* (1711-1772). Он впервые выступил как скрипач в 1737 году и имел шумный успех в концертах, а также был известен как автор ряда скрипичных произведений. В 1752 году он создает свое знаменитое произведение – Концерт для скрипки и голоса с хором и оркестром – монументальное сочинение на латинские слова, где традиционная партия второй скрипки поручена женскому голосу, имитирующему скрипку, а остальные голоса *concerto grosso* – хору.

Одним из крупных скрипачей был *Габриель Гиллемен* (1705–1770). Он родился в Париже, по некоторым сведениям, учился в Италии у Сомиса

Л. Гинзбург и В. Григорьев в своей работе приводят и ряд других имен, оставивших заметный след во французском скрипичном искусстве [подробно о них см. 7]. Это – *Андре-Жозеф Эксодэ* (1700-1763) – член «Двадцати четырех скрипок короля», солист оперного оркестра. Он активно выступал в «Духовных концертах» и создал сборник сонат. *Антуан Довернь* (1713-1797) – скрипач Королевской капеллы и оперы, директор «Духовных концертов», автор девяноста двух сонат для скрипки и первой французской комической оперы «Охотники». *Жан-Батист Кюти* (1711-1788) – выдающийся виртуоз, первый скрипач оперы, автор двух сборников сонат.

Особо следует остановиться на *Л'Аббе*. Его настоящее имя *Жозеф Сен-Севин* (1727-1803), это любимый ученик Леклера. Л'Аббе блистательно дебютировал в четырнадцатилетнем возрасте в «Духовных концертах», исполняя с тридцатилетним П. Гавинье сонату для двух скрипок Леклера. Затем – работа в опере, выступления в «Духовных концертах» и в течение последних двадцати пяти лет плодотворная педагогическая деятельность. Л'Аббе принадлежит много сонат и трио-сонат для скрипки, двух скрипок и баса, симфонии для трех скрипок и баса.

Большую ценность представляет принадлежащая Л'Аббе первая серьезная французская «Школа» скрипичной игры – «Принципы скрипичной игры для изучения техники пальцев на этом инструменте и другие необходимые правила», вышедшая в 1761 году. В ней он обобщает некоторые традиции и приемы своего учителя.

Можно сказать, что на оформление принципов классической скрипичной техники большое влияние оказали опубликованные в Париже теоретические труды выдающихся скрипачей – таких, как Ф. Джеминиани, Дж. Тартини, Б. Кампаньоли. Итальянские традиции таким образом проникают в теоретические работы таких скрипачей, как: М. Коррет, А. Байо, Ж.-Б. Картье, профессоров Парижской консерватории.

Если говорить о композиторском творчестве, то, как указывает в недавно вышедшем диссертационном исследовании П. Подмазова, большую роль в утверждении новых традиций французского скрипичного искусства в XIX веке сыграла деятельность Дж. Б. Виотти (особенно это касается жанра сольного скрипичного концерта), а также творчество композиторов мангеймской школы.

Но все же основное место во французском скрипичном искусстве конца XVIII века принадлежит (наряду с Ж.-Б. Виотти) знаменитому скрипачу П. Гавинье, который подытожил в своем творчестве многие прогрессивные традиции, оставленные Леклером.

*Пьер Гавинье* (1728 – 1800) родился в Бордо в семье скрипичного мастера, который дал ему первые навыки скрипичной игры. В 1734

году семья переехала в Париж и Гавинье получил возможность слышать лучших скрипачей, общаться с ними. В 1741 году впервые выступил в «Духовных концертах», где и блистал на протяжении более тридцати лет. Был концертмейстером оркестра этих концертов, несколько лет вместе с Ф. Ж. Госсеком и своим учеником С. Ледюком возглавлял само общество, много сделав для его развития. После открытия Парижской консерватории Гавинье становится первым профессором скрипки.

Как пишет П. Подмазова, исполнительский стиль Гавинье отличался большим концертным размахом, огнем, смелостью, связанной с героическим началом, увлеченностью и, наряду с этим, задушевностью и грацией. Наряду со своими произведениями, Гавинье исполнял почти все наиболее значительные произведения скрипичного репертуара — концерты и сонаты Корелли, Джеминиани, Локателли, Вивальди, Тартини, Я. и К. Стамицев, Леклера, Мондонвиля, Блаве, Берто и многое другое. Гавинье писал сонаты для скрипок и баса, арии для скрипок и альты или виолончели, концерты, сонаты для двух скрипок и другие сочинения.

Наиболее яркое воплощение новые скрипичные принципы Гавинье нашли в его знаменитых Двадцати четырех этюдах. Вышедшие в свет в одно время с созданием Каприччи Паганини, они во многом отталкиваются от аналогичного жанра Локателли, который Гавинье исполнял еще юношей.

Этюды Гавинье отличает огромная техническая культура, богатство и разнообразие выразительных средств, вплоть до трели двойными нотами, быстрых пассажей двойными нотами *staccato*, тончайших комбинаций штриховой техники. Характерно стремление Гавинье к расширению охвата грифа, использование расширенной и суженной аппликатуры, широкое применение комбинаций двойных нот — от прим до децим и двойных октав, высокая культура смычка, кантиленность техники. Гавинье впервые широко использует выразительные качества баса, его мощное и напряженное звучание, особенно в сопоставлении с блестящим верхним регистром

квинты. До Гавинье басок использовался недостаточно, его называли даже «бурдоном» и порой целые части сонат ограничивались лишь тремя верхними струнами.

Этюды – это своеобразный итог творчества Гавинье, это произведения, представляющие собой новый для того времени жанр – жанр художественного этюда (каприса), в котором нашел отражение богатейший исполнительский и педагогический опыт великого французского скрипача.

Этюды Гавинье позднее получили название «Матине» – утренние упражнения. В своем посвящении этюдов скрипачу Ж.-Б. Картье Гавинье писал, что рекомендует играть их «от 8 до 75 лет» (!). Существуют многочисленные редакции этих этюдов, свидетельствующие об их огромной педагогической ценности, на которую указывал Ауэр, бывший одним из первых их редакторов. Известны редакции Капе, Тони, Бренна, Блюменстенгеля, Гертнера и других.

Гавинье по праву принадлежит и слава выдающегося педагога века. Кроме преподавания в Консерватории, он воспитывал скрипачей и в оркестре «Духовных концертов», которым руководил, прививая им полноценные навыки скрипичного мастерства, ансамблевой и оркестровой игры, чтения нот с листа.

Гавинье широко применял на уроках метод показа и до конца своих дней блестяще исполнял в классе все изучавшиеся произведения, в том числе и свои этюды. Он называл учеников «мои дети» и с тех, кто готовился стать профессионалом, не брал платы за обучение.

Гавинье воспитал блестящую плеяду учеников. Среди них выдающиеся скрипачи-виртуозы М. А. Генен, Н. Капрон, И. Бертом, Эмбо, С. Ледюк, Л. Х. Пезибль, А. Л. Бодрон, Ж. Лемьер, Ж. Вердигье, А. Робино, Де Блуа, П. Вашон и многие другие. К огромному сожалению Гавинье не оставил теоретической школы, но его этюды и его ученики – лучшая ей иллюстрация.

### **Парижская концертная жизнь XVIII столетия**

Во второй половине XVIII века наблюдается расцвет концертной жизни, однако, новые формы ее существования существуют рядом со старыми. Существуют аристократические капеллы и оркестры,

общества музыкантов-любителей, музыкальные клубы и исполнительские концертные общества»<sup>6</sup>.

В 1741 году создается «Академическое общество детей Аполлона», объединяющее композиторов, создававших камерные произведения, и обеспечивающее исполнение новых произведений. Затем рамки этого общества расширяются и оно целиком переходит на концертное исполнение камерно-инструментальных сочинений — сонат, трио, квартетов.

В 1786 году любителями для своих выступлений и соперничества с профессиональными артистами было организовано общество «Концерты-соревнования». В этих концертах нередко встречались с французскими артистами и иностранные виртуозы. Многочисленные концерты проходили в домах знати. Многие содержали собственные ансамбли. У Ла Пуплиньера работали Я. Стамиц и Ж.Ф. Рамо; у принца Конти дирижировал концертами Ф. Ж. Госсек, здесь выступал маленький Моцарт. У маршала Ноайля дирижировал К. Стамиц; постоянные концерты устраивал герцог Д'Эгильон. В салоне богатого мецената, скрипача-любителя Э. Брагге выступали все приезжие и молодые местные артисты перед «Духовными концертами». В его салоне часто бывали П. Гавинье, К. В. Глюк, Ф. Ж. Госсек, Ж. Л. Дюпор и другие знаменитые французские музыканты.

В Париж приезжают жить и работать многие прославленные иностранные виртуозы: *Л. Боккерини*, часто выступавший вместе с учеником Тартини *Ф. Манфреди* в 1767-1768 годах. Для последнего Боккерини написал Шесть сонат для клавесина и скрипки и скрипичный концерт D-dur, послуживший в чем-то образцом для Четвертого концерта Моцарта; *Ян Вацлав Стамиц* — выдающийся скрипач, основатель Мангеймской капеллы, исполнявший в Париже в 1754—1755 годах свои сочинения; работали и выступали в Париже и его сыновья Антонин и

---

<sup>6</sup> Этому аспекту посвящена очень интересная работа: Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М., 2003.

Карел. Много лет отдали выступлениям во Франции ученик Тартини *Д. Феррари, Г. Пуньяни* и многие другие артисты.

Таким образом, возрастают требования к исполнителям, что вынуждает последних заниматься все профессиональнее, и вызывает потребность в разнообразных методических школах.

Наиболее распространенными в XVIII веке в Париже стали частные концерты (проходившие в домах светской знати), концерты различных музыкальных обществ (как на абонементной, так и на разовой платной основе), а также публичные (рассчитанные на достаточно широкий круг слушателей).

Музыкальный материал, который чаще всего звучал на этих концертах – преимущественно танцевальные миниатюры, отточенные по форме, изящные, богатые по ритмической выдумке. В различных медленных танцах или варьированных песнях можно проследить и раннее проявление жанровой изобразительности, наивной программности или попытки достичь психологической выразительности. Крупной инструментальной формы еще не было.

В самом конце XVII, начале XVIII века эти жанры, наряду с ариями с вариациями и сольными пьесами – чувствительным романсом и ранними образцами инструментального дуэта (скрипка и виолончель или басовая виола, две скрипки), – привели к формированию (под определяющим влиянием итальянского искусства) первых образцов сонатного жанра, которые представляли собой скорее многочастные сюиты. В них жанровые миниатюры и танцы перемежались с частями более общего, моторного плана.

Наиболее характерными частями были: гавот, менуэт, сарабанда, рондо, прелюдия, жига и т. д. Танцы могли иметь программные названия. Из ранних образцов такого рода можно отметить сюиты М.П. Монтеклера (1697) под названием «Серенады или концерты, разделенные на три сюиты пьес для скрипок, флейт и гобоев, сочиненные с фанфарными, бравурными, нежными и сельскими ариями, под которые можно танцевать». Интересны также попытки создания сонат для скрипки и баса С. Броссара и Э.Ж. Лагерра.

## ГЛАВА II. ФРАНЦУЗСКИЕ СКРИПИЧНЫЕ ШКОЛЫ XVII-XIX СТОЛЕТИЙ

Современное состояние истории скрипичной педагогики в разных странах находится в совершенно различных условиях и обстоятельствах. Так, западноевропейские и американские университеты, библиотеки и т.д. обладают достаточно большим количеством оригинальных струнных трактатов, чего нельзя сказать о нашей стране. Безусловно, огромную роль сейчас играют доступные электронные библиотеки, но существуют определенные языковые трудности. Фактически, на русский язык переведены всего лишь несколько французских скрипичных школ – Скрипичный самоучитель Байо, Роде и Крейцера; Скрипичная школа Берио, а также существует переведенный еще в XIX веке вариант школы Алара. Потому в этом учебном пособии использованы как прямые источники – оригинальные трактаты, так и косвенные: ряде случаев исследованы работы зарубежных авторов, которые смогли проанализировать оригиналы не доступных в России школ.

Итак, о французских школах есть небольшая работа И. П. Благовещенского [3], где кратко рассмотрены некоторые скрипичные трактаты; в работе 1996-1997 года «Пути французской музыки: теория, практика, творчество» [32] приведена статья Ж. Сизерон «Французские скрипичные методики в XVII-XVIII столетиях», ставшая прекрасным подспорьем в знакомстве с некоторыми школами.

В недавно вышедшем во Франции издании «Методы и скрипичные трактаты Франции. 1600-1800<sup>7</sup>» в 4-х томах, есть сведения о нескольких школах, существовавших в XVII-XIX столетиях.

Перечислим самые основные из них:

*Mersenne Marin: Harmonie universelle / Марин Мерсен. Универсальная гармония. – 1636.*

---

<sup>7</sup> Methods & Treatises Violin - 4 volumes - France 1600-1800 (Serie I - France 1600-1800). Edited by Philippe Lescat, Jean Saint-Arroman. For Violin. This edition: Facsimile. Methodes & Traités. Score. 1208 pages. Published by Anne Fuzeau Productions – France.

*Brossard Sebastien de: Dictionnaire de musiqua / Себастьян Броссар. Музыкальный словарь. – 1703.*

*Brossard Sebastien de: [Methode de violon manuscrite] / Себастьян Броссар. Скрипичная школа. – 1711.*

*Montclair Michel Pignolet de: Methode facile pour apprendre a jouer du violon / Легкая методика, чтобы научиться играть на скрипке (полное название *Methode facile pour apprendre a jouer du violon, avec un abridge des principes de musique necessaries pour cet instrument* / Легкая методика, чтобы научиться играть на скрипке, с перечнем нужных музыкальных принципов для этого инструмента). – 1711 / 1712.*

*Duront Pierre: Principes de violon / Пьер Дюпон. Принципы скрипичной игры. – 1718.*

*Corrette Michel: L'ecole d'Orphee / Мишель Коррет. Школа Орфея. – 1738.*

*Duront Pierre: Principes de violon '(seconde edition) / Пьер Дюпон. Принципы скрипичной игры (вторая редакция) – 1740.*

*Geminiani Francesco: L'art de jouer du violon / Франческо Джеминиани. Искусство скрипичной игры. – 1752.*

*Mozart Leopold: Methode raisonnee pour apprendre a jouer du violon / Леопольд Моцарт. Фундаментальная школа игры на скрипке. – 1770. (написана в 1756).*

*Anonyme: Maniere de graduer un violon – 1771. / Манера держания скрипки. – 1771.*

*Labadens: Nouvelle methode pour apprendre a jouer du violon / Лабаден. Новейшая метода обучения игре на скрипке. – 1772.*

*L'Abbe Le Fils: Principes de violon pour apprendre le doigte / Л'Аббэ сын. Принципы игры на скрипке. – 1772.*

*Tarade Theodore-Jean: Traite du violon / Теодор-Жан Тараде. Трактат о скрипке. – 1774.*

*Corrette Michel: L'art de se perfectionner / Мишель Коррет. Искусство совершенствования игре на скрипке. – 1782.*

*Bornet Louis, l'aine: Nouvelle methode de violon / Луи Борне. Новейшая скрипичная метода. – 1786.*

*Meude-Monpas J. J. O. de: Dictionnaire de musique / Ж.Ж. де Мед-Монпа. Музыкальный словарь. – 1787.*

*Labadens: Nouvelle methode pour apprendre a jouer du violon / Лабаден. Новейшая метода обучения игре на скрипке. – 1790 (переиздание варианта 1792 года)*

*Durieu Louis-Antoine: Methode de violon / Луи-Антуан Дюрие. Скрипичная метода. – 1794.*

*Demar Sebastien: Methode abregee pour le violon / Себастьян Демар: Методика обучения игре на скрипке. – 1797.*

*Анониме: Principes de violon / Аноним. Скрипичные принципы – 1798.*

*Bailleux Antoine: Methode raisonnee / Антуан Байо. Рациональная метода. – 1796.*

*Cartier Jean-Baptiste: L'art du violon / Жан-Баттист Картье. Искусство скрипки. – 1799.*

*Bedard Jean-Baptiste: Nouvelle methode de violon / Жан-Баттист Бедар. Новейшая скрипичная метода. – 1800.*

*Baillet, Rode and Kreutzer. Methode de violon. Paris / Байо, Роде, Крейцер. Скрипичная метода. – 1803.*

*Baillet. L'Art du violon. Paris / Байо. Искусство скрипки. – 1834.*

*Alard. Ecole du violon. Paris / Алар. Скрипичная школа. – 1844.*

*Dancla. Methode elementaire / Данкла. Элементарная школа. – 1855.*

*de Beriot. Methode de violon, op. 102. Paris / Берио. Скрипичная метода. – 1858<sup>8</sup>.*

## **§ 1. Школы XVII-XVIII веков: М. Мерсен, С. де Броссар, М. Монтеклер, М. Коррет, Л'Аббе-сын**

Основываясь на известных истории фактах, можно предполагать, что первые реальные скрипичные методики вряд ли появляются до второй половины XVII века, и даже в них авторы посвящают буквально несколько страниц техническим указаниям, относящимся к тому, как играть на скрипке в целом. В работе Ж. Сизерон указано, что более серьезные попытки объяснить технологию игры датируются 1556 годом, когда французский музыкант Филиберт Жамб-ле-

---

<sup>8</sup> В настоящем пособии будет также проанализированы школы Ж-Д. Алара, Ш. Данкла и Ж.-Ф. Мазаса, не приведенные в этом издании.

Фер впервые описывает значительные отличия четырехструнной скрипки, настроенной по квинтам, от шестиструнной, настраиваемой по квартам, указывая, что настройка по квинтам дает существование на каждой струне четверем тонам, что вместе легко составляет гамму, при этом легко проверять строй, так как каждый последний тон на всякой струне звучит в унисон со следующей пустой струной, к тому же слышать квинту легче, нежели кварту.

Филиберт называет и существующие четыре разновидности инструмента: «высокая» скрипка (аналог современной скрипки), «альт», скрипка-тенор и скрипка-бас (тип современной виолончели). Наконец, он указывает на главное отличие манер игры на французской и итальянской скрипках: последние собирают звуки в аккорды, «нанизывая верхние звуки на открытые нижние струны» [32; 87] Только в конце XVI века Филиберт Жамб-ле-Фер дает лишь некоторые указания о технике игры (как и авторы других трактатов – Агрикола, Ланфранко, Ганасси). Эти понятия, краткие и неточные, приобретают все более важное значение в XVII столетии.

Существует также трактат Преториуса, в котором есть информация об инструментах, но не содержится указаний о скрипичной технике, более того, довольно неточно определяется разница между виолами и скрипками<sup>9</sup>. Преториус рекомендует композиторам знать, что каждый инструмент имеет свой ограниченный строй и помнить об этом при сочинении музыки.

Два первых важных трактата, связанные со струнными инструментами, – это работы *Пьера Трише* (Трактат об инструментах, 1640) и *Марина Мерсена* (Универсальная гармония, 1636). Трише не описывает подробно манеры игры, посвящая скрипке лишь несколько страниц, и дает лишь несколько указаний применительно к технике левой руки, предлагая «прижимать инструмент к плечу». Манера игры, как отме-

---

<sup>9</sup> При этом различая басовые, теноровые и сопрановые скрипки, а также – маленькие виолончели.

чают авторы, на разных инструментах различается: те, кто играет сидя (очевидно – виолончелисты и гамбисты) играют штрихи совершенно отлично от тех, кто играет стоя (скрипачи) [32; 64]. Смычок необходимо прижимать к струнам, подталкивая его к самой большой струне.

Мерсен в 1636 году впервые выделяет значение скрипки и её техники, а также её роли в оркестре. Другие теоретики XVII столетия не скажут ничего нового по сравнению с ним. Так, он описывает разновидности струнных инструментов, представленные в оркестре «24 скрипки короля», находя, что там присутствуют все существующие в то время<sup>10</sup>.

Отдельного рассмотрения заслуживает вопрос расположения пальцев на струнах и вопрос позиций: Мерсен в 1636 году предполагает возможность использования четвертой (высокой для его времени) позиции, однако, и в Германии, и в Италии, это, очевидно, происходило гораздо раньше.

