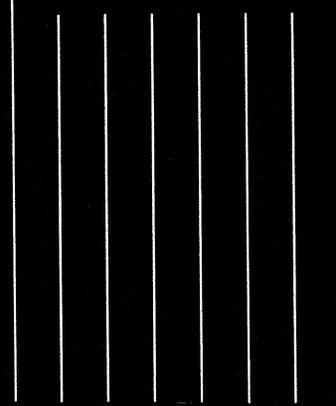


КАК

УЧИТЬ ИГРЕ  
НА СКРИПКЕ  
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

МАСТЕР-КЛАСС



МАСТЕР-КЛАСС

ИЗ КНИГ Л.И. БУГЕЕВОЙ

КАК  
УЧИТЬ ИГРЕ  
НА СКРИПКЕ  
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ



КЛАССИКА-XXI

МОСКВА 2006

УДК 787  
ББК 85.315.3  
К 16

*Составление, вступительная статья*  
М. М. Берляничик

К 16 Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. — 205 с.

ISBN 5-89817-163-0

УДК 787  
ББК 85.315.3

Впервые перед нами сборник статей, который обобщает вековой опыт отечественной скрипичной педагогики. Основное внимание в них уделяется начальному периоду освоения инструмента — пожалуй, самому сложному в педагогической практике. Постановка рук юного скрипача, воспитание культуры звука, совершенствование исполнительской техники, развитие навыков ансамблевого музицирования, формирование репертуара — вот основные вопросы, затрагиваемые авторами.

В сборник включены статьи выдающихся педагогов прошлого и современности.

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

© Берляничик М. М., составление,  
вступительная статья, 2006  
© Издательский дом «Классика-XXI», 2006

ISBN 5 89817 163 0

## О воспитании скрипача в музыкальной школе

От составителя

Достижения современной практики обучения скрипачей, в том числе детского возраста, значительны и неоспоримы. В некоторых музыкальных школах уже не хватает стен, чтобы вывешивать поздравления новоявленным лауреатам и их наставникам, а также информировать общественность об очередных конкурсах, которые, несмотря на свою многочисленность, без труда находят все новых молодых музыкантов, жаждущих участвовать в состязаниях.

В последние десятилетия типичные, существовавшие многие годы проблемы овладения скрипичной игрой — такие, как смены позиций, вибрато, беглость пальцев и др., — постепенно утратили свою остроту. С ними теперь довольно легко справляются даже ученики младшего возраста и отнюдь не выдающихся способностей. Как следствие, значительно изменился (причем почти повсеместно), стал более солидным «репертуарный портрет» юного скрипача: наш современник в возрасте 7–10 лет исполняет достаточно трудные произведения, подвластные прежде лишь старшеклассникам или учащимся музыкальных училищ (а порой и вузов).

Конечно же, эти достижения обусловлены активными методическими поисками отечественной скрипичной школы во второй половине ушедшего века, когда одно за другим появлялись издания, обобщающие лучший опыт российских и зарубежных педагогов. Трудно переоценить значение опубликованных в те годы работ К. Г. Мостраса, Ю. И. Янкевича, И. А. Лесмана, О. М. Агаркова, А. Л. Готсдинера, К. К. Стеценко, С. М. Шальмана, О. Ф. Шульпякова и многих других педагогов. Ныне это время, увы, ушло в прошлое. Скрипичная педагогика как наука о воспитании и обучении скрипача и ее прикладная ветвь — методика обучения игре на скрипке — заметно отстают от тенденций передовой педагогической практики наших дней.

В этом, возможно, кроется главная причина того, что, несмотря на очевидные достижения, сохраняется немало проблем, которые делают начальный этап освоения инструмента слишком трудоёмким, а его результаты порой недостаточно перспективными и стабильными, доступными лишь ограниченному числу детей из тех, кто переступает порог скрипичных классов музыкальных школ.

Кроме того, достигнутый в нашей стране высокий профессиональный уровень скрипичного исполнительства, в сущности, никак не влияет на весьма скромное состояние *массовой скрипичной культуры*, о чем свидетельствует отсутствие у нас любительского смычкового музицирования, имеющего глубокие корни и широко распространенного на Западе. А это в первую очередь зависит от результативности обучения исполнителей на смычковых инструментах, в частности скрипачей, в ДМШ.