При этом многие теоретики XVII столетия советовали использовать так называемые лады, нарисованные на грифе, говоря, что учащиеся, которые не прибегают к этому методу [32; 64], редко играют интонационно верно (Мерсен отмечает, что отсутствие ладов должно компенсироваться строжайшей дисциплиной скрипача, тогда он сможет играть чисто, это он называет «красивым прикосновением» [там же]: нужно так ставить пальцы на гриф, чтобы звучало чисто и казалось, что на нем есть клавиши). В XVI веке положение скрипки довольно статичное, ладонь часто прижимается к грифу и находится параллельно ему, что не дает свободно двигаться пальцам. В конце XVI века запястье и кисть продолжают линию предплечья, что дает больше свободы и гибкости пальцам. В начале XVII века скрипка начинает использоваться не только в танцевальной, но и в оперной и в инструментальной музыке, что требует от инстру-

---

<sup>10</sup> Можно прочесть об этом очень интересную статью: В. Березин. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного или величественного» // Старинная музыка, 2016, № 3. – С. 1-13.

менталиста большей выразительности и необходимости приобретать более виртуозную технику, что частично объясняет изменения в игре на скрипке в XVII столетии.

Что касается позиций<sup>11</sup> и их смен, то, как видно из итальянских и немецких источников, они существуют и называются по-разному: *manico* в Италии и *applicature* в Германии. Примеры аппликатуры показывают, что количество игровых позиций сведено к минимуму: советуют всего одну смену при переходе из первой позиции в четвертую и наоборот, основным при смене позиций является обычно второй палец. Применение изученных позиций обычно закрепляется на струне ми: хорошие скрипачи играют в третьей, шестой и седьмой, редко – в восьмой позиции. Так, например, это бывает необходимо в оперных партитурах А. Скарлатти, в то время как музыка А. Корелли вполне допустит владения всего лишь пятью позициями. Очевидно, что техника французских сочинений неумолимо усложняется: Ж.Б. Сенайе в 1716 году в одной из частей сонаты использует седьмую (!) позицию, а Жан-Мари Леклер в 1723 году использует трёхзвучные аккорды (нижняя струна долгое время остается мало используемой). Можно предположить, что техника в сочинениях итальянских и немецких композиторов была более продвинутой, так Монтеверди еще в 1610 году просит скрипачей использовать пятую позицию, или играть в четвертой, вытягивая в необходимых случаях мизинец. Примеры использования высоких позиций можно увидеть и в работах отдельных немецких композиторов.

*Себастьян де Броссар* в своей школе (1703, 1711) описывает два способа настройки инструмента: первый – если рядом есть клавесин, или орган. В таком случае можно подстраиваться под них, запоминая звук верхней струны, и отступать от нее необходимое количество звуков (интервалов); второй – настраиваться по слуху» [32; 92]

---

<sup>11</sup> По-видимому, под позициями в это время понимались изменения положения руки по отношению к порожку, однако, информацией о строгих наименованиях позиций мы не располагаем. Очевидно, такие изменения были необходимы в связи с исполнением каких-либо сочинений.

Также Броссар объясняет способ размещения левой руки и пальцев на грифе. «Самый большой и широкий конец скрипки должен быть повернут к животу. Ту часть скрипки, которая ближе всего к колкам, кладут между большим и указательным пальцами. Эту часть мы называем шейкой скрипки. Инструмент крепко держится левым плечом, чуть ниже щеки, или еще ниже, – где будет казаться наиболее удобным» [там же]. Автор настаивает на том, что нужно правильно «загибать» (располагать) пальцы – они должны будто бы «висеть» на струне. Броссар не предусматривает использования разных позиций, поскольку, на его взгляд, скрипач может хорошо без напряжения руки исполнять гамму в две октавы, доходя до звука «ут» (до) третьей октавы. Приводя примеры аппликатуры, Броссар указывает, что в моменты, когда будут использованы все четыре пальца, но необходимо сыграть еще одну ноту, нужно вновь использовать мизинец, но немного вытянутый, который выйдет за пределы естественного положения. Это редкое использование 4-го пальца и отсутствие каких-либо понятий о переходах делают этот трактат менее продвинутой работой, нежели работа Мерсена.

Именно в XVIII веке будут определены основные принципы игры на скрипке. Среди ранних французских работ следует выделить школу *М.П. Монтеклера* (1711 или начало 1712 года, расширенное издание – 1720), которая имела название «Легкая метода игры на скрипке с перечнем нужных музыкальных принципов, необходимых для исполнения на этом инструменте».

Л. Гинзбург считает, что это весьма элементарная и ограниченная школа, которая обучала лишь начальным техническим навыкам. И. П. Благовещенский придерживается иного мнения. Ж. Сизерон отмечает, что она дает очень мало нового по сравнению с трактатами конца XVII века, и даже знаменует собой возвращение назад: автор советует держать скрипку «против воротника, под левой щекой», но при этом «не сжимать слишком шейку, ибо это напрягает пальцы и кисть» [3; 46].

Отметим, что все без исключения ранние школы обязательно имели разделы, посвященные строению скрипки, названию ее частей, начальным теоретическим сведениям о строе, интервалике и ладах, нотописи и т.п. В работе И. Благовещенского приводятся фрагменты текста этой школы (в нашей стране она, к сожалению, недоступна, поэтому мы можем основываться лишь на косвенных источниках), изложенные во французской работе Лоуренса «Французские школы от Люлли до Виотти». И. П. Благовещенский указывает, что Монтеклер дает указания и касательно смычка: «При быстром движении не следует слишком сжимать смычок между пальцами и напрягать кисть и локоть, так как только благодаря легкости их движений воспитывается красивый штрих. Необходимо хорошо координировать работу обеих рук, чтобы смычок не двигался быстрее или медленнее, чем пальцы левой руки, ибо в этом и заключается сложность и красота скрипичной игры» [цит. по 3; 46]. При этом еще раз подчеркнем, что общий уровень техники, отраженный этой школой, невелик.

В 1718 году учитель музыки и танца *П. Дюпон* издал «Принципы игры на скрипке в вопросах и ответах, с помощью которых каждый человек может сам научиться играть на этом инструменте» («Principes de Violon par demandes et par reponses», Paris). Эта «Школа», также весьма примитивная, выдержала и второе издание в 1740 году. Задача этого самоучителя, предназначенного для широкого круга любителей, была очень простой, потому эта работа не являлась очень сложной. К сожалению, оригинала этого трактата мы увидеть не можем, потому полагаемся на сведения, приведенные Благовещенским по работе Л. де ла Лоранси.

*Примечание:*

*Мерсен, Марин (1588-1648)*<sup>12</sup>

Французский математик, философ, музыкальный теоретик и ученый, был одним из ведущих французских мыслителей XVII-го века, его работы, посвя-

---

<sup>12</sup> Краткие биографии, приведенные в настоящем пособии в примечаниях, представляют собой переводы соответствующих разделов Музыкального словаря Гроува [31].

щенные науке, теории и практике музыки, занимают центральное место в академических и научных трудах второй четверти века. Мерсен учился в колледже в Ле-Мане, а с 1604 года в недавно созданной иезуитской школе в Ла-Флеше, где он обучался логике, физике, метафизике, математике и теологии. В 1609 году обучался в Королевском Колледже в Сорбонне. В 1612 году стал священником. С 1614 до 1619 служил в монастыре близ Невера, затем вернулся в Париж, где и оставался до конца своей жизни.

Работы Мерсена отражают энциклопедическое мировоззрение, в котором наука сначала используется в защиту религии. В его позднейшем мышлении доминирует концепция универсальности знания, основанной на эксперименте и принципах механики. Он твердо верил в разум человека и в порядок Вселенной, поощрял распространение научных знаний, выступал за создание Международной академии. Он поддерживал обширную переписку с ведущими мыслителями того времени, включая Декарта, Гассенди, Гоббса, Гюйгенса, Ферма, Галилея, и многих других.

Именно через математику и физику музыке отводится важная роль в творчестве Мерсена. Для него музыка была способна к анализу и рациональному объяснению, 6 из 24 его опубликованных работ полностью или в значительной степени посвящены музыке. Сперва занимался конкретными музыкальными задачами – например, вопросами акустики, к 1630-м годам его сочинения о музыке приобрели новый научный интерес и формат, его главная работа - *Harmonie universelle*, которая содержит наиболее развитые и проницательные идеи о музыке, как теоретические, так и практические.

На основе наблюдений, полученных в результате экспериментов и изучения природных явлений, он различил звук как чистое движение, а не как вещество, и точно описал метод передачи звука. Ему приписывают первенство в формулировке правил, регулирующих вибрирующие струны. Также он внес свой вклад в ритмическую теорию через изучение греческих метрик.

#### **Основные труды:**

Трактат «Универсальная гармония» (Париж, 1627, 1636-37)

Прелюдия к «Универсальной гармонии» (Париж, 1634)

Вопросы теологии, физики, морали и математики (Париж, 1634).

#### ***Броссар, Себастьян де (1655-1730)***

Французский священник, композитор, лексикограф и библиофил, владелец крупнейшего в то время собрания нотных изданий и музыкально-теоретических трактатов. Происходил из семьи стеклодувов из Нижней Нормандии. Учился в иезуитском колледже в Кане, а затем – в университете этого города, изучая философию и теологию. Музыкой занимался самостоятельно,

изучал лютню, копируя и сочиняя пьесы для инструмента. В 1675 году стал судьей, некоторое время жил в Париже, где публиковал различные философские статьи, в 1687 году был назначен викарием в Страсбургском соборе, а вскоре после этого стал мэром капеллы.

В Страсбурге Броссар основал Академию музыки, где руководил концертами светской музыки, французскими операми и балетами. За то время, что он провел в Страсбурге, он написал ряд вокальных и хоровых сочинений, а также завел большую библиотеку. Вскоре он покинул Страсбург и переехал в небольшой город Мо. В 1724 году Броссар, которому тогда исполнилось 70 лет, опасался, что его большая и ценная музыкальная библиотека будет рассеяна после его смерти; и поэтому предложил ее Королевской библиотеке.

При жизни он снискал славу теоретика, его музыка – за редким исключением – никогда не игралась, и только в конце 20-го века она начала исполняться.

В то время как он черпал вдохновение из современных французских композиторов, таких как Люлли, Лаланд и Шарпантье, Броссар заимствовал некоторые технические и выразительные формулы из итальянской музыки, которая ему очень нравилась, и иногда он также использовал контрапунктический музыкальный язык немецкоязычных стран, таким образом, обеспечивая пример смешения в творчестве разных стилей.

**Основные труды:**

Словарь греческих, латинских и итальянских терминов (Париж, 1701)

Словарь музыки (Париж, 1703)

Фрагменты «Скрипичной методы».

Каталог музыкальных книг, теоретических и практических, вокальных и инструментальных (1724, под ред. И. де Броссара – Париж, 1994).

**Монтеклер, Мишель Пиньоле [Пиноле] де (1667-1737)**

Французский композитор, теоретик и учитель. Был младшим из семи детей в семье, 27 января 1676 года он вступил в хоровую школу в Лангрском соборе, где он учился под руководством Жана-Батиста Моро. В 1687 году переехал в Париж, где играл в парижском оперном оркестре на басовой скрипке. Как композитор стал известен благодаря хоровой музыке, внес вклад в развитие французской кантаты и инструментальной сюиты.

Как теоретик, Монтеклер был менее системным, чем Рамо. Одна из его знаменитых работ – «Легкая метода обучения игре на скрипке» (одна из первых во Франции), иллюстрированная «танцевальными мелодиями на всевозможные движения».

**Основные работы:**

Новый метод изучения музыки (1709)

Уроки музыки разделены на четыре класса (1709)

Легкий способ научиться играть на скрипке (1711-12)

Небольшой метод обучения музыке для детей и даже для людей более раннего возраста (с1735)

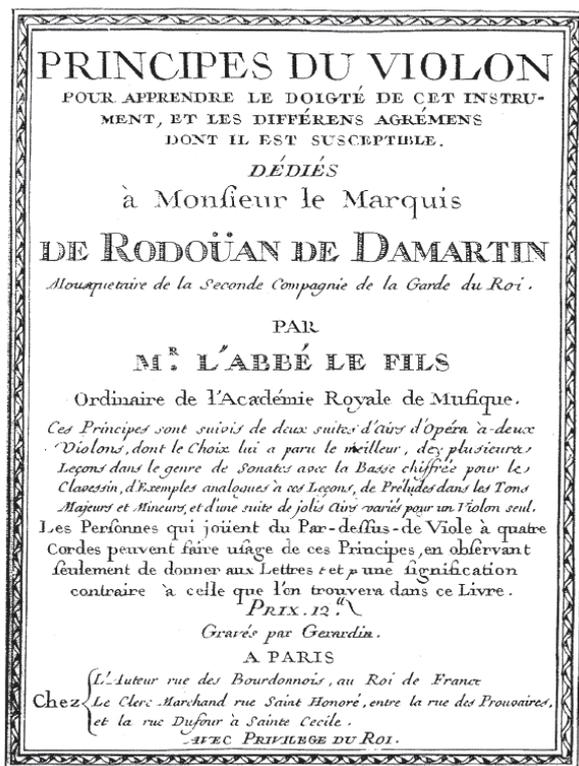
Принципы музыки (1736)

*Дюпон, Пьер (1740-???)*

Французский учитель скрипки и танцмейстер. Опубликовал «Принципы музыки в вопросах и ответах» (Париж, 1713), а также «Принципы игры на скрипке (Париж, 1718).

Со второй половины XVIII столетия французские скрипичные методы начинают разрабатывать весьма виртуозную технику игры. Отправной точкой этих школ, по мнению Ж. Сизерон, стала Школа *Л'Аббе-сына*, которая отличается от двух других важнейших школ этого столетия – Ф. Джеминиани и Л. Моцарта. Французский исследователь выделяет основные позиции, выделяющие эту работу среди других: впервые точно определено количество позиций и полупозиций (10 основных, полупозиции – отличающиеся на полутон); впервые описаны движения пальцев правой руки при игре различными штрихами; описаны натуральные и искусственные флажолеты: «струны ля, ре и соль должны на пустом месте заставить нас слышать звуки ми, ля, ре и соль» [32; 92]

Изменения касаются и моментов постановки: «скрипка должна быть положена на ключицу таким образом, чтобы подбородок находился со стороны четвертой струны соль, бок скрипки чуть опущен, голова примерно на высоте воротника, гриф [рукоятку] следует держать без особых усилий между большим пальцем и первой фалангой указательного пальца, большой палец придерживает скрипку также на уровне первой фаланги» [32; 93]. Наконец, л'Аббе предлагает технику левой руки с учетом высоких позиций, для чего приводит примеры упражнений.



Труды XVI-XVII веков разрабатывают более подробно технику левой руки, нежели правой; порой в них нет даже упоминания о том, как вести смычок. В течение XVI века техника смычка кратко излагается такими авторами, как Ганасси, Агрикола, Ортис; но даже в более прогрессивной работе Коррета просто рекомендуются движения вниз или вверх смычком, возможность играть две и более ноты вверх, если они сгруппированы «рядами».

Если «Универсальная гармония» (1636) Мерсена знаменует важный шаг в технике левой руки, то в отношении правой она менее точна. Несомненно, важным выглядит следующий его тезис: он настаивает на согласовании, «которое следует установить между левой и правой руками, ... рука, держащая смычок, должна двигаться также быстро, как пальцы левой руки, должна выполнять различные движения, чтобы наполнить звучание воздухом и певческой красотой» [32; 94]. Он даже придает некоторую ценность виртуозности, кратко описывая исполнение пассажей, однако, недостаточно точно излагает свою мысль, чтобы понять, каким движением смычка их исполнять.

Мерсен предполагает, что смычок тем лучше, чем он длиннее (видимо, считая, что так можно достичь более связного звучания нескольких нот); дает точные указания, как играть ноты отдельным смычком (типа *detache*): «нужно прижимать смычок к струнам поочередно в разные стороны», но иногда необходимо играть несколько нот «одним движением» (очевидно - *legato*). Нет никаких трудностей следовать этому правилу, если такт имеет четное количество нот, если количество нот нечетное, то необходимо выпол-

нить прием «соединения» нескольких нот. «Следует учитывать, что на сильную долю смычок всегда должен двигаться вниз (это старое французское правило), на слабых долях – двигаться вверх. Поэтому, например, если размер 4/4, необходимо играть вниз первую, третью, пятую и седьмую долю, четные же слабые доли играть вверх».

Проблемы звукоизвлечения очевидно важны для Мерсена, поскольку он стремится изучить и различную вибрацию струн (в данном контексте – зависимость звука от распределения веса и скорости движения смычка), так как описывает разные пути: нужно ли смягчить звук, или усилить его, «придавлявая» смычок сильнее, или легче.

Как указывает Ж. Сизерон, только в трактатах XVIII века появляются более подробные указания о технике смычка. Так, Броссар не дает никаких указаний касательно работы правой руки. Монтеклер кратко сообщает, что смычок должен держаться ближе к волосу. Л'Аббе, напротив, посвящает несколько строк технике правой руки и дает указания о том, как держать смычок. Он просит: «положите мизинец на верхнюю часть смычка, пальцы должны быть размещены так, чтобы смычок находился в середине второй фаланги указательного пальца, который для большей силы должен быть немного дальше от остальных. Большой палец должен быть напротив среднего пальца и поддерживать весь вес смычка; положив смычок на струны, нужно следить, чтобы он не был им прямо перпендикулярен, а должен слегка наклониться в сторону грифа. Смычок должен держаться твердо, пальцы не должны разжиматься, все соединения должны быть сильными и свободными одновременно, их движения по время игры должны быть гибкими и незаметными, тогда можно будет получить красоту звука. Запястье тоже должно быть очень свободным, вести смычок прямо и всегда направлять его на скрипку. Предплечье должно действовать и следовать за запястьем, собственно, вся рука может использоваться только в том случае, когда смычок используется весь он начала до конца, тогда рука может быть «оторвана» от тела» (в этом видится характерное для того времени непонимание верной технологии ведения смычка).

Л'Аббе дает и первые намеки, касающиеся нюансировки, например, объясняя, что филировка звука означает поначалу поддерживание звука определенное время с одной и той же интенсивностью, а затем, для увеличения силы звука его нужно начать вести тяжелее, будто бы раздувая звук, а затем нужно смягчить его до такой степени, чтобы он почти беззвучно закончился». Автор указывает на нюансы, но не понимает пока настоящие процессы их получения: технические процессы, обуславливающие их – в частности, гибкость правой руки, будут показаны только Леопольдом Моцартом в его знаменитой «Фундаментальной школе игры на скрипке» в 1756-1770 годах.

Очень редко в трактатах вплоть до XVIII века можно встретить информацию об особых эффектах техники скрипача: *pizzicato*, вибрато, двойных нотах, разнообразных украшениях – трелях, тремоло, мордентах, различных приемах правой руки – акцентах, туше, разной динамике, флажолетах.

Можно предположить, что вибрато, вероятно, использовалось иногда в XVI веке, но не было неотъемлемой частью техники, как в наше время. Так, например, в «Универсальной гармонии» Мерсена можно найти информацию о приеме вибрато. Мерсен считает, что ни разу не слышал звука, «столь же восхитительного и мощного, как у скрипки. Красоты звука, которые таятся в ней, находятся в таком большом количестве, которое можно предпочесть всем другим инструментам, ибо касание его смычка настолько радует, что хочется слушать и слушать их, особенно если скрипач дрожит («вибрирует») левой рукой, то этот звук заставляет признаться слушателей, что скрипка – королева инструментов» [32; 98]. Это все потому, что скрипка способна исполнять любой жанр и вид музыки. Эффекты, достигаемые при помощи левой руки, Мерсен объяснил на примере лютни: «что касается различных вибраций руки, я объясню их на лютне: можно добиваться красоты звука смычком, а можно иначе – дрожанием или вибрацией пальца» [там же].

В латинском издании «Универсальной гармонии» Мерсен указывает, что «вибрирующему звуку «душа радуется». Чтобы выполнить

этот прием хорошо, палец левой руки должен хорошо раскачиваться, и хотя правая рука в это время тоже играет, левой нужно «размахивать» с большим усилием, никоим образом не отрывая пальца от струны. При этом большой палец левой руки не должен сильно обхватывать шейку, чтобы рука могла действовать свободно» [32; 100].

Автор статьи указывает, что нет точных достоверных сведений, с какого момента скрипачи стали активно использовать этот прием, в каких условиях и в каких жанрах инструментальной музыки они могли бы практиковать его. Во всяком случае, вряд ли это было активно применимо в танцевальной музыке, так как скрипач-танцмейстер обычно держал скрипку на уровне груди, а такое положение вряд ли способствовало игре вибрато. Возможно, этот прием использовался в длинных нотах. «Универсальная гармония» не дает нам возможности делать точные выводы, другие же трактаты этого времени не упоминают этого приема.

Двойные ноты, безусловно, использовались в XVI веке, как теми, кто играл на лире да браччо, так и скрипачами. В начале XVII века скрипачам для исполнения на двух струнах требовалась очень хорошая техника, за исключением тех моментов, когда требовалось сыграть один аккорд. Мерсен точно говорит о двойных нотах: «можно коснуться двух скрипичных струн в одно время» [там же], в латинском издании он отмечает, что можно касаться двух струн одним пальцем, чтобы получить квинтовый аккорд. Он даже добавляет, что если бы скрипку настраивали квартами или секстами, то один палец давал сразу бы несколько аккордов. Есть упоминание и о том, что инструменталист может играть и по трем струнами одновременно (то есть – аккорды) «одним махом смычка», но автор признает, что это было довольно редко.

В XVI веке в ряде трактатов (у Ортиса, например) указывается, что можно изучать орнаменты левой руки – в частности, тремоло и трели. Нужно помнить, что только во второй половине XVII века термин тремоло приобретает известное нам значение. В Италии он часто продолжал обозначать вибрато, иногда трель – так бывает и

во Франции. Признаком трели может быть волнистая линия над нотой (такие примеры мы встречаем в музыке Перселла, Люлли).

Трель, уже использовавшаяся в первой половине XVII века упоминается Мерсенном как «орнамент» (обозначается *tr*), что не следует путать с вибрато, который у Мерсена также описан этим термином. «Необходимо добавить, что один из пальцев должен дрожать, а большой – крепко держаться за гриф скрипки» [32; 100]. Если речь идет о *tremolo* правой рукой, то имеется в виду ряд «повторяющихся нот, производимых смычком» [там же].

В начале XVII века некоторые теоретики изучают выразительные возможности смычка. Хотя и редко, но можно встретить указания на игру возле подставки (*sul ponticello*) или же у грифа (*sul tasto*), и даже древком смычка (*col legno*). Это, кстати, термины, которые либо не фигурируют, либо крайне редко упоминаются в итальянских и немецких трудах до XVIII столетия.

Стаккато (*staccato*), называемое в ранних работах *spiccato*, обозначается либо точкой, либо вертикальной черточкой. Появляются и другие термины: например, *bariolage* – термин, который будет использоваться в основном в XVIII веке, обозначая игру на двух соседних струнах, одна из которых чаще всего открытая, другая – на предыдущей струне четвертым пальцем.

В конце XVII века появились признаки *piano* и *forte*, в трактатах встречаются указания о том, что нужно вести смычок ближе к грифу и получить более мягкий и тихий звук, и наоборот, приблизить к подставке, чтобы получить звук яркий. Подчеркивается и легкость, с которой скрипачи могут соблюдать разные нюансы. Мерсен различает восемь оттенков от *piano* до *forte*, предлагая вести смычок, постепенно увеличивая или «отключая» звук.

В отношении различных приемов можно выделить школу Л'Аббе. В 1761 году он в своих «Принципах игры на скрипке» первым подробно описал игру двойных нот и тонкости ведения смычка, выделив при этом три момента: 1) нужно поставить два пальца на разные струны, 2) нанести смычок на две струны одновременно, тянуть его совершенно прямо, не поднимая; 3) разделять звук в тех штрихах и фразах, которые того требуют. Также он по примеру

Мондовиля описывает, как исполнять натуральные и искусственные флажолеты: чтобы получить натуральный флажолет, нужно просто взять легко ноту одним пальцем на открытой струне и провести смычком, для искусственного флажолета нужно использовать два пальца, прижав к струне тот, что соответствует обычной ноте, и легко прижав тот, что обозначен квадратной нотой. Пишет он и о каденциях: разнообразных трелях и их завершениях, о внезапных и быстрых началах трелей, или о медленных с раскачкой.

Мы имеем возможность остановиться подробно на двух авторах: М. Коррете и Л'Аббе, поскольку их скрипичные трактаты доступны в бесплатных электронных библиотеках.

**Мишель Коррет (1709–1795)** выпустил много «Школ» для различных инструментов, начиная со «Школы аккомпанемента» (1715) и первой, во многом элементарной, скрипичной «Школы» (1738). В своей виолончельной, а отчасти и в двух скрипичных «Школах» он опирается на исполнительские и методические традиции как французского скрипичного искусства, так и итальянского, в первую очередь принципы итальянского виолончелиста Д. Боноччини, работавшего придворным виолончелистом в Париже в 1735 году.



*Toi qui du pouvoir harmonique,  
Veux faire un jour sentir les merveilleux effets,  
D'une docte et simple pratique  
Puise toy les premiers secrets.*

Первая школа Мишеля Коррета (Ecole d'Orphee) вышла в 1738 году. На заглавном листе ее написано: «Работа, полезная для начинающих и для тех, кто хочет преуспеть в исполнении сонат, концертов, аккордовых пьес и т.д.». Школа состоит из двух частей: первая – как принято во всех трактатах того времени – своего рода введение, которое касается общемузыкальных вопросов, вторая – конкретно методическая, состоящая из шести глав, посвящена вопросам скрипичной техники.

Первая часть традиционно представляет краткий словарь музыкальной теории: понятие гаммы, звукоряда, ритмических фигур, диэзов, бемолей, разных метров и темпов, используемых в музыкальных произведениях.

Вторая часть по современным меркам достаточно краткая: буквально несколько предложений посвящено держанию инструмента и смычка. Но фиксируя формы постановки, он указывает два способа: «Итальянцы держат смычок на три четверти (длины его от конца – см. об этом З; 47-48), располагая четыре пальца на трости, большой палец под тростью; французы – держат его у колодки, кладя 1, 2 и 3 пальцы на трость, большой палец – под волос, а мизинец – рядом с тростью. Обе манеры держать смычок одинаково хороши, это зависит от обучающего педагога». Такая свобода выбора свидетельствует о невысоком уровне техники, предлагаемой в пособии. Весьма неопределенны – как и во всех работах того времени – указания о ведении смычка: «Чтобы извлекать звук из скрипки, необходимо тянуть вверх и вниз большими движениями смычка, но в манере грациозной и приятной» [там же].

Очень скудны и указания касательно исполнения штрихов: стакато и спиккато – сухо, без протяженности; мелкие ноты в конце смычка – движения «должны исходить из кисти, ибо те, которые держат руки напряженно (судорожно), не могут хорошо играть на скрипке».

После пяти теоретических «глав» – уроки для скрипки на примере французских танцев<sup>13</sup> и сонат. Материал танцев изложен просто, в основном – приемами *detache*, отличительной чертой их является французский вариант штрихов: первая доля такта исполняется вниз смычком (в нотном примере обозначено знаком *t*, обозначение *p* – вверх смычком), невзирая на размер. Таким образом, в трехдольных танцах (а таких – большинство) часто приходится переносить смы-

---

<sup>13</sup> Можно обратить внимание на то, что изложено все в ключах «до».

чок после третьей доли. Среди «уроков» встречаются многочисленные менуэты, ригодон, сарабанда, чакона; а также прелюдии, сюита и соната для двух скрипок.

Пример 1. Менуэт.

Второй раздел «уроков» посвящен музыке в итальянском стиле. Небольшие «прелюдии» знакомят с различными темпами – Adagio, Largo, Andante, Allegro.

Штриховые решения здесь более разнообразны:

Пример 2. Танцы.

Симметричные штрихи по две легатные ноты, несимметричные три легато и одна деташе, или две легато и одна деташе в триолях, встречаются образцы спиккато, стаккато, а также двойных нот.

Последняя шестая глава посвящена изучению позиций вплоть до седьмой, но материал для изучения очень примитивный, это тетра-хорды от первого пальца. Однако, в небольших «итальянских пьесах» достаточно много двойных нот, аккордов и разных комбинаций штрихов.

Итак, в целом, Коррет может подробно остановиться на изучении какого-либо одного штриха – например, точности распределения смычка при разных условиях его движения вниз и вверх; техника двойных нот никак не разрабатывается, хотя встречаются примеры с использованием и терций, и секст – в них указана лишь аппликатура. Вопросы разделения французского и итальянского стилей сведены лишь к формальной трактовке штриховых обозначений. Коррета интересуют вопросы динамики, но лишь в эстетическом, а не в методическом смысле. Благовещенский обращает внимание на следующие указания скрипача: «В сарабандах, адажио и ларго, а также в других пьесах со вкусом необходимо исполнять круглые белые и черные ноты на большие смычки и расширять звук к концу. Но для окончаний необходимо начать с нежностью, усилить звук к середине и закончить, замирая» [3; 48]. Также интересными выглядят и пояснения музыкальных терминов: *adagio* – очень медленно, *andante* – немного нежно, *grave* – играть важно, с величием, *largo* – медленно и с большим вкусом, *lento* – очень медленно, тяжело, *allegro* – легко, но несколько умеренно, *vivace* – с живостью, но более умеренно, чем *allegro* (примеры переводов приведены по работе И. П. Благовещенского).

Очевидно, что эта школа также не отражает современного ей уровня сольного скрипичного исполнительства, поскольку в ней дается очень ограниченный материал, чтобы можно было судить о принципах и методах французской скрипичной педагогики того времени. Скорее, она представляет собой статистику технических и художественных средств скрипача. В 1782 году М. Коррет выпустит еще одну школу, о которой пойдет речь ниже.

В 1752 году на французский язык была переведена школа Ф. Джеминиани, несомненно оказавшая огромное влияние на французскую методику. В этот период происходят качественные сдвиги в сольном исполнительстве (деятельность Леклера, например), что создает благоприятные условия для развития скрипичного искусства. Это привело и к значительным изменениям в педагогике, которые ярко видны в школе ученика Леклера, Л'Аббе-сына

Трактат *Л'Аббе-сына «Принципы игры на скрипке» (1761, 1772)* стоит, как уже было указано в общем обзоре, в одном ряду с методиками Ф. Джеминиани и Л. Моцарта и считается самой значительной методикой среди тех, что появились до «Искусства скрипки» Ж.-Б. Картье (1798). Как и все предыдущие школы, условно она делится на два крупных раздела: первый посвящен теоретическим сведениям, второй – конкретным упражнениям и музыкальным примерам. Огромный технический диапазон для того времени во Франции – высокие позиции, флажолеты, пассажи staccato, методичность и продуманность музыкального материала – делают эту школу чрезвычайно важной и интересной.

В рассмотрении основных вопросов можно отметить сильное влияние итальянских традиций, в частности – Тартини. Их след обнаруживается во всем, что связано с развитием виртуозного стиля. Более того, автор проявил себя как великолепный методист-практик, потому его рекомендации основаны на глубоком понимании принципов игры, а не только на теоретических о них представлениях.

Итак, в первом разделе школы описаны: манера держания скрипки и смычка, строй скрипки, дана своеобразная таблица ритмических рисунков на примере гаммы G-dur, приведены небольшие примеры вариантов арпеджио и упражнений – все в пределах первой позиции. Закрепляется это на материале французских менуэтов.

Рекомендации по держанию скрипки близки современным. Так, он пишет, что указательный палец на смычке должен быть несколько отведен от остальных. «Смычок следует держать крепко, но без судорожности [также, как указывал Дж. Тартини], все пальцевые суставы должны быть свободными, тогда пальцы воспроизведут естественные мало заметные движения, которые способствуют во мно-

гом красоте извлекаемых звуков» [3; 49]. Воспитывая технику левой руки, Л'Аббе с первых шагов пытается упорядочить ее передвижение: он делит гриф на позиции, причем первую определяет гаммой В-dur от первого пальца на струне соль. На примере упражнений он закрепляет и полупозицию, владение которой служит необходимым условием для интонационной устойчивости и удобства игры. Подобный подход в освоении грифа рекомендовал и Джеминиани, называя позиции «лестницами».

Первая, вторая и третья позиции сразу изучаются и применяются на практике в разнообразных рондо, менуэтах, маршах, шасси, мюзетах, тамбуринах и ариях – как видно, перечень старинных танцев здесь достаточно широкий. Как и положено любой школе XVIII века, в ней изучаются варианты кадансирования, поскольку любой музыкант того времени должен был уметь импровизировать и по необходимости заканчивать сочинение. Есть такой раздел и здесь.

Интересной представляется часть, посвященная исполнению одной из самых главных аппликатурных скрипичных трудностей – исполнению квинт. Все это также закрепляется на музыкальном материале.

Один из важнейших разделов посвящен изучению шести позиций.

Пример 3. Школа Л'Аббе-сына. Упражнения в 5 и 6 позициях

Exemple

*Cinquième Position.*

*Sixième Position*

Позиции здесь изучаются в виде гамм, охватывающих гриф в разных регистрах. Л'Аббе вводит полупозицию уже в нашем понимании и дает ее изучение в гамме соль диез минор.

Как было указано выше, достоинством школы является наличие упражнений на развитие техники двойных нот. В практике она была достаточно развита Леклером еще в сонатах 1740-х годов (ор. 5, ор. 9). Как ни странно, в консерваторской методике изучению этого навыка отведено очень мало времени и места. В трактате Л'Аббе он прорабатывается серьезно: даны примеры всех интервалов (вплоть до децимы), тритоны изучаются с разрешениями.

Пример 4. Упражнения в двойных нотах.

*Exemples de la Tierce*

*Exemples de la quarte, et du triton sauvé de la Sixte.*

*quarte triton sixte*

*Exemples de la quinte, et fausse quinte sauvée de la tierce.*

*quinte fausse*

*Exemple de la Sixte.*

*Exemple de l'Octave suivie de la septieme sauvée par la Sixte.*



Пример 7. Хроматическая гамма искусственными флажолетами.

Gamme Chromatique.



Пример 8. Менуэт флажолетами.



Необходимо добавить, что Л'Аббе преодолевает важный этап в истории французского скрипичного исполнительства – утверждает горизонтальное положение скрипки слева от подгрифа (так указывает П. Подмазова в своей диссертации: 17; 184). Такой современный метод держания инструмента давал виртуозу продемонстрировать лучшие свои качества, а также способствовал созданию нового образа скрипача-солиста. Продолжая итальянские традиции, он называет смычок «душой инструмента» и занимается так называемым выдержанным звуком, рекомендуя «filer un son» – тянуть звук (вслед за Тартини и Моцартом), таким образом прокладывая путь к важнейшей традиции скрипичного исполнительства – вокализации музыкальной ткани, что будет очень развито в «Школе» Берио.

Возможно, в настоящее время музыканту в этой «методе» не хватает развития эстетического и художественного вкуса ученика, одна-

ко, школы того времени не все фиксировали письменно, поэтому работа Л'Аббе, безусловно, выделяется среди ей подобных.

*Примечание:*

*Коррет, Мишель (1707-1795)*

Органист, педагог, композитор, автор практической методике, сын Гаспара Коррета. О его жизни практически ничего неизвестно, хотя его сочинения и методика являются источником информации об исполнительской практике и музыке этого периода.

Известно, что он сочинял и аранжировал комические оперы, с 1737 года постоянно менял место службы – служил то герцогу Орлеанскому, то принцу де Конти (1749), и, наконец, герцогу Ангулемскому (1776). Долгое время работал в храме Святой Марии. Он был хорошо известен как учитель, хотя его репутация не всегда была безупречной.

В его первой скрипичной методе, «Школе Орфея», насчитывается 23 страницы произведений, иллюстрирующих французский и итальянский стили, дающих ценную информацию об исполнительской практике этого периода. Значительная часть музыки Коррета основана на популярных мелодиях.

*Л'Аббе-сын (1727-1803)*

Сын известного музыканта Л'Аббе-старшего. В возрасте 11 лет он выступал в оркестре французской комедии в соревновании с выдающимися скрипачами того времени. Этот подвиг привлек его внимание Жана-Мари Леклера, который давал ему уроки между 1740 и 1742 годами. В последний год присоединился к Парижскому оперному оркестру, в котором он служил в течение 20 лет; затем он отказался от своей пенсии. Один из первых сольных концертов он дал в 1741 году, когда он выступал Леклером скрипичным дуэтом с 13-летним Гавинье. Более трех дюжих сольных выступлений на этих концертах в 1754 году он был одним из лучших скрипачей середины 18-го века. Автор множества сонат, симфоний, сюит, сборников скрипичных мелодий; а также – известной методики «Принципы игры на скрипке» (1761, 1772).

Вслед за «Школой» Л'Аббе в 1763 году публикуются *«Рассуждения о музыке и правильной манере ее исполнения на скрипке» Е. П. Брижона*. Оригиналом данной работы мы не располагаем, поэтому ссылаемся на исследование И. П. Благовещенского. Он указывает, что эта школа демонстрирует новые эстетические сдвиги в творческом методе скрипача. Испытывая на себе влияние эстетики Джеминиани, Кванца и французских философов-просветителей, Брижон говорит об обязательности «сюжета» в музыке [3; 52] и утверждает, что музыка не должна быть искусством для избранных, а должна быть

предназначена для всех, потому автор произведения должен раскрыть «сюжет» его в словесных пояснениях. Неудивительно, что эти рассуждения принадлежат французу – именно во Франции еще в эпоху рококо существовали программные пьесы клавесинистов, именно в этой стране в XIX веке появится Г. Берлиоз, который преподнесет именно такое понимание сюжета – последовательно изложенное автором сочинения. Брижон же хотел, чтобы «в музыке дело обстояло так же, как в ряде книг с разделением их на главы... Это значительно облегчило бы исполнителей и обеспечило бы тем более удовлетворение слушателей» [3; 52]. Во фразировке инструментальной музыки он советует руководствоваться законами фразировки вокальной музыки – и это часто не лишено основания. «Фразы в музыке должны быть обдуманы как фразы в речи и всегда заключать в себе законченный смысл» [17; 185]. Более того, устанавливая приоритет именно такой вокальной фразировки, что почти на столетие предвосхищает интереснейшую в этом смысле эстетику Ш. Берио.



В 1782 (у Гинзбурга и Григорьева указан 1783) году появляется вторая скрипичная школа *М. Коррета «Искусство совершенствования на скрипке» (L'art de se perfectionner dans le violon)* – принципиально иная по методическим установкам, рассчитанная на опытных скрипачей. В предисловии к ней Коррет пишет: «Совершенствование скрипичной игры заключается в полном овладении штриховой техникой, в извлечении красивых звуков, в овладении всеми позициями на четырех струнах, в овладении сменой позиций в четкой и ясной игре».

По мнению автора, школа его предназначена для тех скрипачей, которые уже способны выступать в концертах и стремятся усовершенствовать свою технику. В ней уже нет теоретических сведений о музыкальном искусстве и теории, по этим вопросам Коррет отсылает к своей более ранней «Школе Орфея». Основной материал – это своего рода хрестоматия из произведений лучших итальянских авторов, часто из оперных сочинений Абако, Альбинони, Каструччи, Конти, Лауренти, Вивальди, Тессарини и других. Аналогов ей пока не было во французском исполнительском искусстве.

П. Подмазова пишет, что Коррет не касается вопросов эстетики или художественного развития, а развивает блестящий стиль игры, который чрезвычайно нравился французской публике. Важнейшая задача «Школы» – совершенствование владением высокими позициями. Он развивает движения по грифу, пассажную технику (называя пассажи «*tours de fors*»), предлагает многочисленные гаммообразные движения, доходящие до ми четвертной октавы, а также – довольно трудные двойные ноты. Позиции предлагается изучать с различными вариантами аппликатуры.

В разделе, посвященным штрихам, он подробно останавливается на изучении мелких и быстрых штрихов, которые рекомендуется исполнять так: «Все эти движения должны исходить из кисти, так как те, которые держат руку всегда напряженно, никогда не могут хорошо играть на скрипке» [3; 54]. Очень ценными представляются и замечания об исполнении каденций в концерте: «Фермата ставится *ad libitum* на доминанте в *Adagio* или *Allegro*; в прошлом, бас прочно держал эту доминантовую ноту; но в настоящее время бас хранит *tacet* [молчание]; таким образом, скрипка отдается всем своим фантазиям, однако не нужно слишком покидать модуляцию, которая допускается в сочинении, в фермате и в прелюдии мы не подчиняемся такту» [цит. по 17; 187].

Подведем промежуточные итоги: несмотря на распространение в Париже во второй половине XVIII века различных зарубежных трактатов и школ (Джеминиани, Тартини, Моцарта), французская педагогика, синтезируя их лучшие достижения, создавала собственные теоретические труды. Важная их особенность – уникальность и

самобытность, что выражается в разносторонних подходах и направленности установок.