Какие же трудности ограничивают эффективность работы и препятствуют расширению скрипичных классов в музыкальных школах? Главные из них, очевидно, можно разделить на два вида. К первому следует, по нашему мнению, отнести проблемы музыкально-художественного порядка. Это — слабость личностного, духовно-эмоционального, а следовательно, и интерпретаторского начала в исполнении музыки, его некая «объективность» в ущерб необходимой в искусстве субъективности выражения. Сюда же нужно отнести и недостаточное владение теми исполнительскими средствами, которые в наибольшей мере обеспечивают материальное, то есть интонационное воплощение образной содержательности и выразительности музыки. Речь идет, прежде всего, о *культуре звука*: овладении тонкостями звукоизвлечения и звуковедения, штрихами, акцентировкой и артикуляцией, громкостной динамикой и т. д. В конечном счете — искусством фразировки.

К трудностям другого типа относятся разного рода технические (прежде всего — мышечно-двигательные) неполадки, которые бывают как явными, (например, несоответствие игровых движений рук особенностям физической конституции ученика), так и глубинными, скрытыми от внешнего наблюдения. Как правило, любые технические проблемы уходят своими корнями в *недостаточно целесообразное приспособление рук* начинающего скрипача к инструменту и *нерациональное выполнение* ими *основных игровых функций*.

Ясно, что эти технические проблемы, будучи органически связаны с пониманием и исполнением музыки, с желанием серьезно заниматься ею (хотя бы и в любительском плане) в большой мере сдерживают творческое развитие молодых скрипачей.

Настоящий сборник статей следует рассматривать как результат стремления в меру сил способствовать преодолению указанных трудностей. Его название не случайно лишено однозначной смысловой интонации: ведь можно его воспринимать и как вопрос, который задает себе каждый истинный педагог, и как попытку ответить на него — предложить некоторые, разработанные в теории и апробированные практикой, рекомендации, которые, однако, должны побуждать педагога к самостоятельному анализу и обобщению методов обучения скрипача.

Поэтому желательно, чтобы оба смысловых варианта названия книги постоянно были в поле зрения читателя при изучении опубликованных в ней материалов, воспринимались бы взаимосвязано. Но более всего хочется предостеречь педагогов от рецептурного, канонического отношения к содержащимся здесь положениям и рекомендациям, ибо последние явились не только резуль-

татом анализа и обобщения объективных данных, но и продуктом личного педагогического, методического творчества авторов.

Сборник статей адресован прежде всего педагогам детских музыкальных школ. В него включены, с одной стороны, раритеты, принадлежащие перу выдающихся мастеров скрипичной педагогики начала и середины XX века, с другой — работы известных педагогов-скрипачей недавнего прошлого и настоящего времени.

В публикуемых материалах основное внимание в той или иной мере уделено многим из отмеченных выше проблем. В наибольшей степени рассматриваются задачи и возможные пути облегчения и совершенствования процесса *раннего овладения целесообразными навыками игры* на скрипке.

При этом подробно анализируются проблемы координации моторной сферы с психическими качествами скрипача — слухом и восприятием, памятью и воображением, фантазией, а также пути их слияния в единый творческий (целостный) организм, который можно называть *исполнительским аппаратом музыканта*.

Такая методологическая позиция отчетливо прослеживается во всех статьях сборника. Поэтому авторы, представляющие различные ответвления русской скрипичной школы — петербургское (Л. С. Ауэр, Г. С. Турчанинова, Л. И. Габышева), московское (А. И. Ямпольский, Б. В. Беленький, М. А. Гарлицкий, А. В. Гвоздев, М. Б. Либман и др.), киевское (А. И. Гутман), одесское (М. М. Берляничик), а также болгарскую школу (Й. И. Йорданова), хотя и обращаются к одним и тем же темам и проблемам, порой по-разному высвечивают отдельные их стороны, создавая разветвленную, многоголосную партитуру их решения, безусловно необходимую в работе с учащимися различной индивидуальности.