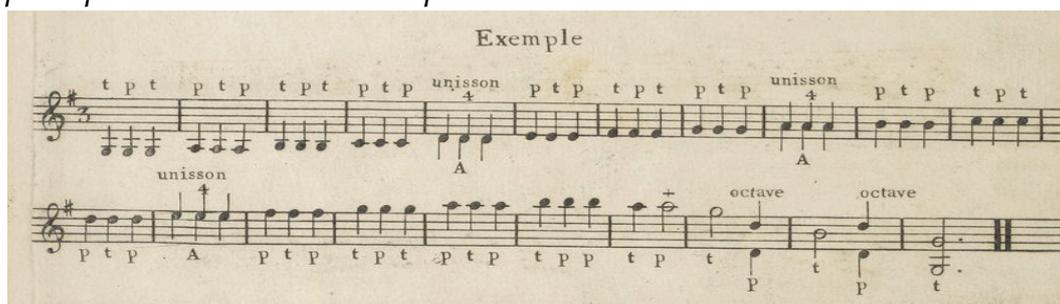
## § 2. Переходный период: рубеж XVIII-XIX веков: А. Байо, С. Демар, Ж.-Б. Картье

Последние десятилетия XVIII века можно смело назвать переходным этапом в оформлении основных методических принципов французской школы. С приездом в Париж Виотти музыканты стали иначе относиться и к исполнительству, и к педагогике. В конце века можно выделить три значительные школы: *Антуана Байо (1796), С. Демара (1797) и Жана-Баттиста Картье (1798)*.

Школа *А. Байо* носит название «*Систематическое руководство игры на скрипке с постановкой и различными украшениями, пригодными для использования*». Она небольшая по объему и адресована юным ученикам, при этом основным акцентом является развитие виртуозной манеры игры. До *А. Байо* начинающим скрипачам была адресована только работа *Ж.-И. Тарада (1774)*.

У *Байо* ещё сохранены прежние условности, свойственные старым школам, – есть вводная теоретическая часть в начале, которая касается ключей, тональностей, длительностей, ладов, украшений и т.п.; значительная её часть – скрипичная метода, в которой представлены небольшие упражнения-уроки для скрипки, а также – нотные примеры. Уровень техники невысок, что позволяет использовать его начинающему скрипачу, но методическая выстроенность пока еще очень условна. Так, одно из первых упражнений – гамма соль мажор, изложенная в размере три четверти с повторяющимися звуками – очевидно, что это довольно сложный для начала пример, так как требует умения играть на струне соль, умения исполнять прием доташе, знать и слышать гамму и т.д.

*Пример 9. Гамма соль мажор.*



Однако, использование G-dur, а не C-dur, как обычно, – это положительный сдвиг, так как положение пальцев левой руки в первом случае является более физиологичным для начинающих.

Полезными являются упражнения на увеличение и уменьшение силы звука, скорее всего, воспринятые по школе Тартини, а также – небольшие секвенции на изучение смен позиций (такие позже в огромном количестве будут представлены в школе О. Шевчика). На с. 31 и 33 представлены разнообразные штриховые варианты одного и того же музыкального фрагмента – как это встречалось уже в школе Л. Моцарта, также популярной в Париже. Здесь есть связные и отрывистые штрихи, симметричные и асимметричные. Неизменно в них одно, типично французское, правило: сильная доля такта всегда исполняется вниз смычком.

*Пример 10. Разные варианты штрихов.*

The image displays a page of musical notation with ten examples, labeled 'Exemple 1<sup>e</sup>' through 'Exemple 10<sup>e</sup>', illustrating various bowing techniques. Each example is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The music consists of a sequence of eighth notes, primarily moving downwards, which is characteristic of the French style. The examples vary in their articulation and dynamics, indicated by markings such as 't' (tutti), 'p' (piano), and 'tp' (tutti piano) placed below the notes. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings to specify the desired bowing effect for each example.

Еще одной приметой времени являются многочисленные примеры «уроков» для двух скрипок: в Европе не было практики работы на уроке с концертмейстером, потому второй скрипкой (с более сложной партией) всегда был на уроке педагог.

П. Подмазова указывает, что как и Коррет, А. Байо уделяет пристальное внимание легким и свободным перемещениям левой руки по грифу: «Когда мы намереваемся поменять позицию, нужно положить подбородок на скрипку, что даст большую свободу левой руке, и особенно когда надо вернуться в основную позицию. Это удобство можно освоить усердными упражнениями» [17; 188]. Заботясь о сохранении национальной традиции, он советует ученикам играть широким смычком вниз и вверх в манере изящной и приятной, при этом делая прогрессивное замечание о свободе правой руки: «в случае использования смычка от одного конца к другому, необходимо немного управлять плечом и немного более локтем, отделяя его от тела» [17; 188].

В 1797 году вышла очень краткая школа *С. Демара («Скрипичная метода, сделанная в простой манере»)*, по уровню техники также подходящая для начального обучения: самые простые упражнения на открытых струнах или диатонических гаммах чередуются с дуэтами для двух скрипок.

Среди школ конца XVIII века, несомненно, выделяется весьма основательный и масштабный трактат известного парижского скрипача *Жана-Баттиста Картье «Искусство игры на скрипке, или Коллекция избранных сонат итальянской, французской и немецкой школ, предваряемая кратким курсом принципов этого инструмента» (1798, 1800)*. Картье никогда не входил в число профессоров Парижской консерватории, однако, свой труд принес ей в дар, а администрация с благодарностью его приняла (Картье был первым парижским учеником Дж.-Б. Виотти). Профессора по классу скрипки – Гавинье, Жерио, Блазиус, Генен, Лауссайе и Байо дали ей высокую оценку.

Это пособие – прекрасная хрестоматия самых значительных скрипичных произведений: итальянской и ломбардской школ (Барбелла, Бонпорт, Каструччи, Корелли, Джеминиани, Локателли, Нардини, Тартини, Вивальди), французской (Обер, Гавинье, Леклер, Мондовиль), немецко-австрийской (Бах, Моцарт, Стамиц, Телеман, Ванхайль, Циммерман).

В методической части «Школы» рассматриваются вопросы звукоизвлечения и даются упражнения на звук, каденции, трели, исполнение гамм, упражнения в арпеджио и разных ритмах. Особый интерес представляет раздел, посвященный флажолетам – натуральным и искусственным (изложен по школе Л'Аббе), предлагается даже играть гамму квартовыми флажолетами. Необычными для того времени кажутся и варианты двойных нот: помимо традиционных терций, секст и октав, есть примеры исполнения унисонов (это наверняка пригодилось бы при исполнении современной музыки).

Занимающиеся по «Искусству скрипки» Картье имели возможность сравнить педагогические принципы Джеминиани, Л. Моцарта, Тарада, Л'Аббе – выдержки из этих работ приведены на страницах пособия. П. Подмазова предполагает, что ученики могли освоить разные традиции, сравнить их и понять закономерности развития исполнительского искусства, сформировав, таким образом, собственные взгляды [см. об этом 17; 187].

Большим подспорьем при обучении виртуозной игре могла бы стать «Скрипичная методика» Виотти, которая, по свидетельству современников, была адресована начинающим музыкантам. Отрывки ее сохранились в виде факсимиле, и по ним возможно получить некоторые представления о его педагогических взглядах. Продолжая традиции стиля Корелли и объединяя их с современными исполнительскими задачами, он акцентирует внимание на важнейших позициях скрипичной игры – на интонации и звукоизвлечении. Так, например, он, как и А. Байо, рекомендует начинать изучать гаммы не в тональности до мажор, как это было принято во всех школах, а в соль мажоре, объясняя, что последний более физиологичен для левой руки.

Также он рекомендует все игровые приемы изучать на гаммах, в разных тональностях и ритмических вариантах. Исполнительские принципы, на которые он опирался, нашли свое продолжение в трудах его последователей – Роде, Байо и Крейцера, чья методика стала новой главой французского скрипичного исполнительства.

**Примечание:**

***Тарада, Теодор-Жан (1731 - 1788)***

Французский скрипач и композитор, ученик Ж.-М. Леклера. С 1751 года работал в оркестре Парижской оперы; между 1754 и 1757 годами выступал как солист в «Духовных концертах». В этот же период прославился как автор оперетт. С 1783 года стал преподавателем скрипки в Королевском колледже.

Интересными представляются два его трактата о скрипичной игре. Первый из них известен фрагментами в знаменитом «Искусстве скрипки» Картье, где работа Тарада цитируется (1798); второй – изданный, по-видимому, в 1778 году, известен превосходной формулировкой базовой французской скрипичной техники для начинающих скрипачей (указания в работе касаются ведения смычка, каденций, аподжиатуры и т.д.). Несмотря на то, что собственно техника игры на скрипке уже была изложена в знаменитом трактате Л'Аббе-сына (1761), работа Тарада является важным документом для исследования исполнительской практики его времени.

**Теоретические труды:**

Новые принципы музыки и скрипки, гораздо более структурные, чем те, которые появились до сих пор (Париж, 1774)

Трактат о скрипке, или правила этого инструмента для тех, кто хочет играть на нем с совершенным знанием тона, в котором мы находимся (Париж, 1778)

Метода для кларнета (Париж, 1780)

***Байо, Антуан (1761-1801)***

Французский скрипач и музыкальный издатель. Печатали сочинения Й. Гайдна, К. Диттерсдорфа, Л. Боккерини. Автор скрипичной школы.

***Демар, Себастьян (1763-1832)***

Французский пианист, композитор, дирижер, учитель музыки и органист. Родился в семье музыкантов, учился в хоре в Страсбургском соборе у капельмейстера и композитора, представителя мангеймской школы, Ф. К. Рихтера. Позже учился в Вене у Гайдна. С 1788 жил в Орлеане. В начале XIX века начал работать мастером по созданию инструментов. В 1806 году создал Общество концертов по подписке (концерты, обеспечивающие оплату организаторам или исполнителям подписным листом).

С 1815 года он также стал органистом и преподавателем полифонии, композиции и пения. Есть сведения о том, что Демар входил в масонскую ложу. В 1819 году он вместе с бывшим мастером Сен-Эньяном и неким Буассаром основал музыкальную школу. Демар оставил много инструментальных произведений (множество скрипичных и несколько фортепианных концертов), в том числе «Концерт-охота», посвященный императрице Марии-Луизе.

***Картье, Жан Батист (1765-1841)***

Французский скрипач и композитор. Сын учителя танцев, сперва учился в родном Авиньоне, откуда в 1783 году уехал в Париж, стал одним из учеников Виотти. Два года спустя Виотти рекомендовал его на должность аккомпаниатора королеве Марии-Антуанетте. С 1791 по 1821 год он был помощником руководителя оркестра Парижской оперы. Кроме того, он был членом придворного оркестра с 1804 по 1830 год, служа как при Наполеоне, так и при режиме Бурбонов. Он умер в полной неизвестности.

Несмотря на свою блестящую технику, Картье не стремился стать солистом и, казалось, был доволен своей карьерой оркестрового музыканта. У него было много учеников, но он никогда не принадлежал к факультету Парижской консерватории, хотя консерватория приняла посвящение его главной работе *L'Art du violon* (Париж, 1798, 1801, 1803). Этот внушительный том содержал обширную подборку сонат и отдельных частей сонат и концертов, сочиненных итальянскими, французскими и немецкими мастерами XVII и XVIII веков. Картье включал в свою работу как рукописи, так и ранние издания, и этим спас ряд шедевров от забвения. Например, в этом томе впервые была опубликована Соната Тартини «Дьявольская трель» (после рукописной копии, принадлежавшей Байо) и фуга Баха до мажор для скрипичного соло (после копии, принадлежавшей Гавинье). Не менее важным было переиздание семи сонат Нардини после издания 1760 года (ныне утраченного) и первое полное переиздание «Искусства смычка» Тартини, состоящее из 50 вариаций на гавот Корелли. Собирая и публикуя все эти материалы, Картье обеспечил себе важное место в истории скрипичного искусства.

Картье был также автором исторического эссе о скрипке, которое сохранилось неопубликованным, за исключением фрагмента «*Dissertation sur le violon*» (Диссертация о скрипке, 1828). Как композитор, Картье никогда не был известен; он опубликовал около 14 опусов, включая сонаты, дуэты, попури и вариации на темы известных опер. Одна из его сонат для двух скрипок «В стиле Люлли» (ор.7) необычна партитурно: первая скрипка использует скордатуру, вторая сопровождающая - играет на нормально настроенном инструменте.

### § 3. Новый этап: Парижская консерватория и развитие скрипичного исполнительства и педагогики

Во второй половине XVIII века Париж становится европейским музыкальным центром, и французская скрипичная культура выходит на первое место в Европе. К концу XVIII столетия складываются наиболее благоприятные условия для формирования основных тенденций, направленных в виртуозный XIX век. Париж становится законодателем исполнительских стилей и педагогических систем. Именно здесь в 1795 году открылась первая в мире консерватория нового типа, которая в течение почти ста лет оставалась ведущим учебным заведением Европы.

Напомним, что вплоть до 1789 года во Франции основным «институтом» музыкального образования оставалась католическая церковь. Целью многочисленных церковных школ – так называемых метриц – было воспитание певцов для церковных хоров, потому главной дисциплиной было исполнение церковного репертуара, в программу иногда могли включить элементарные основы контрапункта и возможно – какие-то рекомендации по игре на тех музыкальных инструментах, которые использовались в церковных службах.

П. Подмазова в своей диссертации выделяет три главные тенденции французской педагогики этого периода<sup>14</sup>:

1. Подготовкой инструменталистов и учителей танцев занималась созданная Людовиком XIV в 1661 году Королевская академия танца. Официальную поддержку имела и Королевская академия музыки (1672), при которой Ж.-Б. Люлли предпринимал попытку создать своего рода школу, где молодые музыканты будут учиться игре на инструментах, составляющих оркестр, аккомпанирующий танцам. Долгие годы главной задачей воспитания игре на скрипке было воспитание скрипача-танцмейстера.

---

<sup>14</sup> См об этом подробнее работы П. Подмазовой: 17; 40-44 и 19.

2. Высоко ценилось семейное и частное обучение, где немало важную роль играла семейная преемственность (семейства Ребель, Дюваль, Анэ, Сенайе, Франкёр, Леклер, Гавинье). Частная педагогика часто не имела системного характера, но была весьма эффективной.

3. Огромное место во французской педагогике имела итальянская традиция (у Т. Витали занимался Ж.-Б. Сенайе, у А. Корелли – Ж.-Б. Анэ и т.д.); широкое распространение во Франции получили и принципы Дж. Тартини.

Важнейшим достижением «доконсерваторского» периода стало создание собственно французской школы, связанной с именем П. Гавинье.

Таким образом, созданию Парижской консерватории предшествовало длительное развитие инструментального в целом и скрипичного в частности образования.

Революция 1789 года изменила весь уклад парижской жизни. Исчезли метризы, появилась система государственного образования, которая предназначалась для подготовки к проявлению гражданственности [17; 43]. Правительство ставило новые задачи перед музыкальным образованием: остро стоял вопрос нехватки певцов, инструменталистов, актеров, танцоров, поэтов, художников, которых можно было бы задействовать в массовых мероприятиях. Так начала складываться совершенно новая система. Еще в 1784 году была открыта Королевская школа пения и декламации (руководитель Ф.-Ж. Госсек), где, кроме пения, учили игре на скрипке и клавишных инструментах). В 1792 году под покровительством власти была создана Музыкальная школа Национальной гвардии, инициатива создания которой принадлежала капитану Национальной гвардии Бернару Саррету. В 1793 году эти заведения объединились в Национальный институт музыки, в 1795 году он был преобразован в Парижскую Высшую национальную консерваторию музыки и танца.

П. Подмазова в своей диссертации пишет: законодательным актом об учреждении консерватории, призванным помочь в форми-

ровании артистов для новой Франции, стал декрет Конвента от 3 августа 1795 года [17; 44]. Торжественное открытие состоялось 22 октября 1796 года, когда ее первый директор Бернар Сарррет выступил с речью, где были изложены основные пожелания конвента новой консерватории:

«...Предоставить музыке достойное убежище и политическую защищенность; ...совершенствовать инструментальное исполнительства, особенно на духовых инструментах; ...создать библиотеку, включающую любые сочинения, относящиеся к музыке, а также коллекции старинных и иностранных инструментов» [17; 45].

Таким образом, консерватории стала первым учебным заведением, где музыкальное образование превратилось в дело общественной важности. Студенты принимались на конкурсной основе из разных департаментов Франции, вне зависимости от происхождения и социального статуса (предполагалось обучение шестисот учащихся).

В 1797 году Консерватория насчитывала 125 преподавателей. По приглашению Б. Сарррета здесь были собраны лучшие музыкальные силы Парижа – Госсек, Гретри, Лесюэр, Мегюль, Керубини, Далеирак, Ромберг, Гавинье, Крейцер, Роде, Байо и многие другие. Восемь скрипичных классов представляли три преподавателя, перешедшие из Национального института музыки – Фредерик Блазиус, Пьер Блазиус, Крейцер) и один из Школы пения и декламации – М.-А. Генен; другие четыре были избраны при помощи голосования – Гавинье, Жерио, Лауссайе, Роде.

Обычно процесс формирования скрипичных классов Парижской консерватории условно делят на два периода. Первый (1795-1800) связывают с деятельностью П. Гавинье, второй (1800-1842) – с деятельностью Роде, Байо и Крейцера.

*Пьер Гавинье* был приглашен возглавить скрипичные классы сразу после открытия консерватории, хотя находился уже в весьма преклонном возрасте и много болел. По свидетельству современников, он взялся за дело очень активно и преданно, учил своих учеников

виртуозному мастерству, искренности и естественности выражения чувства, умел поддержать учеников и заставить поверить в себя. Итогом педагогической деятельности стали знаменитые «Les Vingt-quatre Matinéés» – сборник этюдов, обобщивших достижения скрипичной техники к началу XIX века и явившийся новым для этого времени жанром художественного концертного этюда<sup>15</sup>.

Второй важнейший этап развития скрипичных классов Парижской консерватории – активная концертная, педагогическая и методическая деятельность её ведущих профессоров – Роде, Байо и Крейцера.

*Родольф Крейцер* занимал пост ведущего профессора более тридцати лет, воспитал целую плеяду выдающихся скрипачей-виртуозов Франции. Его педагогические традиции продолжил другой знаменитый ученик – Ламбер Жозеф Массар.

*Пьер Роде* – блестящий виртуоз, входил в число профессоров первого ранга до своего отъезда в Петербург (1802). И сегодня все скрипачи мира обязательно в какой-то из этапов своего развития исполняют его знаменитые Каприсы.

*Пьер Байо* – один из лучших солистов и ансамблистов Франции первой половины XIX столетия, на протяжении сорока семи лет (1795-1842) оставался ведущим профессором по классу скрипки в Парижской консерватории. Воспитал несколько поколений знаменитых скрипачей, среди которых Ф.-А. Абенек, Ж.-Ф. Мазас, Э. Созе, Ш. Данкля и другие.

Именно Байо было предложено возглавить работу над «Méthode du violon» Парижской консерватории. Он с коллегами опирался на художественно-эстетические принципы Виотти, потому в «Метод» были определены такие важные для развития музыканта положения, как воспитание музыкально-эстетического вкуса, значение

---

<sup>15</sup> Подробно об этом также можно прочесть в диссертации П. Подмазовой: см. 17; 202-214.

культуры звука скрипача, отточенность штриховой техники, поиск выразительных средств в соответствии с содержанием и т.д. Капитальный труд самого П. Байо «Искусство скрипки» (1834) подытожил и завершил традиции, которые были сформулированы в начале века в коллективном труде.

П. Подмазова в своей диссертации пишет, что традиции французской классической скрипичной школы продолжили следующие поколения профессоров по классу скрипки. Так, в 1808 году работу в консерватории начинает ученик Байо – Ф.-А. Абенек, чуть позже – Ж.-Д. Алар, Л. Массар, а также Ю. Леонар, Ш. Лафон, Ж.-Б. Мазас. Блестящими скрипачами, воспитанными консерваторией, стали: Г. Венявский, П. Сарасате, И. Лото, Ф. Ондржичек, Ф. Крейслер, К. Флеш, Дж. Энеску, Ж. Тибо и многие-многие другие.

«Опыт организации музыкальной образовательной системы во Франции на рубеже XVIII-XIX веков стал уникальным<sup>16</sup>. Парижская консерватория, созданная для укрепления Французской республики, не только помогла структурировать всю музыкальную жизнь страны, она с самого начала была местом сосредоточения лучших артистических сил Франции» [17; 54].

### *Школа Парижской консерватории*

Итак, в 1802 году вышла одна из самых знаменитых школ начала XIX века – школа Парижской консерватории («Methode du Violon» – Скрипичная метода), созданная в содружестве Байо, Роде и Крейцера. Полное её название в переводе на русский язык еще с XIX века звучит следующим образом: «Скрипичный самоучитель, или полная теоретическая и практическая школа для скрипки» (на русский язык был переведен в 1868 году Августом Кюнди́нгером, в том же году издан, новое издание в 2016 было подготовлено под редакцией Марины Куперман).

---

<sup>16</sup> В XIX веке по модели Парижской консерватории были созданы музыкальные учреждения в других европейских столицах – в Милане (1807), Неаполе (1808), Праге (1811), Брюсселе (1813), Флоренции (1814), Вене (1817), Варшаве (1821), Лондоне (Королевская академия музыки, 1822), Гааге (1826), Льеже (1827), Генте (1833), Женеве (1835), Лейпциге (1843), Мюнхене (1846).

Эта работа интересна и примечательна многими моментами. Во-первых, она, безусловно, отражает новую эстетику времени, требуя от исполнителя «захватывать массу», «возвышать душу» слушателей и т.д. Во-вторых, она очень грамотно разработана с точки зрения методики, трудности в ней обозначены словом «механизм», которому следует учиться долго и тщательно.

Скрипачи не едины в оценке этого труда. Так, например, И.Благовещенский полагает, что авторы слишком отделяют изучение «механизма» от художественного воспитания; П. Подмазова, напротив, считает, что именно в этой школе очень ярко заявлена цель воспитания творческой личности.

«Скрипичный самоучитель», как и положено, состоит из ряда обязательных разделов. Первый – классический: «Начальные правила музыки», в которых представлены все традиционные сведения о нотах, ладах, гаммах, организации ритма и т.д., первые сведения о скрипке и ее частях, темповых обозначениях и терминах, часто используемых в музыке. В небольшом Введении авторы поднимают важнейшие вопросы того времени: о гении, о «вкусе, управляющем гением» (это считалось даром природы и плодом воспитания), о главных качествах артиста, который должен обладать «светлым умом», «пылким воображением» и всю жизнь стремиться «приблизиться к идеальному совершенству» [цит. по Школе, 10]

На страницах работы неоднократно возникает понятие «гений», которое, по замечанию Л.В. Кириллиной, было одним из основополагающих в классическую эпоху. Оно включало в себя «понятие высшей (природно-божественной) свободы, а это было самым существенным, что отличало художника от просто мастера» [17, 192]. По мысли авторов школы, именно выразительное исполнение способно раскрыть талант ученика, и тогда природный гений, безупречный вкус и выразительность исполнения, «преобладающие над технически безупречной игрой», определяют в методике профессиональные качества исполнителя. Авторы рекомендуют вдумчиво рабо-

татъ над техникой, следовать навыку самоконтроля – этот тезис представляется весьма ценным и сегодня.

Итак, первая крупная часть носит название «О механизме скрипки». Она, несомненно, представляет интерес и для исполнителя XIX века, и для современного музыканта. В ней рассказано, как держать скрипку и смычок, о движении пальцев левой и правой рук, а также – о самых главных аспектах того времени: об исполнении украшений (трелей, группетто), о разных завершениях этих украшений, наконец, о разнообразных штрихах.

Многие советы при известной корректировке, актуальны и сегодня. Так, например, авторы советуют «отдаться единственному только изучению механизма, дабы ознакомиться с ним таким образом, чтобы впоследствии не быть принужденным обращаться к нему снова» – видимо, эти утверждения и вызывали суждения о разделении технического и художественного. Однако можно взглянуть на этот тезис несколько иначе: нужно настолько овладеть технической стороной игры, чтобы иметь возможность больше не возвращаться к этому и отдаться только творчеству.

Держание инструмента и смычка довольно современное, но уже не новое для того времени. Авторы советуют не сжимать сильно левую руку, держа ее без напряжения, в естественном положении. Подобные термины – естественность, ненапряженность – относятся и к правой руке. Вообще, в отношении правой руки авторы школы достаточно прогрессивны – они советуют держать смычок всеми пальцами, следить за положением большого, который должен находиться напротив среднего, следить за мизинцем, который управляет весом у колодки, обращать внимание на кистевые движения при игре на всех струнах. Штрихи предлагается изучать во французской манере: не добавлять жесткости в *staccato*, двигая смычок кистью с упором большого пальца в трость; *detache* – как того требуют многочисленные его примеры в концертах французских авторов – нужно играть часто решительно, доводя смычок до середины, чтобы «звуки получались гораздо чище, а струна была наполнена вибрированием» [18; 198].

В методике серьезные требования предъявлены к звукоизвлечению – красота и ровность звука, выработанные на всем протяжении смычка, являются важнейшим показателем мастерства исполнителя.

Изучению штрихов предшествует довольно пространное объяснение стаккато, мартеле и понятия красоты звука. «Лучший тон есть тот, который соединяет в себе нежность и силу» [цит. по Школе, 17]. Варианты штрихов приведены на примере гаммы G-dur, и их можно смело брать на вооружение любому педагогу: 50 разных примеров включают в себя и связные, и отрывистые, и пунктирные штрихи в самых разных комбинациях – симметричных и асимметричных, требующих разной скорости проведения, в разной динамике, требующей разного веса и т.д. Гамма в триольном исполнении приводится на примере звукоряда A-dur. В этом же разделе авторы дают примеры на изучение арпеджио – трех и четырехзвучного.

*Пример 11. Варианты исполнения гаммы соль мажор.*

The image displays a musical score for Example 11, titled "Варианты исполнения гаммы соль мажор" (Variations of the G major scale). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of 38 numbered variations of the G major scale, arranged in eight staves. The first two staves (1-3) show the scale with a long slur over the entire phrase. The subsequent staves (4-8) show the scale with various rhythmic patterns and slurs. The final two staves (9-38) show the scale with various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings (f). The variations are numbered 1 through 38. The page number 62 is centered at the bottom.

Пример 12. Варианты исполнения гаммы ля мажор.

Музыкальный пример 12, представляющий различные варианты исполнения гаммы ля мажор. Скрипка и альт играют восьмыми нотами, а триоли играют триолями. Динамика варьируется от *f* до *ff*.

Вторая часть школы носит название «О выражении и его средствах» и рассматривает последовательно следующие аспекты: звук, движение, стиль, вкус, выдержка, гений игры. Для рассмотрения понятия звука авторы обращаются к знаменитым философам – современнику Руссу, греческим мудрецам Плутарху, Аристотелю, Эвклиду и прочим, рассматривая музыку в ее воздействии на личность. Так, они находят, что музыка бывает «покойная, живая и страстная», и может возвышать душу, увлекать, смягчать и успокаивать человека. Параллели проводятся с различным движением и темпом сочинений. «Стиль характеризует образ выражения, выбор

выражений и акцент, который придают пьесе» [цит по Школе, 24]; ученик должен начинать с подражания знаменитым образцам стиля, чтобы потом выработать свой собственный, а мерилom ему в этом будет природный вкус – чувство «приличия, неуловимый такт уметь давать каждой вещи свойственный ей тон, характер и место» [там же]. Под выдержкой в Школе понимается умение играть ровно в выбранном темпе, однако, разрешается несколько ускорять или замедлять движение в зависимости от замысла автора. Самый интересный раздел касается «гения игры», который может одним только взглядом «объять различный характер музыки, внезапным вдохновением слиться с гением композитора, угадывать мысли его и передавать их с легкостью и точностью», «придает игре инструмента тот колорит, который соответствует духу автора, умеет соединить грацию с чувством, простоту с грацией, силу с нежностью, и обозначить все самые разнообразные оттенки» [цит. по Школе, 25].

Огромный нотный материал школы достаточно однотипен. Авторы предлагают изучать все позиции на гаммах по квинтовому кругу, предпосылая этому лишь одно замечание о том, что нужно выдерживать все звуки *forte* от начала до конца смычка. Гаммы представлены с аккомпанементом, составленном Керубини. К изучению гамм добавлены ритмически разнообразные упражнения, написанные Байо или Крейцером.

И. П. Благовещенский к числу недостатков этой школы относит отсутствие какой-либо подготовки к изучению двойных нот – терции, сексты даются сразу целыми нотами в две октавы со сменой позиций, при этом нет даже намека на ведение смычка по двум струнам – навыку правой руки, который обязательно должен предшествовать исполнению этого приема в левой, в противном случае у ученика не получится извлечь из инструмента звук двух струн одновременно.

Пример 13. Упражнения в двойных нотах.

The image displays six systems of musical exercises for piano, each consisting of two staves (treble and bass clef). The exercises are labeled as follows:

- System 1:** Labeled "2/4. 1.". It features a sequence of chords in the right hand and a corresponding melodic line in the left hand, with some chords marked with a fermata.
- System 2:** Labeled "2/4. 2.". It shows a similar pattern of chords and a more active left-hand accompaniment.
- System 3:** Labeled "2/4. 3.". It continues the exercise with different chord progressions and rhythmic variations.
- System 4:** Labeled "2/4. 4.". It introduces more complex chord structures and intervals.
- System 5:** Labeled "2/4. 5.". It features a sequence of chords with a steady left-hand accompaniment.
- System 6:** Labeled "2/4. 6.". It concludes the set with a final sequence of chords and a melodic line.

Главным же ее недостатком, по мнению названного автора, является уже названное разделение художественного и технического развития. Доказательств тому он находит множество: огромное однотипное количество упражнений, которое, несмотря на попытку авторов эти упражнения разнообразить и омузыкалить, все же несколько консервирует технику; указание авторов школы, что «только после длительного воспитания механизма можно перейти к формированию художника и изучению художественных произведений» [3; 61]. С этим мне-

нием не согласна П. Подмазова, которая, напротив, считает, что в школе можно прочесть идею воспитания яркого исполнителя-интерпретатора [17; 201]. Поскольку «Скрипичный самоучитель» существует и в старом, и в новом издании на русском языке, читатель может составить собственное мнение на этот счет.

Филирование звука изложено так же, как у Тартини: «Чтобы хорошо играть, надо хорошо петь», так же, как и он, сравнивают смычок с дыханием певца. По знаменитому трактату Тартини излагается и проблема украшений (в данном разделе объясняется, как следует исполнять разного рода форшлагги, трели, группетто).

Некоторые частные рекомендации касаются, по-видимому, интерпретаторского подхода в исполнительстве (как это уже было в «Фундаментальной школе» Л. Моцарта): жанр концерта определяется в качестве основного, где «скрипка должна раскрыть все свое могущество», стать в руках гения «звучащей душой» и суметь передать слушателю то, что чувствует музыкант, приведя его к «тем усладительным восторгам, которые производит всегда истинное выражение» [17; 200].

Приложением к «Школе» служат нотные примеры для двух скрипок. К сожалению, французский оригинал нам недоступен, в русской редакции музыкантам предлагаются варианты обработок знаменитых романсов XIX века (Варламова, Виельгорского, Даргомыжского, Глинки и других).

Мы не можем составить полного представления о педагогике профессоров консерватории, основываясь только лишь на теории. Однако, оставленные ими произведения – концерты, вариации, арии с вариациями, а также этюды и капризы, дают возможность увидеть музыкальную составляющую их методов. Все их сочинения служат дополнением к методике консерватории, но они построены на других, более концертных, и не столь схоластических принципах и формируют основные элементы и параметры технического мастерства учащихся, а также – развивают их в музыкальном отношении.

Не касаясь в рамках данной работы концертных сочинений профессоров консерватории, скажем, что на рубеже XVIII и XIX столетий в Париже были опубликованы несколько прекрасных «инструктивных» сборников: Каприсы Гавинье, 40 этюдов Крейцера (1796), итальянские Каприсы в форме этюдов А. Бруни (1787) и Этюды для скрипки Ф. Фиорилло. В начале XIX века вышли 12 каприсов и этюдов П. Байо (1803), 24 каприса П. Роде (1813). Во всех этих этюдах уже можно уловить задачи нового времени – подчинить техническое мастерство художественной идее, развить не только виртуозность, но и музыкальное дарование учащегося.

#### **§ 4. Школы середины XIX столетия: П. Байо, Ж.-Ф. Мазас, Ж.-Д. Алар, Ш. Данкла, Ш. Беррио**

Школы, написанные или изданные в Париже в XIX веке, в значительной степени развивают идеи, заложенные школой Парижской консерватории. Так, в 1824 году издается Школа Кампаньоли – одна из важнейших итальянских, наряду со Школой консерватории, в 1834 Байо издает свою личную методику – «Искусство игры на скрипке», в которой подводит итоги своих педагогических размышлений, в 30-е годы (3 и 4 издания – в 1832) издается школа Ж.-Ф. Мазаса (весьма продвинутая технически, в заголовке обозначенная как школа, готовящая к исполнению двойных флажолетов по Паганини), в 1844 году издается школа Ж.-Д. Алара – одного из профессоров парижской консерватории, в 1855 – «Элементарная методика» Ш. Данкла, наконец, в 1858 – знаменитая трехтомная школа Ш. Беррио. Школы Алара, Мазаса, Данкла, Беррио коренным образом переосмысливают первоначальный этап обучения, сближая техническое и музыкальное развитие исполнителя. Остановимся на перечисленных пособиях подробнее.

Личная методика *П. Байо* носит название «*Искусство скрипки. Новейшая метода*». Очевидно, пытаясь создать универсальное пособие, Байо не обходится без объемного введения, где приводит краткие сведения об истории инструмента, теорию, репертуар для

скрипки, сведения об известных скрипачах. Как и положено, представлена методика постановки и держания инструмента и смычка, описаны разные виды смычков. Постановка пальцев левой руки дается по принципу «джеминианиевского грифа», как и во всех старых школах: 4-й палец ставится на ре IV струны, 3-й палец – на соль III струны, 2-й – на до II, а 1-й – на фа I струны соответственно. Во вступительном разделе также приводится информация о каденциях и способах завершения музыкальной мысли, кадансировании – не будем забывать о том, что классическое музыкальное образование в XIX веке предполагало, что ученик может и должен сочинять музыку, или, по крайней мере, каденции к исполняемым произведениям. Такой раздел вполне укладывался в теоретические представления тех лет.

В этой школе детально разработан *начальный* этап обучения. Правда, необходимо отметить, что эти уроки – как и во всех французских школах – достаточно быстро уходят от самых простых элементов в сторону сложных, при этом многие сложные аспекты скрипичной техники отрабатываются в первой позиции. Итак, первые пятнадцать уроков последовательно посвящены:

- ведению смычка по открытым струнам, исполнению пустых струн в разных длительностях и частях смычка;
- отработке первоначально гаммы соль мажор *detache* и *martele*, вариантом гаммы с чередованием пальцев, с падениями и отскоками разных пальцев на сильное время;
- упражнениям на беглость (напоминающим будущего Г. Шрадика, с вариантами на всех струнах);
- отработке октав через струну и через паузу, тренировке четвертого пальца;
- упражнениям на все 24 гаммы в одну октаву (по 12 гамм в бе-молях и диезах).

Современным преподавателям будет интересен раздел, посвященный исполнению гамм двумя скрипками, учеником и педаго-

гом (мастером). Материал «аккомпанеента» достаточно разнообразный и омузыкаливает надоедающие юным скрипачам гаммы.

Предвосхищает будущие упражнения К. Флеша огромное количество вариантов исполнения гаммы до мажор: она изложена в разных позициях, разными ритмическими рисунками, с использованием элементов арпеджио и двойных нот.

*Пример 14. Варианты работы с гаммой до мажор.*

zugleich auch seine Fähigkeit erweitern. 2<sup>e</sup> LAGE • 2<sup>me</sup> POSITION. 1<sup>ens.</sup>

1<sup>re</sup> UEBUNG • 1<sup>er</sup> EXERCICE.

2<sup>te</sup> 2<sup>me</sup>

3<sup>te</sup> 3<sup>me</sup>

4<sup>te</sup> 4<sup>me</sup>

5<sup>te</sup> 5<sup>me</sup>

3<sup>e</sup> LAGE • 3<sup>me</sup> POSITION.

1<sup>re</sup> UEBUNG • 1<sup>er</sup> EXERCICE.

4260.

5<sup>te</sup>  
2<sup>o</sup>  
4<sup>te</sup>

3<sup>te</sup>  
3<sup>o</sup>

4<sup>te</sup>  
4<sup>o</sup>

5<sup>te</sup>  
5<sup>o</sup>

*Risolato.*

4<sup>te</sup> LAGE • 4<sup>te</sup> POSITION.

1<sup>re</sup> UEBUNG.  
1<sup>er</sup> EXERCICE.

2<sup>de</sup>  
2<sup>es</sup>

39  
21

3<sup>te</sup>  
3<sup>me</sup>

4<sup>te</sup>  
4<sup>me</sup>

5<sup>te</sup>  
5<sup>me</sup>

5<sup>te</sup> LAGE \* 5<sup>me</sup> POSITION .

1<sup>te</sup> UEBUNG .  
1<sup>re</sup> EXERCICE .

sehr kurz abgestossen .  
Tres detache .

2<sup>te</sup>  
2<sup>me</sup>

3<sup>te</sup>  
3<sup>me</sup>

4260 .

Уделяя большое внимание штриховой технике, Байо далее предлагает ученику исполнить однооктавные гаммы в бемолях и диезах разными вариантами базового штриха *detache*: *Grand* и *Leger* (ближе всего современному *spiccato*), а также *martele*. Кроме того, всеми этими вариантами предложено исполнить тоническое трезвучие к

этим гаммам, и на legato – гамму разложенными терциями (также впоследствии будет у К. Флеша).

Работа над гибкостью кисти и пальцев предложена в упражнении, которое заставляет соединять октавы через струну, как отдельным штрихом, так и связным legato. Возможно, что Байо преследовал и другую цель – готовить ученика к исполнению двойных октав, поскольку завершается первый раздел Школы гаммами двойными октавами – очевидно, что эти уроки уже очень сложные, хотя и отнесены автором к «начальному обучению».

*Примеры 15, 16, 17. Работа с двойными нотами в гамме.*

The image displays three musical examples, numbered 1, 2, and 3, each consisting of two staves of music. Example 1 is in C major, Example 2 is in C minor, and Example 3 is in C major. Each example shows a scale with double notes (dyads) in both hands, starting with a single note in the right hand followed by a double note in the left hand. The exercises are marked with a tempo of quarter note = 100 and a duration of 2 minutes. Example 3 includes dynamic markings of *f* and *p* and is divided into two sections. The notation includes various fingerings and articulation marks.

Несомненную пользу современному музыканту принесут упражнения в хроматических гаммах – весьма изобретательные и многочисленные.

После этого первого раздела Байо позволяет себе подробно проанализировать разнообразные варианты украшений, трели, морденты и способы их исполнения. Примечательно, что он предлагает трели даже двойными терциями.

Следующий раздел школы связан с работой над техникой двойных нот: теперь уже терций, кварт, квинт, секст, септим, октав и даже децим. Все они исполняются с аккомпанементом второй скрипки, и очевидным их недостатком – как и многих предшественников и даже по-

следователей – является отсутствие каких-либо упражнений, предвещающих эту сложную часть скрипичного исполнительства. Поскольку октавы, например, уже встречались при исполнении гамм, и теперь выглядят даже легче, можно предположить, что разделы нужно изучать по спирали – возвращаясь к навыкам на новом уровне.

Пример 18. Работа с разнообразными двойными нотами.

The image shows a musical score for four exercises, labeled Nº 1 through Nº 4. The tempo is marked 'Allegro moderato.' at the beginning. Exercise Nº 1 is in 4/4 time and features a variety of double notes (dyads) in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Exercise Nº 2 is in 4/4 time and uses a similar pattern of double notes in the right hand. Exercise Nº 3 is in 2/2 time and includes a 'Loco.' marking, indicating a section where the left hand is to be played independently. Exercise Nº 4 is in 4/4 time and features a more complex rhythmic pattern in the left hand. The score includes various technical markings such as fingerings (1-5), slurs, and dynamic markings.

N<sup>o</sup> 5. Si  
 N<sup>o</sup> 6.  
 N<sup>o</sup> 7.  
 N<sup>o</sup> 8. Segue.

Занимательные части методики посвящены музыкальным примерам: фрагментам сочинений самого Байо, Роде, Крейцера, Виотти, Фиорилло. Они распределены по видам техники: те, что исполняются *detache* в разных частях смычка (с указанием – в какой); те, что исполняются разными штрихами (эластичным, легким *detache*, типично французским *detache perle* – жемчужное *detache* (аналог нашего *spiccato*), а также *sautille*, *staccato*, *ricochet*. Фактически, этот раздел предвосхищает будущий жанр хрестоматии, который является большим подспорьем как педагогу, так и ученику, поскольку произведения в хрестоматиях обычно «рассортированы» по определенным принципам.