Скажем несколько подробнее о замысле, построении и содержании сборника. Отметим прежде всего, что подобное издание в нашей скрипично-методической литературе выходит впервые. В прошлом такие материалы обычно включались в издательские и вузовские сборники, посвященные широкому кругу вопросов музыкального исполнительства и педагогики в целом или, по крайней мере, одной из их отраслей. Более конкретная специализация изданий, адресованных музыканту-педагогу, была осуществлена в серии сборников 80-х годов прошлого века<sup>1</sup>. Однако и в них тематика статей нередко оказывалась довольно разноплановой и, скорее, лишь намечала насущные вопросы обучения скрипача в музыкальной школе (что, разумеется, сыграло немалую положительную роль), но не охватывала их с необходимой полнотой.

Распределение материалов по трем разделам настоящего сборника носит условный характер, ибо авторы, сторонники целостного подхода, рассматривая некоторые общие вопросы скрипичной педагогики, неизменно обращаются к их методической конкретизации, адресованной педагогу-практику.

<sup>1</sup> Вопросы музыкальной педагогики / Сост. В. И. Руденко. Вып. 2. М., 1980; Вып. 7. М., 1986.

Открывают сборник статьи основоположника русской скрипичной школы Л. С. Ауэра и выдающегося отечественного педагога советского периода А. И. Ямпольского, посвященные едва ли не самым насущным ныне вопросам школьного этапа обучения скрипачей: воспитанию культуры звука, выразительной интонировке и фразировке. В этом же разделе помещен еще один раритет — работа А. И. Ямпольского «О методе работы с учениками».

Замысел статьи автора этих строк состоял, прежде всего, в том, чтобы, анализируя проблему развития интонационного слуха и мышления скрипача в контексте изложения методов рационального формирования исходных постановочных и игровых навыков, не упускать главные цели — выразительное интонирование мелодии и постижение художественного смысла исполняемых произведений. К решению этой комплексной задачи необходимо последовательно идти с первых дней обучения.

Частные аспекты этой проблемы по-своему раскрываются в небольшой, но емкой статье Г. С. Турчаниновой, а также в подборке материалов «Насущные проблемы начального обучения скрипача». Первый раздел сборника завершает статья о значении ансамблевой игры — необходимым культивировании ее с первых лет занятий на скрипке вплоть до создания концертующего ансамбля скрипачей как стабильно действующего творческого коллектива.

Второй раздел сборника целиком посвящен неизменно актуальной проблеме рационального формирования игрового аппарата скрипача. Показательно очевидное единство авторов по основным вопросам современной скрипичной постановки, которое соседствует, тем не менее, с индивидуальными решениями ее частных моментов (работы И. А. Гутмана, М. Б. Либермана, Й. И. Йордановой).

В центре внимания статей, помещенных в третьем разделе, — разносторонняя художественно-техническая работа над учебным репертуаром, проблема его обоснованного выбора и перспективного планирования. Эти вопросы рассматриваются в работах выдающихся отечественных педагогов прошлого века Б. В. Беленького, М. А. Гарлицкого, а также в статье А. В. Гвоздева.

Надеемся, что выход в свет настоящего издания будет способствовать усугублению имеющихся в скрипичной теории и методике неясностей и проблемных моментов, а тем самым и достижению новых успехов в подготовке скрипачей — профессионалов и любителей.

Составитель считает своим приятным долгом выразить признательность коллегам — авторам помещенных в настоящем сборнике работ — за согласие участвовать в его создании, а также благодарит сотрудников Научно-исследовательского и методического центра Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского В. И. Кислицину и Е. В. Иванову за помощь в подготовке некоторых статей к публикации.

М. Берлянич,  
доктор искусствоведения,  
профессор

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СКРИПИЧНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Леопольд Ауэр  
Нюансировка и фразировка  
в игре на скрипке<sup>1</sup>

Нюансы

Молодой скрипач, имеющий средние способности, обычно не придает должного значения оттенкам («нюансам») в музыке. Такой музыкант склонен думать, что, играя корректно, ритмично и, в крайнем случае, темпераментно, он делает все возможное для исполнителя. Тем не менее он никогда не может надеяться стать подлинно хорошим скрипачом, если пренебрегает той важной стороной музыки, которая связана с музыкальностью, с истинным пониманием исполняемого произведения и с тем огромным богатством нюансировки, на которое в особенности способна скрипка. <...>