Продолжают Школу рассуждения о звукоизвлечении, о выразительности в музыке, часто достигаемой усилением и уменьшением силы и скорости звука (основанной на знаменитых упражнениях Тартини), орнаментике, нюансировке, очень важным понятиям, касающимся музыкального синтаксиса и музыкальной пунктуации (Байо описывает варианты фраз, мотивов, анализируя их строение). Соответственно, музыкальные примеры, иллюстрирующие эти аспекты, становятся все сложнее. Самыми последними рассматриваются исполнение флажолетов и аккордов.

Будучи последовательным в изложении своих мыслей, Байо старается охватить как можно больше в своем «Искусстве игры». Здесь есть таблица музыкальных терминов и примеры на разные характеры музыки, чтобы ученик мог с ними познакомиться и понять (например, лирический, героический, скерцозный и т.д.), собран каталог композиторов, которые писали для скрипки, с датами их рождения и смерти, а также перечнем основных сочинений. В конце – как это положено в современном классическом учебном пособии – есть алфавитный указатель.

Таким образом, можно сказать, что в своей самостоятельной школе П. Байо сделал огромный шаг вперед: детально проработал начальный этап обучения, методически выстроил трудности по принципу усложнения и по спирали – возвращаясь к определенным задачам каждый раз на новом уровне; собрал огромный нотный и историко-теоретический материал, полезный скрипачам. Бесспорно, эта школа принадлежит к лучшим страницам методической мысли Франции XIX века.

\* \* \*

В 30-е годы XIX века издал свою школу продолжатель традиций парижской консерватории *Ж.-Ф. Мазас* (3-е и 4-е издание – 1832). Его «Метода» имеет весьма специфичное название: *«Трактат о гармонических флажолетах, простых и двойных, в соответствии с системой Н. Паганини, для скрипки»*. Очевидно желание автора научить одному из самых сложных видов исполнительской техники, ориентируясь на очень популярного в то время в Париже скрипача-виртуоза.

Понимая, что воспитание виртуозных качеств невозможно без хорошей базы, Мазас основательно подходит к главной цели своей методики. Вступительный раздел школы – как это ни странно – посвящен самым классическим начальным аспектам: постановке, манере держания скрипки и смычка, простейшим упражнениям, закрепляющим постановку. Интересным представляется следующий момент: в популярной манере постановки пальцев левой руки по принципу «джеминианиевского» грифа, Мазас предлагает три пальца держать, а свободным – падать и отскакивать от струны. Подобные упражнения на несколько десятилетий опережают классические «немые» упражнения К. Флеша.

Не совсем обычным кажется и изучение тетракордов в первой позиции на каждой струне: на ля струне он предлагает исполнять ля минор, а не мажор, как это делали другие скрипачи, и как очевидно физиологичнее по природе.

Следующий раздел полностью посвящен вариантам исполнения гамм, до и соль мажор являются первыми гаммами в этой школе, однако, и здесь не обошлось без нетривиальностей: гаммы предлагаются чередующимися терциями, квартами, квинтами, секстами, септимами, октавами и децимами.

*Пример 19. Варианты исполнения гамм.*

The image displays three musical examples of scales, each consisting of two staves. The first example, labeled 'TIERCES', shows a scale in G major with a melodic line and a harmonic accompaniment of chords. The second example, labeled 'QUARTES', shows a scale in D major with similar notation. The third example, labeled 'QUINTES', shows a scale in A major, also with melodic and harmonic parts, and includes dynamic markings such as '3<sup>rd</sup> dim'.

Остальное в рамках классической французской традиции – гаммы по квинтовому кругу, в одну октаву, выдержаны длинными нотами, в сопровождении учителя, которому поручена всякий раз новая партия.

Блок упражнений посвящен отработке движений смычка и пальцев: учащийся должен исполнять простейшие звуки тетрахордов восьмыми, шестнадцатыми и триолями, после чего заняться беглостью пальцев legato. Возвращение на более сложном уровне к штрихам связано с исполнением пунктиров, асимметричных штрихов. Каждый технический элемент закрепляется на довольно мелодичных прелюдиях или этюдах для двух скрипок.

Необычным кажется подход к изучению позиций: не последовательно, как это чаще всего было у предшественников Мазаса, а по другому принципу – сперва нечетные (первая, третья, пятая, седьмая), а потом четные (вторая, четвертая, шестая). Каждая их позиций изучается с довольно замысловатыми ритмическими решениями, неудобными переходами, ломаными двойными нотами, многоотктавными арпеджио. Закрепляется все изученное на музыкальном материале сразу же (что выгодно отличает эту школу).

Подготовив таким образом музыканта-скрипача, Мазас переходит к самым сложным, на его взгляд, вариантам техники: трелям (включая двойные); двойным нотам (эти упражнения можно использовать и современному учащемуся); более сложным штрихам *martele*, *staccato*, *spiccato*, *bariolage*. аккордовой технике и, наконец, флажолетам. Фактически пятая часть Школы полностью посвящена работе над этим видом техники. Мазас рассматривает его сперва теоретически, описывая варианты натуральных флажолетов и предлагая разные упражнения – чередует обычные и флажолетные звуки, дает их в арпеджированном виде, триолями, шестнадцатыми и прочими мелкими длительностями.

Завершает школу работа над искусственными флажолетами: сначала простыми – квинтовыми и квартовыми, затем более трудными – мало и большетерцовыми, итогом всего выступают упраж-

нения на двойные флажолеты, которых достаточно много встречается в музыке Н. Паганини. Нужно отметить, что такого количества упражнений на двойные флажолеты нельзя встретить даже в более поздних методических работах разных авторов, и потому Школа полностью оправдывает своё название.

\* \* \*

В 1844 выходит в свет крупная работа *«Полная школа для скрипки, принятая для руководства в Парижской консерватории» Жана-Дельфена Алара*<sup>17</sup>.

Школа эта достаточно объемная, многоаспектная, очень последовательна. Уже классичным стало определенное строение всех анализируемых в нашем исследовании методик: первые разделы посвящены вопросам постановки и общим вопросам теории – Алар не стал исключением. Обращает на себя внимание иллюстрация, показывающая верные и неверные моменты постановки; держание смычка и инструмента очень приближено к современному – так, на смычке большой палец находится примерно напротив среднего. Пишет автор и о чистоте тона, о гибкости и изящности при держании инструмента.

Последовательность прослеживается в порядке изучения трудностей: даны предварительные (!) упражнения в движениях смычка (например, ученик располагает руку со смычком на струне соль, педагог придерживает смычок, а учащийся последовательно сгибает и разгибает правую руку, знакомясь с будущим движением), положении скрипки, движении пальцев, а затем все это закрепляется на примере гамм в первой позиции. Следующий раздел не дает ничего нового по сравнению со школами XIX века: изучаются гаммы по квинтовому кругу в первой позиции, даются сведения о нотах, различных ритмических рисунках, форшлагах, группетто, трелях и т.д.; все это дано в простейших упражнениях и в прелюдиях для двух скрипок – ученика и мастера.

---

<sup>17</sup> На русский язык она была переведена Ар. Соколовым, издана в Петербурге.

В отличие от Мазаса, который изучал сперва нечетные, а потом четные позиции, Алар вновь возвращается к изучению позиций по порядку: первая, вторая, третья и четвертая – все на примере гаммы до мажор. Весьма симпатичны упражнения, чтобы приучить руку к переходам во вторую позицию, – они представляют собой небольшие секвенции (см. Пример 20). Удобным для учащегося является тот факт, что после каждого упражнения есть большой этюд на закрепление навыка. Нужно сказать, однако, что современные педагоги редко изучают вторую позицию сразу после первой – она очень неудобна для учеников, и ее изучение, обычно, происходит после третьей.

Пример 20. Упражнения на смену позиций.

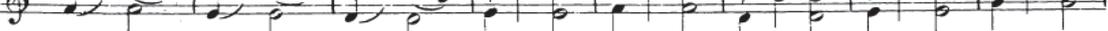
ÜBUNG	УПРАЖНЕНИЕ	EXERCICE
UM DIE HAND ZU GEWÖHNERN, IN DER ZWEITEN LAGE AUFZUSETZEN.	ЧТОБЫ ПРИУЧИТЬ РУКУ КЪ ПЕРЕХОДУ ВО 2 <sup>ю</sup> ПОЗИЦИЮ	POUR HABITUER LA MAIN À MONTER À LA 2 <sup>e</sup> POSITION.

⊕ 1<sup>ste</sup> Lage.  
1<sup>a</sup> Поз.  
1<sup>re</sup> Pos.

Auschnung ohne  
die abrigen  
ist von ihren  
Platz zuruck  
Вытннать  
ган съ мѣста  
та. лнхъ. лнн  
Extension sans  
de l'ancien les doigts.

Важный момент: после проработки позиций Алар дает подготовительные упражнения к двойным нотам, что кажется нам весьма важным, так как во многих школах до него подготовка отсутствовала полностью.

Пример 21. Двойные ноты с вариантами изучения.

<b>ÜBUNG</b> FÜR DIE VORBEREITUNG DER DOPPELGRIFFE.	<b>УПРАЖНЕНИЕ</b> ВЪ НОТАХЪ НА ДВУХЪ СТРУНАХЪ.	<b>EXERCICE</b> POUR PRÉPARER À LA DOUBLE CORDE.
<b>Moderato.</b> in der ersten Lage. въ 1 <sup>ю</sup> позициѣ. à la 1 <sup>re</sup> Posit.		
		
C bleibt aufgesetzt. палецъ оставляють на До. laissez l'Ut placé.		
		
B bleibt aufgesetzt. палецъ оставляють на В. laissez le Si placé.		
		
		
		
		

Материал гамм постепенно усложняется: добавляются гаммы с бемолями и диезами, в пределах двух октав. Интересными представляются взгляды на хроматическую гамму: палец должен скользить, не переменяя позиции руки. Правда, этюд, который дает Алар сразу после единичного примера на хроматизмы, очень сложен.

Позиции продолжают изучаться на протяжении всего дальнейшего материала школы, автор увеличивает количество ключевых знаков в гаммах и повышает позиции, всякий раз используя один и тот же прием: гамма в разных звуковых оттенках, небольшие упражнения при необходимости, этюд на эту позицию.

По-видимому, проанализировав существующие до него школы, Алар очень грамотно подошел к дальнейшему плану своей методики. Весь предыдущий материал был изложен штрихами деташе или легато, лишь теперь, когда пройдена половина школы, он дает ученику варианты штриховой техники – «Различные удары смычка» (все с пояснениями). Изучается «отрывистый удар» – маркированное деташе, *martele*, *sautille*, *sautille modere* (аналог *spiccato*). Затем

он посвящает блок изучению двойных нот – всех, какие существуют в игре на скрипке – терции, кварты, квинты, сексты, септимы, октавы, децимы, унисоны. Кажется очень полезными варианты изучения кварт и квинт – это очень пригождается в проверке интонации, игре искусственных флажолетов, исполнении разных аккордов, особенно – встречающихся в барочных сочинениях, так как в последних достаточно много квинт или кварт в основе.

Самые сложные виды скрипичной техники изучаются в конце: это варианты штриха *staccato* – упругое и легучее, двойные трели, арпеджио, тремоло, аккорды, простые и искусственные флажолеты (для флажолетов приводится специальная таблица интервалов, чтобы учащийся знал, как можно получить тот или иной звук – что уже не является чем-то новым). Последний этюд Школы – этюд на двойные флажолеты и пиццикато левой рукой. Скажем, что в хрестоматийных скрипичных сборниках XX века сохраняется, в основном, тот же принцип размещения материала, что предложен Аларом.

Таким образом, можно выделить эту Школу своей методической выстроенностью, проработанностью смен позиций, изучением квартовых и квинтовых вариантов гамм.

*Примечание:*

*Алар, Жан-Дельфен (1815-1888)*

Французский скрипач и композитор. В возрасте десяти лет он исполнил Концерт № 12 Виотти так хорошо, что жители его родного города Байонны решили отправить его в Париж. Там он поступил в консерваторию в класс Хабенека в 1827 году и получил первую премию в 1830 году. Продолжал изучать композицию с Фетисом (1831-3), служа скрипачом в оркестре оперы. В 1831 году он дебютировал в качестве солиста в Обществе концертов Консерватории, заслужив похвалу Паганини, присутствовавшего в зале, который впоследствии посвятил Алару свои 6 сонат ор. 2.

Вскоре Алар стал известен как превосходный исполнитель. На мемориальном концерте Мендельсона в 1848 году он был выбран для исполнения Скрипичного концерта композитора. Он также стал известен как превосходный камерный музыкант, особенно со своим собственным струнным квартетом, который он сформировал в 1835 году с виолончелистом Пьером-Александром Шевийяром. Поочередно с квартетами Арминго и Морина ансамбль Алара высту-

пал на еженедельных концертах Артистического общества, основанного в 1860 году князем Ю. Понятовским. В 1840 году он был назначен членом Королевского оркестра и стал его солистом после смерти Байо в 1842 году; он занял аналогичную должность в 1853 году с императорским оркестром.

Самым продолжительным достижением Алара был его длительный период работы (1843-75) в качестве профессора Парижской консерватории. Назначенный преемником Байо, он передал великую итало-французскую традицию Виотти поколению скрипачей. Его самым известным учеником был Сарасате. Педагогическое мастерство Алара проявляется в его превосходной скрипичной школе (1844), которая была переведена на несколько языков, и его многочисленных исследованиях (среди которых есть набор Каприсов во всех ключах, ор.41). Другие его сочинения, в том числе два скрипичных концерта, две симфонии и множество оперных фантазий, исчезли из репертуара. Его коллекция «Мастера скрипки» (Майнц, 1863), спасла от забвения многие старинные сочинения. Она состоит из 56 композиций композиторов XVIII и начала XIX века; и в отличие от многих современных редакторов, Алар был верен оригиналам, просто добавив басовый гармонический голос. Он играл на скрипке до конца жизни и в последний раз был услышан на благотворительном концерте в 1884 году.

\* \* \*

В середине столетия можно выделить две французские «методы»: менее известную Ш. Данкла и знаменитую трехтомную Ш. Берио.

*«Элементарная и прогрессивная метода для скрипки» Ш. Данкла* вышла в 1855 году в издательстве Рикорди, на итальянском и французском языках, что, видимо, говорит об интересе итальянцев к французским способам преподавания.

Данкла выстраивает свою работу весьма традиционно, наполняя её чуть более сложными, нежели у предшественников, упражнениями и «мелодиями».

«Элементарная» часть его школы составлена из теоретических сведений о скрипке, о манере держания инструмента (так же, как у Алара, с показом возможных ошибок постановки), о диапазоне, метрономе, нотации и т.п.

Практические задания также не отличаются от уже существующих школ (напомним, начальный этап работы был представлен у Тарада, А. Байо и П. Байо): это упражнения на ведение смычка по

открытым струнам, постановка по принципу джеминианиевского грифа, упражнения на падения и отскоки подряд идущих пальцев левой руки, а также на чередование пальцев – все в пределах первой позиции. Самое главное отличие этой методики: здесь есть простейшие *детские* (!) песенки, которые понятны в музыкальном отношении юному музыканту, в отличие от прежних школ, где есть простые музыкальные фрагменты, которые являются частями трудных взрослых произведений.

Пример 22. Старинная французская песенка XVIII века.

Le note ben sostenute e con dolcezza a mezz'arco.  
Les sons bien soutenus et avec douceur du milieu de l'archet.

PREPARAZIONE. *Lento*  $\frac{1}{2}$  Tono

PREPARAZIONE.  $\frac{1}{2}$  Tono. 2<sup>a</sup> Corda Cantino 2<sup>a</sup> Corde 2<sup>a</sup> Corda Cantino 2<sup>a</sup> Corde

Tirando 2 2 4 4 0 0 3 3 2 2 4 4 0 0 5 5 2

Tirez Cantino 2<sup>a</sup> Corda Cantino 2<sup>a</sup> Corda 3<sup>a</sup> Corda

2 2 3 3 5 3 2 2 4 4 0 0 5 5 2 FIN

Cantino 2<sup>a</sup> Corda FIN

3 3 3 3 4 4 3 3 2 2 1 1 0 0 5

5<sup>a</sup> Corda 2<sup>a</sup> Corda 5<sup>a</sup> Corda

Tirando 3 3 2 2 4 4 0 0 3 3 2 2 4 4 0 0 3 3

Tirez 2<sup>a</sup> Corda 5<sup>a</sup> Corda

3 3 4 4 3 3 2 2 1 1 0 0 3

2<sup>a</sup> Corda 3<sup>a</sup> Corda

Da capo sino alla parola FINE.  
Revenez au commencement  
et allez jusqu'au mot FIN.

«Прогрессивная» часть по уровню сложности адресована современному учащемуся музыкальной школы. Она включает в себя все 24 гаммы, разными штрихами и приемами – *grand detache*, *martele*, *detache perle*, *sautille*, *staccato*. Данкла охватывает все позиции, сначала первые пять, позже – шестую и седьмую, закрепляя все на мелодиях в разных ритмах. Кроме этого, есть упражнения на энгармонизмы, аккордовую технику, *pizzicato*, *bariolage*, хроматизмы, смены позиций. Все это закрепляется постепенно на разных небольших музыкальных

примерах, сольных, или для двух скрипок. Правда, в отличие от ряда других школ, где собран разнообразный нотных материал известных скрипичных авторов, в школе Данкла он почти не представлен, потому заниматься только по этому пособию и рассчитывать на полноценное развитие ученика, очевидно, невозможно.

Итак, важнейшая находка этой школы – наличие специального детского музыкального материала, который прежде не предлагался, – ставит эту работу на новую ступень развития.

\* \* \*

Скрипичная школа *Шарля Берио, или Methode de violon*, op. 102 была издана в Париже в 1858 году, и явилась продолжением и развитием идей, предложенных крупнейшими французскими скрипачами. Более того, с именем Берио связывают рождение франко-бельгийской виртуозно-романтической скрипичной школы, так как много лет он вел скрипичный класс в Брюссельской консерватории.

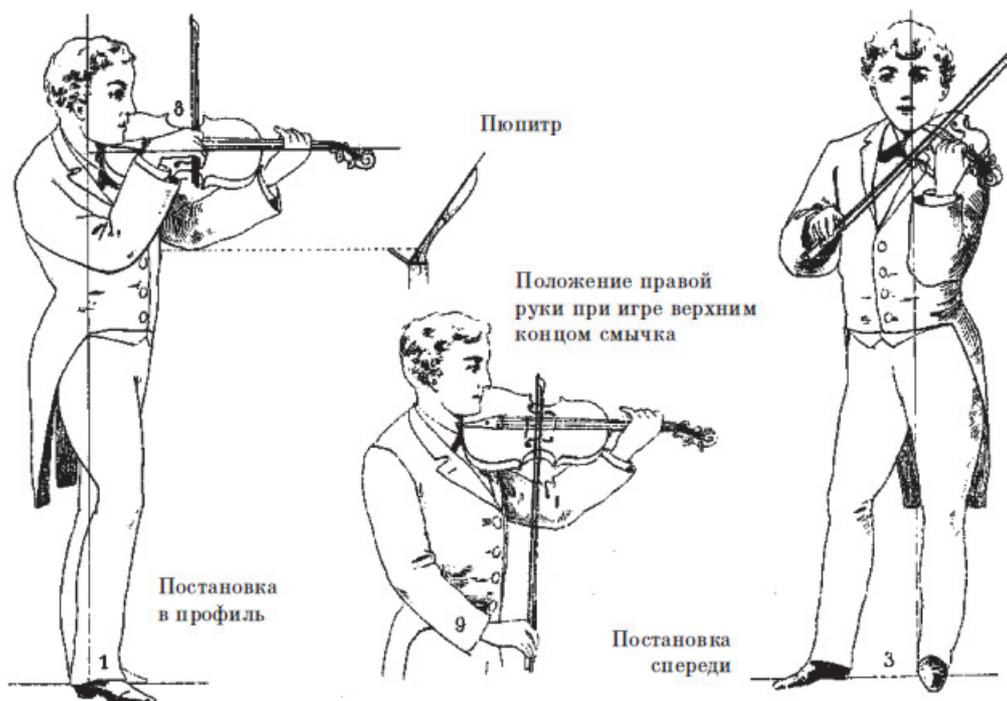
Одно из замечаний, которое регулярно звучало в адрес Школы Роде, Байо и Крейцера, – отделение механизма (или технического развития учащихся) от развития музыкального. По мнению И.П. Благовещенского, школа Берио стала новым этапом скрипичной педагогики, что выразилось, в первую очередь, в сближении технического и художественного развития скрипача.

Состоит Школа из трех частей: первая часть традиционно знакомит музыканта с элементарными теоретическими сведениями и первоначальными практическими навыками, вторая часть посвящена совершенствованию приемов игры на скрипке, а третья часть – вопросам эстетики исполнительства. Сам автор обозначает свою позицию следующим образом: «первая и вторая части посвящены развитию техники инструмента, третья – стилю», подчеркивая, что его Школа является результатом более чем 30-летней деятельности в качестве педагога и выражает надежду, что музыкант, обучающийся по его методике, станет «великим скрипачом, артистом со вкусом и чувством стиля» [цит. по Школе, 1]

Первая часть начинается с достаточно объемного раздела, посвященного «элементарным сведениям»: знакомство с нотами и их названиями, объяснение возможных ключей (можно увидеть, что скрипач XIX столетия работал не только со скрипичным ключом, но и с басовым, сопрановым, альтовым и теноровым); изучение «достоинства» (длительности) нот, пауз, тактовых черт, размеров, метра, знаков альтерации и различных обозначений, понятий гаммы и тональности. В современной педагогике эта часть сведений отдана таким дисциплинам, как сольфеджио и теория музыки, и изучается достаточно долго.

Далее автор рассматривает устройство скрипки и смычка, а также демонстрирует особенности скрипичной постановки:

*Пример 23.*





Видимо, хорошо зная прежние школы, Берио подробным образом рассматривает положение скрипки и смычка в разных позициях: в профиль, у колодки и в конце смычка, расположение пальцев на смычке; после графического изображения постановочных моментов все вопросы рассматриваются и теоретически, замечания Берио ценны, однако, далеко не новы: «скрипка должна лежать на левой ключице, прислоненная к шее и слегка наклоненная влево. Нажатие подбородка <...> не должно быть чрезмерно сильным», ладонь левой руки не должна налегать на шейку скрипки, для того чтобы пальцы могли опускаться на струны всегда отвесно». «Кисть правой руки должна находиться в прямой линии с передней частью руки, которая, вследствие этого, получает возможность всегда с необходимой гибкостью и удобством управлять движениями смычка». Одно из интересных замечаний: ученику необходимо познакомиться со всеми правильными приемами ведения смычка во всех ритмах, «труд, затраченный на это ... очень скоро проявится с самой выгодной стороны».

Следующий раздел первой части построен по принципу отдельных уроков, их всего пять, очень неравномерных по количеству заданий и, соответственно, затраченного на них времени. Последова-

тельность изучения материала в уроках следующая: первый – простейшие подготовительные упражнения для ведения смычка по открытым струнам, начиная со струны G, автор отдельно оговаривает, что вести смычок необходимо «небольшой частью волоса», соблюдая паузу после каждой ноты, «во время которой учитель может поправить положение руки, кисти и пальцев».

Пример 24.



Второй и третий уроки посвящены первоначальной постановке пальцев на струны («всегда готовые к удару, пальцы не должны отстоять от струны ни слишком близко, ни слишком далеко. Довольно расстояния на 2-3 сантиметра для того, чтобы они могли всегда взять надлежающую ноту своевременно и отчетливо»), данные упражнения выполняются сначала с одним пальцем, затем с двумя и так далее. Третий урок значительно сложнее первых двух: ученик должен научиться координировать движения левой и правой рук, на практике, однако, появлению такого навыка предшествуют несколько месяцев занятий.

Пример 25.

Moderato

Пример 26.

Медленно

Струны Ре и Ля.

Струны Ля и Ми.

Один из интереснейших уроков – четвертый, названный автором «О выдерживании звука». Берлио указывает на «дурную привычку», которой надо остерегаться ученикам – это «нервное содрогание, производимое учеником при окончании каждого звука или штриха», чтобы избавиться от данного недостатка, необходимо, по мнению автора, «особенно сильно брать начало каждой ноты, а смычком вести с постепенным замедлением, так, чтобы звук кончался, тихо замирая» [цит. по Школе, 25]

Формально, последний урок этой части – пятый «О движении пальцев левой руки при восходящих и нисходящих гаммах». Это самый продолжительный и объемный материал для изучения, так как далее Школа предлагает целый ряд отдельных упражнений и заданий на разнообразные штрихи, освоение позиций от первой до пятой.

Начинает Берлио со следующего указания: «движение пальцев левой руки при восходящих гаммах зависит от восхождения вверх самых гамм. Если гаммы проходят через несколько струн, то пальцы должны быть постепенно снимаемы со своих мест для приготовления к постановке на следующей струне. Когда пальцам предстоит взять на той же струне в нисходящем движении те же самые ноты,

которые были взяты в восходящем движении, то пальцы должны оставаться неподвижными на своих местах на струне для сохранения той же самой интонации и во избежание лишних движений» [цит. по Школе, 26]. Отметим, что последовательность и методика, предложенная Берио, абсолютно современна, он следует принципу постепенного усложнения материала, но в достаточно быстром темпе. Как видно из приведенных примеров, гаммы предлагаются ученикам и для развития беглости левой руки, и для работы над штриховой техникой и укреплением смычка.

Примеры 27, 28.

Пример

Пример

Все дальнейшее изложение материала, связанное с освоением позиций, подчинено следующим принципам:

- позиции изучаются последовательно от первой к пятой;
- изучение позиций идет в однооктавных гаммах по квинтовому кругу, отдельно диезные и бемольные тональности до 4-х знаков;
- все гаммы предложены в сопровождении второй скрипки, то есть – педагога;

- каждая новая гаммообразная последовательность изложена новым ритмическим рисунком, что приводит к изучению нового распределения смычка, скорости и части смычка
- завершающий этап работы над позицией – несколько упражнений и так называемая мелодия.

Примеры 29, 30, 31..

Schüler.  
Ученикъ.  
L' Elève.

Lehrer.  
Учитель.  
Le Maître.

4я струна.  
4<sup>e</sup> Corde.

3<sup>e</sup> Corde.

2<sup>e</sup> Corde

**H-moll. Си-миноръ. Si mineur.**

Schüler.  
Ученикъ.  
L' Elève.

Lehrer.  
Учитель.  
Le Maître.

*dolce*

31

Schüler.  
Ученикъ.  
L' Elève.

Lehrer.  
Учитель.  
Le Maître.

В оригинальном французском издании Школы Берио после изучения первой позиции следует знакомство со штрихом легато, или начальным соединением струн («о связных нотах»): когда одним штрихом смычка нужно перейти с одной струны на другую, то переход этот должен делаться так, чтобы никогда не слышалось одновременно звучания обеих струн. При исполнении одним штрихом смычка нескольких нот, пальцы должны опускаться на струну и подниматься от нее с вполне механической точностью и быстротой»

[Школа, 41-42]. Данные рекомендации вполне современны, многие известные методисты – К. Мострас, А. Ямпольский, Ю. Янкелевич и другие таким же образом рассматривают вопросы соединения смычков и струн – они должны совершаться с максимальной плавностью, незаметностью, а гаммообразные пассажи, о которых идет речь у Берлио, должны исполняться точно, быстро и бегло.

Особенностью данной школы – как и многих, ей предшествовавших, является изучение позиций не по принципу удобства и рациональности, а по формальному нумерологическому принципу, первая, вторая и так далее. Современная методика пользуется иной логикой – сначала изучаются нечетные позиции, как более удобные, затем – четные (также было уже у Мазаса). В Школе Берлио вторая позиция начинает, как и первая, изучаться с гаммы C-dur, со второго пальца, что очень сложно для начального обучения, более того, с каждой новой позицией значительно усложняются ритмические рисунки гамм, и, соответственно, штриховые варианты. Мелодии и упражнения для закрепления (в дуэтах с педагогом) требуют недюжинных музыкальных и технических способностей от учащегося. Также, начиная со второй позиции, добавляются упражнения в арпеджио.

*Пример 32.*

The musical score for Example 32 is presented in three staves. The first staff is in treble clef, 3/4 time, and begins with a 'V' marking. The second and third staves are in bass clef, 5/8 time, and feature intricate rhythmic patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The score ends with a double bar line.

При том, что штрихи при изучении позиций постепенно становятся все сложнее, комментариев касательно их исполнения, нет. По всей видимости, все комментарии должен давать педагог.

Пример 33. Исполнение гамм разными штриховыми вариантами.

The image displays a musical score for Example 33, consisting of nine numbered exercises (4-9) for scale execution. Each exercise is presented in two staves: a treble clef staff for the upper voice and a bass clef staff for the lower voice. Exercise 4 is in G major, 2/4 time, featuring a treble staff with slurs and fingering (1, 2, 3, 4, 5) and a bass staff with slurs and fingering (4, 3, 2, 1). Exercise 5 is in D major, 2/4 time, with slurs and fingering in both staves. Exercise 6 is in G major, 2/4 time, with the word 'simile' written above the treble staff. Exercise 7 is in B minor, 2/4 time, with the word 'simile' written below the bass staff. Exercise 8 is in B minor, 2/4 time, with slurs and fingering in both staves. Exercise 9 is in B minor, 2/4 time, with slurs and fingering in both staves. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers to guide the performer.

После изучения позиций автор предлагает упражнения для отработки трели (или каденции, как упомянуто в авторском издании – Беріо использует еще традиционное для XVIII-XIX веков обозначение) и начальные задания на работу с двойными нотами. Трель предложено изучать только одним способом: укрепляя соседние пальцы, чтобы сильное время приходилось на верхний звук.

Способ изучения двойных нот в настоящее время можно встретить во многих начальных школах игры (К. Родионов, А. Григорян): ученик ведет смычок по двум струнам, одна из них остается открытой, на вторую ставятся пальцы. Однако, по уже сложившейся традиции, мелодия, предложенная после упражнений, значительно сложнее всего предыдущего.

Примеры 34, 35, 36.. Упражнения.

Пример 37. Мелодия.

Начиная с раздела, посвященного третьей позиции, в Школе даются «мелодии» на использование всех изученных аспектов техники, и здесь – один из значительных недостатков этого учебного пособия. Соединение позиций, навыки позиционной игры и их смены, по мнению Ю.И. Янкелевича, являются одним из важнейших навыков скрипача. В Школе нет ни одного упражнения на соединение различных позиций, а примеры, которые даются ученику, – очень сложны и вряд ли исполнимы без дополнительной их отработки. Как и все остальные музыкальные фрагменты этого пособия, примеры (названные мелодиями) – это скрипичные дуэты ученика

и учителя, значительно превышающие те начальные навыки, которые были заложены во всех уроках.

Например, пьеса на соединение 1, 3 и 5 позиций, очевидно, использует сложные ритмические рисунки, сложную фразировку, о которой в Школе не было сказано ни слова, разные позиции и струны.

Пример 38. Пьеса в разных позициях.

86

Moderato.

5.

Schüler.  
Ученикъ.  
L'Élève.

Lehrer.  
Учитель.  
Le Maître.

*f brillante*

Однако, современный преподаватель-скрипач, ознакомившись внимательно со Школой Ш. Берю, безусловно, найдет здесь очень много полезных и ценных упражнений. Разнообразные ритмические и штриховые варианты гамм и тетрахордов можно адресовать ученикам первого, второго и даже третьего года обучения. В русском издании (ред. Гофман, 1903 год) есть замечательное приложение – расшифровка важнейших музыкальных терминов и обозначений, а также динамических оттенков. Во французском издании нюансы и темповые обозначения упоминаются бессистемно. Также несомненный интерес в современной педагогике могут представлять гаммы в исполнении учителя и ученика – несмотря на то, что они встречались почти в каждой школе, здесь они наиболее мело-

дичны и интересны и будут, следуя традициям XIX столетия, развивать гармонический и полифонический слух ученика.

Музыкальный материал Школы очень неоднороден по степени сложности, поэтому многие упражнения, этюды и пьесы должны изучаться не на начальном, а на среднем этапе развития учащегося, при этом они все требуют доработки с точки зрения аппликатуры. Возможно, некоторые разделы Школы методически грамотнее поменять местами, так, момент знакомства с двойными нотами может быть смело объединен с изучением связного штриха легато на открытых струнах. Самый спорный момент Школы – отсутствие отдельного музыкального материала для начинающих скрипачей. Этот недостаток частично был исправлен в русскоязычном издании 1903 года, в части Прибавление – в нее были добавлены разные обработки русских народных песен и известных романсов для двух скрипок (Во поле береза, По улице мостовой, Красный сарафан и многие другие).

Безусловно, по сравнению со своими предшественниками (Школой Роде, Байо, Крейцера; школой Кампаньоли, Школой Ф. Гассе), Берио сделал большой шаг в сторону сближения технического и музыкального развития скрипача, поскольку его пьесы и мелодии носят не только инструктивный характер. Однако полного взаимопроникновения двух этих принципов еще не произошло, и скрипичная педагогика до сих пор ищет самые оптимальные пути их взаимодействия в развитии исполнительского мастерства.

Остановимся на важнейшем моменте этого пособия – работе над скрипичным звуком. Основная работа над этим аспектом приходится на вторую часть пособия – в ней предлагается теоретическое понимание качества звука, которое, конечно же, на взгляд современного музыканта не является полным, так как не учитывает художественной стороны исполнения, однако, при грамотном использовании технических рекомендаций Берио можно достичь весьма зна-

чительных результатов. Итак, по мнению автора школы, красота звука зависит от четырех необходимых условий: *«верность интонации, отвесное положение смычка, равномерное нажатие и движение смычка»*. В современной педагогике качество звука определяют также – вес смычка и руки, скорость движения, игровая точка. Мы видим, что Берлио вложил в него даже несколько больше, помимо веса и скорость (нажатия и движения) он указывает на положение смычка и даже верность интонации. Нужно, однако, заметить, что в понятие интонации Берлио еще не вкладывает художественно-выразительного смысла, который теперь всегда имеют в виду, говоря о качественном звукоизвлечении.

«Верная интонация приводит в отношении созвучные тоны, возбуждает полную вибрацию скрипичной деки и таким образом содействует округлению звука. Только при отвесном положении смычка струна получает надлежащее колебание, а скрипка всю свою силу. И, наконец, равномерность нажатия и движение смычка столь же необходимы для извлечения звука эластичного и ясного. Равномерность бывает двоякая: абсолютная и относительная. Абсолютная требует равносильного нажатия смычка во все продолжительные ноты. Относительная прибавляет или убавляет безостановочную силу звука в постоянно равной прогрессии» [с. 2]

В Школе предложены четыре способа выдерживания и ведения звука, очень поэтично названные автором «оттенки смычка»: плотное звучание в нюансе *f* (*forte*), тихое в нюансе *p* (*piano*), звучание с увеличивающейся и уменьшающейся силой (*crescendo / diminuendo*) при исполнении каждого отдельного звука на смычок, а также самый сложный вариант – возрастание и «убывание» силы звука на один смычок (здесь он следует методике, предложенной еще Дж. Тартини).

## Пример 39.

### ОТТЕНКИ СМЫЧКА.

Есть четыре способа выдерживать и вести звукъ, а именно:

1. Выдерживать ровно и громко forte. (Hold steady and loudly forte.)  
2. Выдерживать ровно и тихо piano. (Hold steady and softly piano.)  
3. Выдерживать съ прибывающей силой crescendo. (Hold steady with increasing force crescendo.)  
4. Выдерживать, убавляя силу decrescendo. (Hold steady, decreasing force decrescendo.)  
5. Сперва съ возрастаниємъ, потомъ съ убавленіемъ силы. (First with increasing force, then with decreasing force.)

Автор не описывает пользы этих упражнений подробно, между тем, она очень значительна. Как видно из предложенной Беріо классификации, первый способ – выдерживание одного оттенка в разных ритмических рисунках, что приведет к развитию очень тонких мышечных и слуховых ощущений, поскольку в одном нюансе исполняются длительности разной величины, следовательно, половинные ноты должны исполняться с большей скоростью, нежели целые ноты, а четверти – еще быстрее, при этом вес руки и смычка будет оставаться прежним.

Второй и третий способы требуют большого мастерства в отношении постепенности и плавности прибавляемой или убавляемой силы звука. Беріо не указывает направления движения смычка, современный скрипач вправе исполнять эти упражнения и вверх смычком, и вниз, что также потребует особенных умений: известно, что игра crescendo вверх и diminuendo вниз естественна по своей природе, обратное исполнение нюанса требует специальных усилий: чтобы проводить crescendo вниз смычком, необходимо постепенно увеличивать нажим на смычок, для исполнения diminuendo вверх смычком нужно ослаблять давление, то есть производить действия, обратные естественной природе смычка.

Последний, четвертый способ очень полезен в выработке разнообразных мышечных и слуховых ощущений музыканта-скрипача, это одна из вершин исполнительского мастерства, потому что исполнитель обязан непрерывно держать в поле своего внимания качественный, и, что важно, – разнообразный звук.

Классическая русскоязычная скрипичная методика (назовем имена А. Ямпольского, Ю. Янкелевича, К. Мостраса, В. Григорьева) характеризуя качественное звукоизвлечение, часто пользовалась выражением «погружения» смычка в струну. Именно оно, по утверждению А. Ямпольского, должно быть для музыканта тем ориентиром, который помогает в короткие сроки овладеть качественным звукоизвлечением. Фактически, это и есть искусство «длинного смычка», о котором говорили А. Корелли, Ф. Джеминиани, Дж. Тартини, Ш. Берио).

Ш.Берио, ссылаясь на Виотти, предлагает лучшее, на его взгляд, упражнение для того, чтобы стать мастером смычка: «рука его [скрипача, музыканта] приучается к хладнокровному спокойствию ... он должен окончательно добиться того, чтобы касаться струны только одним волоском смычка и выдерживать звук ноты по крайней мере минуту. Чтобы дойти в этом до совершенства, следует выдерживать звук все медленнее и медленнее, уменьшая постепенно вес смычка на струну... Главное наблюдать должно, чтоб смычок двигался безостановочно и без малейшего сотрясения» [Школа, 141]

Дальнейшая работа исполнителя над звуком продолжается в гаммах. Берио приводит в качестве упражнений гаммы в разных позициях и с разными динамическими оттенками.

*Пример 40. Работа над звуком в гаммах.*

Очень медленно.

1<sup>я</sup> Позиция.

1

*ff*

4<sup>я</sup> Позиция.

*pp*



исполнение разной динамики штрихом *detache* или *legato*; исполнение всей гаммы легато в нюансе *forte / piano*; первый вариант требует большего веса руки и хорошего плотного соединения струн, второй, напротив, требует легкости, плавности, но озвученности, чтобы не было легковесного, поверхностного тона.

Отработав все указанные приемы в гаммах, скрипач должен перейти к художественному материалу – это произведения разных авторов и Берлио в том числе, направленные на выработку ощущения «противоположности силы и мягкости» [Школа, 4].

На страницах II части Школы Берлио еще раз обращается к вопросу звукоизвлечения, но уже на новом уровне, после изучения различных штрихов, каденций, пассажей, разных видов аппликатуры и прочего. Раздел, о котором идет речь, носит название «О постепенности в оттенках смычка». Позволим себе процитировать значительную его часть.

«Ученик, изучивший внимательно усиление и послабление звука на продолжительных нотах, как было указано... уже преодолел трудность постепенных оттенков выражения.

Хотя навык в этом деле преимущественно приобретается практикою, но, тем не менее, следует и здесь постоянно руководствоваться здравыми рассуждениями, иначе, невольное увлечение незаметно поведет к манерности выражения.

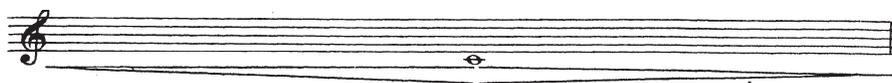
Мы уже сказали прежде, что есть два главных способа оттенять звук: первый – постепенно усиливая его во все протяжении смычка, или, наоборот, послабляя; второе – соединенное *crescendo* и *decrescendo* также под один смычок. Из обоих способов выдерживать протяжные звуки, самым полезным и даже единственно необходимым находим мы первый. Второй может быть употребляем только на самых долгих нотах. Слишком частое употребление этих оттенков смычка, на нотах коротких, превратилось бы в манерность, очень невыгодную в отношении колорита. Привычка усиливать звук при каждом штрихе смычка, придает игре невыносимое однообразие, и уничтожает всякую свободу и благородство исполнения.

В этом случае скрипач должен поступать расчетливо, чтоб не потратить колорит на одной ноте. Выражение должно разливаться по всей фразе, всей мысли, тратить же его на мелочные подробности, значит, отказаться от самого сильного эффекта исполнения – от самого постепенного возрастания чувства и выражения. Слишком частые, и слишком подробные оттенки утомляют внимание слушателей и, вследствие того, не достигают своей цели.

Мы уже говорили о прогрессивной равности как о необходимом условии при постепенном усилении или ослаблении звука. Чтобы выяснить это ощутительнее, мы ставим ниже целый ряд быстрых нот, которые следует исполнить одним штрихом смычка: головки этих нот постепенной величиной своей указывают соразмерную им постепенность усиления и послабления звука. Ноты эти должны следовать одна за другою в такой равной прогрессии, чтобы составляли для слуха такую же строгую соразмерность, как жемчужное ожерелье для глаза.



Чтобы выдерживать один и тот же звук в той же равной прогрессии, ученик должен вообразить себе все ноты представленного выше примера как бы слитыми в одну.



Эта-то строгая равность и составляет главную красоту исполнения. Она в музыке то, что чистота контура в живописи. Чтобы достигнуть этой прогрессивной ровности, следует водить смычок по струнам мягко и плавно. Заметить нужно, что густота звука зависит от нескольких совокупных условий: 1 – от близости смычка к под-

ставке, 2 – от степени нажатия струны и 3 – от более или менее быстрого движения смычка. Но все средства эти должны быть употребляемы в соразмерности друг к другу. Понятно, что если смычок слишком приблизится к подставке, не опираясь достаточно о струну, то струна будет свистеть; что если смычок ведется не довольно быстро по данному ему нажатием весу, то струна будет скрежетать; и наконец, если смычку придано слушком быстрое движение, то средства его скоро истощатся и нечем будет вытянуть красивый, полный звук. Вот в чем заключается вся тайна механизма по части оттенков и колорита» [с. 58].

Весьма интересен и полезен способ, которым Берлио предлагает изучать оттенки звука. Он предлагает поставить метроном на восьмую ноту, равную 50, и вести смычок таким образом, чтобы каждый удар совпадал с движением смычка на черточку, как это изображено на рисунке. Мы видим, что варианты «оттенков» смычка здесь разнообразнее, нежели в начале: исполнение звука на *crescendo* и вверх, и вниз смычком; то же самое касается *diminuendo*, в первом случае рекомендуется усиливать нажатие смычка в совокупности с ускорением движения, во втором – убавлять нажатие и замедлять. Третий способ – усиление и ослабление звука на одной и той же целой ноте, которое совершается неравномерно, судя по рисунку; в начале смычок движется очень медленно, затем, в середине – быстро, и в конце снова медленно. Последний, четвертый способ работы с длинными нотами соединяет уже появившиеся навыки – усиление звука на первой ноте, ослабление на второй. Следующие четыре способа связаны с усилением и ослаблением звука в восьмых и шестнадцатых нотах легато, последние две – в штрихе деташе, при этом последняя градация – от *pianissimo* до *fortissimo* (подробнее см. Пример 41)

## Пример 41.

*crescendo* НА ЦѢЛОЙ НОТѢ.

1. Усиливать нажатіе смычка по мѣрѣ того какъ ускоряется его движеніе.

*decrescendo* НА ЦѢЛОЙ НОТѢ.

2. Убавлять нажатіе по мѣрѣ того какъ смычекъ подвигается медленнѣе.

*crescendo* и *decrescendo* НА ОДНОЙ И ТОЙ ЖЕ ЦѢЛОЙ НОТѢ.

3. Самое сильное нажатіе на серединѣ смычка.

*crescendo* НА ПЕРВОЙ ЦѢЛОЙ, *decrescendo* НА ВТОРОЙ.

4. Сообразно двумъ первымъ примѣрамъ.

Постепенность въ осьмьмыхъ и шестнадцатыхъ.

*crescendo* НА ВОСЬМИ ОСЬМЬХЪ.

5. Тѣже правила относительно нажатія и движенія какъ и предыдущія.

6. *decrescendo* НА ВОСЬМИ ОСЬМЬХЪ.

7. *Crescendo* и *decrescendo* на 16<sup>ти</sup> шестнадцатыхъ подъ одинъ смычекъ.

8. *Crescendo* и *decrescendo* на 32<sup>ти</sup> шестнадцатыхъ раздѣливъ ихъ на два штриха смычка.

Постепенность въ Staccato-portamento.

9. Для соблюденія постепенности при этомъ отъѣздѣ распределять движеніе смычка по нижеслѣдующему рисунку.

10. *pp* *ff* *pp*

Безусловно, в школе подробно рассматриваются и другие аспекты. Так, во второй части последовательно рассматриваются: staccato; martele, каденции, трели и полутрели, морденты; отскакивающее staccato (spiccato), аккорды, legato, аппликатура (с очень хорошими упражнениями на развитие беглости), «неподвижные» пассажи (по терминологии Школы – пассажи без смены позиций); параллельная аппликатура (для двойных нот типа терций, октав и децим); прекрасные упражнения для верной интонации, пунктирные штрихи

и атаки (удары нижней частью смычка); уже упоминавшиеся способы усиления и послабления звука, гаммы с оттенками; двойные ноты, арпеджио, хроматические гаммы, трели двойными нотами и тремоло левой рукой; упражнения на прием *ricochet*, *pizzicato*, флажолеты – здесь Берио не оригинален, все авторы XIX века завершают школу именно этими приемами.

В настоящее время две части Школы Ш. Берио переведены на русский язык М. Куперман и доступны к прочтению и изучению.

Третья часть – самая значительная с точки зрения художественного развития ученика – адресована, в первую очередь, педагогу. Это не практические уроки, как в первых двух частях, а теоретические рассуждения с музыкальными примерами. Темы, затронутые в ней, вполне могут стать объектом изучения любого современного скрипача: о стиле, о фразировке (музыкальная речь, силлабика, синтаксис); о смешанном характере мелодий; об орнаментике в пении и игре; нюансы, «произношение в смычке», пунктуация. Фактически, речь идет о принципах правильного интонирования (в современном понимании этого термина), о воплощении композиторского замысла, о тех приемах, которые помогают помочь грамотному прочтению текста, фразировке, разнообразному и осмысленному звукоизвлечению и т.д.

Видно, что в своей работе Берио постарался охватить все сферы скрипичной педагогики, с одной стороны, подытожив опыт своих предшественников, с другой – представив в ней свои собственные взгляды на педагогику. Очевидно, что он постарался совместить техническое и художественное развитие скрипача, поэтапно прививая ему как чисто технологические, так и музыкантские навыки и умения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное учебное пособие посвящено скрипичной педагогике во Франции в относительно небольшой временной отрезок – с XVII до середины XIX столетия. Несмотря на это, он характеризуется большим количеством педагогических трактатов, по которым можно наблюдать определенную эволюцию мышления музыкантов. Подведем итоги.

Первые французские трактаты относятся к середине XVII-началу XVIII веков и посвящены не только и не столько скрипичной игре, сколько вопросам музыкальной истории, теории; разнообразным вариантам струнных инструментов, и лишь в небольшой степени – струнной педагогике. Потому в них достаточно мало сведений о держании инструмента и смычка, о том – как учить. Тем не менее, их ценность огромна – по ним мы можем судить о традициях исполнительства и составить представление о тех знаниях, которыми уже обладали музыканты.

Во второй половине XVIII века определилась важнейшая тенденция французского исполнительства и педагогике – это сильное влияние итальянской скрипичной традиции и мангеймского музыкального искусства. В этом отношении нужно отметить роль нескольких скрипичных школ: Ф. Джеминиани, Дж. Тартини, Л. Моцарта. Авторы школ этого периода начинают стремиться к последовательному изучению скрипичных трудностей, разрабатывая все аспекты техники, и даже начинают ориентироваться на начальный этап обучения.

Огромнейшая роль в становлении французской педагогической традиции принадлежит профессорам Парижской консерватории – Байо, Роде и Крейцеру, которые смогли заложить тенденции, отражающие дух нового времени. Они в своем методическом наследии обобщили лучшие педагогические достижения итальянской (уже упомянутые Джеминиани, Тартини), немецкой (Л. Моцарт) и родной французской (Л'Аббе, Коррет, Картье) скрипичных традиций,

создав новую систему обучения, которая позволяла воспитывать универсально подготовленных музыкантов – и солистов, и ансамблистов (напомним, что изначально во Франции на это ориентира не было вовсе, а единственной целью было воспитание скрипачей-танцмейстеров). Все их последователи так или иначе в своих школах отражали все значимые компоненты этой традиции: внимание к звуку, кантилене, виртуозное мастерство, особую роль концертности, грамотного прочтения музыкальных текстов.

Необходимо отметить и такую особенность французского классического скрипичного искусства, как то, что его главнейшие представители – не только блестящие виртуозы, но и композиторы, и педагоги. П. Подмазова предполагает, что в таком универсализме и кроется причина того, что именно эта школа заняла центральное положение в Европе, а школы Байю, Роде, Крейцера; Алара и Берио пользовались огромной популярностью и в России. Традиции этой школы продолжились и во второй половине XIX, и в XX столетиях.

## ЗАДАНИЯ ДЛЯ СТУДЕНТОВ

Подготовка устных докладов:

### 1. Творческие портреты:

- Себастьян Демар
- Жан-Баттист Картье
- Пьер Гавинье
- Пьер Байо
- Пьер Роде
- Родольф Крейцер
- Жак-Фереол Мазас
- Шарль Данкла
- Шарль Берио

В докладе должны быть отражены следующие аспекты: значимость данной фигуры в скрипичном исполнительстве, краткие биографические сведения, методическое и композиторское (если существует) наследие, педагогическая деятельность, вывод о перспективах деятельности того или иного скрипача.

2. Методический анализ школ, переведенных на русский язык:

- «Скрипичный самоучитель» Роде, Байо, Крейцера
- «Скрипичная школа» Ш. Берио
- «Скрипичная школа» Ж.-Д. Алара

В анализе необходимо представить структуру школы, выявить основные принципы расположения методического материала, охарактеризовать ее достоинства или возможные недостатки, актуальность на сегодняшний день, показывать на инструменте основные педагогические задачи и изучаемые навыки.

3. Методический и педагогический анализ инструктивного и художественного материала:

- П. Гавинье. «24 Matinéés»
- Р. Крейцер. Этюды.

- «24 каприса» П. Роде.
- Три тетради этюдов Ж. Мазаса
- Этюды Ш. Данкла.
- Концерты Р. Крейцера, Ш. Берио. Вариации Ш. Данкла.

Методический анализ материала должен включать в себя: сведения о характере или замысле исполняемых произведений; перечень их технических трудностей с комментариями по поводу развития тех или иных видов техники и способов отработки необходимых навыков. Сборники этюдов и каприсов возможно анализировать, группируя этюды по видам техники.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М., Музыка, 1965. – 272 с.
2. Березин В. В. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного и величественного» // Старинная музыка. – 2016. – № 3 (73). – С. 1-13.
3. Благовещенский И. П. Из истории скрипичной педагогики. – Минск: Высшая школа, 1980. – 79 с.
4. Бочаров Ю. С. Мастера старинной музыки. – М. : Гелеос, 2005. – 352 с.
5. Бахтиярова Е. Э. Ф. Джеминиани. Искусство игры на скрипке // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2012. – № 1. – С. 61-77.
6. Василенко А. А. Джузеппе Тартини и его «Правила ведения смычка» // Старинная музыка, 2019, № 1 (83). – С. 18-25.
7. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. – М., Музыка, 1990. – Вып. 1. – 285 с.
8. Грицюс А. Методические комментарии к 42 этюдам Р. Крейцера. – Вильнюс: VAGA, 1964. – 94 с.
9. Кириллина Л. В. Классические стиль в музыке XVIII-начала XIX веков. – М., МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – Ч. I. Самосознание эпохи и музыкальная практика. – 192 с.
10. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. – М., Музыка, 1983. – Том 1. – По XVIII век. – 696 с.
11. Майтесян Т. Д. Русско-франко-бельгийские музыкальные связи на примере взаимодействия скрипичных школ: автореф. дис. ... канд. иск. : 10.00.09. – М., 2013. – 26 с.
12. Мильштейн В. П. Дж. Виотти и его скрипичные концерты: к истории классического скрипичного концерта: дисс. ... канд. иск. 17.00.02. – М., 1985. – 179 с.
13. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. – СПб. : «Лань», «Планета музыки», 2017. – 244 с.

14. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII XVIII вв. / сост. текстов и общ. ред. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
15. *Нестеров С. И.* Цикл этюдов и каприсов П. Роде в контексте истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 3 (24). – С. 18–23.
16. *Подмазова П. Б.* 245 лет со дня рождения Пьера Роде (1774–1830) // Музыка и время. – 2019. – № 2. – С. 9–13.
17. *Подмазова П. Б.* Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVIII-XIX веков: дисс. ... канд. иск. 17.00.02. – М., 2019. – 289 с.
18. *Подмазова П. Б.* Родольф Крейцер и его скрипичные концерты // Старинная музыка. – 2017. – № 2 (76). – С. 26–29.
19. *Подмазова П. Б.* Французское классическое скрипичное искусство и Парижская консерватория // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 2. – С. 242–245.
20. *Подмазова П. Б.* Парижская концертная жизнь в XVIII веке и развитие скрипичного исполнительства // Исследования молодых музыковедов: сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 20 апреля 2011 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 70–76.
21. *Подмазова П. Б.* Французское скрипичное искусство на рубеже XVIII-XIX веков // Исследования молодых музыковедов: сб. статей по материалам X Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 11–12 апреля 2017 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. – С. 180–187.
22. *Раабен Л. Н.* Жизнь замечательных скрипачей – М.; Л : Музыка, 1967. – 262 с.
23. *Раабен Л. Н.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов – М.; Л. : Музыка, 1969. – 312 с.
24. *Раабен Л. Н.* Скрипичные концерты барокко и классицизма – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. – 126 с.
25. *Струве Б. А.* Пьер Гавинье как скрипач и педагог // Очерки по истории и теории музыки. Западноевропейская музыка: сб.

научных трудов и материалов / Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии. – Л., 1940. – Вып. 2. – С. 281–320.

26. *Третьяченко В. Ф.* Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки: Этюдов и каприсов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Красноярск, 2001. – 190 с.

27. *Фельдгун Г. Г.* История смычкового искусства: от истоков до 70-х годов XX века: лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов. – Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006. – 498 с.

28. *Флеш К.* Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 13–56.

29. *Флеш К.* Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и Педагогика – М. : Классика – XXI, 2007. – 304 с.

30. *Ямпольский И. М.* К вопросам развития скрипичной техники // Проблемы музыкальной педагогики: сборник трудов. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1981. – С. 11–31.

31. New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols.

32. *Sizeron J.* La technique violonistique d'après les traits baroques // Défense et illustration de la virtuosité. / Textes réunis et présenté par Anne Penesco – Presses universitaires de Lyon, 1997. – P. 63-80.

33. The Cambridge Companion to the Violin / Ed. By R. Stowell // Cambridge Companions to Music. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 320 p.

#### **Анализируемые школы:**

1. *Alard Jean Delphin* École du violon. Methode complete et progressive à l'usage du Conservatoire de Paris/ Полная школа для скрипки, принятая для руководства в Парижской музыкальной консерватории. / Пер. Ар. Соколова. – Париж, 1844. – 124 с.

2. *Bailleux Antoine:* Methode raisonnee. – Paris, 1796. – 52 p.

3. *Baillot P.* L'art du violon: Nouvelle méthode. – Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834. – 277 p.

4. Baillot, Rode, Kreutzer. Méthode du violon par les Citoyens Bail-  
lot, Rode et Kreutzer Membres du Consevatoire de Musique. – Paris: Au  
Magasin de Musique de Conservatoire, 1802. – 167 p.
5. Beriot de Methode de violon, op. 102. – Paris 1858.
6. Brijon, E. R. Réflexions sur la musique et la vraie manière de  
l'exécuter sur le violon / E. R. Brijon // Method, violin: Réflexions sur la  
musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon / Tarade: Traité  
de violon / Bailleux: Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du vio-  
lon / Cambini: Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon. –  
Genève, Minkoff Reprints, 1972. – 240 p.
7. Cartier Jean-Baptiste: L'art du violon / Жан-Баптист Картье.  
Искусство скрипки. – Paris, 1799. – 302 p.
8. Corrette, M. L'Art de se perfectionner dans le Violon où l'on donne  
à étudier des Leçons Sur toutes les positions des quatre cordes du Violon et  
les différens coups d'archet. Ces leçons où les doigts Sont marqués dans les  
endroits difficiles, Sont 272 tirées des Sonates et Concerto des meilleurs au-  
teurs Italiens et allemands & avec des préludes Sur chaque ton, des points  
d'orgues, des tours de forces, des Menuet et Caprices avec des Variations et  
la Basse. Cet Ouvrage fait la Suite de l'Ecole d'Orphée Methode pour le  
Violon / M. Corrette. – Paris : L'auteur, 1782. – 98 p.
9. Corrette, M. L'école d'Orphée : méthode pour apprendre  
facilement a joüer du violon dans le goût françois et italien : avec des  
principes de musique et beaucoup de leçons à I, et II violons : ouvrage  
utile aux commençants et a ceux qui veulent parvenir `a l'execution des  
sonates, concerto, pieces par accords et pieces a cordes ravallées / M.  
Corrette. – Paris : Chez l'Auteur, Mme Boivin, Mr Le Clerc, 1738. – 43 p.
10. Dancla. Methode elementaire. – Paris, 1855. – 113 p.
11. Demar Sebastien: Methode abregee pour le violon – 1797. – 18 p.
12. Dupont, P. Principes de violon par demandes et par réponce, par  
lequel toutes personnes, pourant aprendre d'eux-mêmes a jouer du dit  
instrument / P. Dupont. – Paris, 1718. – 17 p.
13. L'Abbé le fils [J.-B. Saint-Sevin], Ordinaire de l'Académie Royale de  
Musique. Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument

et les different Agréments dont il est susceptible dediée a Monsieur le Marquis de Rodouan de Damartin / L'Abbé. – Paris, 1761. – 73 p.; Wirsta A. Introduction to L'Abbé le fils: Principes du violon / Facsimilé. – Paris: Centre de documentations Universitaire et S. E. D. E. réunis, 1961. – 81 p.

14. Mazas J.-F. Méthode de Violon suivie d'un Traité de sons harmoniques en simple-et double-cordes. – Paris, 1832. – 126 p.

15. Monteclair Michel Pignolet de: Methode facile pour apprendre a jouer du violon / Легкая методика, чтобы научиться играть на скрипке (полное название Methode facile pour apprendre a jouer du violon, avec un abridge des principes de musique necessaries pour cet instrument / Легкая методика, чтобы научиться играть на скрипке, с перечнем нужных музыкальных принципов для этого инструмента). – 1711 / 1712.

16. Берио Ш. Школа для скрипки. В двух частях: Учебное пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 336 с.: ноты.

17. Берио Ш. Новейшая скрипичная школа. Часть II. – Петербург – Варшава, изд. Юргенсона, 1898. – 121 с.

18. Роде П., Бальо П., Крейцер Р. Скрипичный самоучитель, или полная теоретическая и практическая школа для скрипки: Учебное пособие / Под ред. М. Куперман. – 3-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 88 с.: ноты.

*Учебное издание*

**Василенко** Анастасия Андреевна

**ФРАНЦУЗСКАЯ СКРИПИЧНАЯ ШКОЛА  
XVII-XIX СТОЛЕТИЙ:  
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

*Учебное пособие*

Издание публикуется в авторской редакции  
и авторском наборе

Подписано в печать 10.07.2020. Формат 60×84/16  
Усл. печ. л. 6,63. Тираж 200 экз. Заказ 101

ООО Издательско-полиграфический центр «Научная книга»  
394018, г. Воронеж, ул. Никитинская, 38, оф. 308  
Тел.: +7 (473) 200-81-02, 200-81-04  
<http://www.n-kniga.ru> E-mail: [zakaz@n-kniga.ru](mailto:zakaz@n-kniga.ru)

Отпечатано в типографии ООО ИПЦ «Научная книга»  
394026, г. Воронеж, Московский пр-т, 11/5  
Тел.: +7 (473) 220-57-15, 296-90-83  
<http://www.n-kniga.ru> E-mail: [typ@n-kniga.ru](mailto:typ@n-kniga.ru)