Но молодой ученик, поглощенный техническими возможностями своего инструмента, слишком охотно забывает вторую сторону скрипичного искусства, на которую должно быть обращено преимущественное внимание как на важную часть его технического развития и как на средство поднять исполнение учащегося до артистического уровня. Средний ученик не придает значения разнице между *piano* и *pianissimo*, не отличает ясно *forte* от *fortissimo* и *mezzo forte* и, что хуже всего, игнорирует значение *crescendo* и *diminuendo*, предшествующих *poco a poco*. Обычно он убежден, что *crescendo* значит «громче», а *diminuendo* — «тише», в то время как эти оттенки достигаются постепенно, доходя в одном случае до *fortissimo*, в другом — до *pianissimo*.

<sup>1</sup> Публикуемый материал представляет собой главу известной работы выдающегося педагога: Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965. Примеч. ред.

и иногда развертываясь в том или ином направлении на протяжении нескольких тактов. Так, в иных случаях *crescendo* может привести к неожиданному *piano*. *Forte-piano (fp)*, обозначающее энергичное звукоизвлечение, сопровождаемое немедленным ослаблением, встречается достаточно часто. Акцент (>) иногда означает ударение на сильном, а иногда — на слабом времени такта. Я считаю точное выполнение этого нюанса основой всей динамики музыкального исполнения: акцент на *forte*, так же как и на *piano*, является незаменимым средством правильной музыкальной интерпретации. Считаю его настолько важным, я нахожу необходимым, чтобы акцент, естественно вытекающий из характера произведения, обозначался бы самим скрипачом над определенными нотами каждой пьесы, в которой композитор упустил это сделать. Артист, исполняющий музыкальное произведение, подобен дирижеру, умеющему сочетать экспрессию с динамикой.

Если скрипач стремится произвести действительно благоприятное впечатление, он должен избегать монотонности и отсутствия красок; лишь применение нюансировки и акцентов в нужных местах облегчит ему разрешение этой задачи.

Монотонность — смерть музыки. Нюансировка — антипод монотонности. Берлиоз сказал однажды: «Скрипка способна к множеству явно противоположных оттенков экспрессии. Она обладает силой, легкостью и грацией, передает мрачное и радостное настроение, мысль и страсть. Надо только уметь заставить ее говорить».

«Заставить говорить скрипку» — выражение, суммирующее в одной фразе все разнообразие экспрессии. Конечно, это — обобщение, но при расшифровке его смысла обнаруживается и вся его истинность. Тем огромным преимуществом в экспрессии, которое имеет скрипка перед всеми другими инструментами оркестра, она обязана контролю исполнителя над звукоизвлечением и его изменениями. Музыкант может заставить скрипку говорить, может заставить ее петь. Он может извлечь из своих струн разнообразную гамму эмоциональных оттенков, если только он в состоянии перевести язык чувства на выразительный язык динамики и нюансов, в переходы и изменения звуков с помощью ритма, акцентировки и музыкальных оттенков.

Я сравнивал выше артиста с дирижером оркестра. Получив возможность оперировать всей красочной и бесконечно разнообразной палитрой современного оркестра, отзывающейся на малейшее его указание, дирижер, играющий на человеческой клавиатуре, освобожденный от забот о самом физическом процессе звукоизвлечения, казалось бы, имеет преимущество перед скрипачом. Однако последний

только со своими четырьмя струнами, несмотря на значительно более ограниченный звуковой объем, обладает почти равными возможностями в смысле разнообразия экспрессии. То, что он теряет в отношении контрастов и инструментальных тембров — ибо на скрипке нельзя воспроизвести звуки деревянных и медных духовых инструментов, — музыкант восполняет изумительной гибкостью и разнообразием самого скрипичного тона. Ни на одном духовом инструменте — флейте, гобое или кларнете, — как бы хорошо на них ни играли, не избежать монотонности при сольном исполнении, если их слушать достаточно долго. Причина этого кроется в меньшей гибкости их тембра. Звук же скрипки обладает почти беспредельным экспрессивным разнообразием, если он извлекается хорошим музыкантом. С этой стороны скрипка возвышается над другими струнными инструментами. Возьмем, например, виолончель, являющуюся преимущественно мелодическим, лирическим инструментом. Она играет роль баритона среди струнных, и непрерывная мелодическая линия, а не блестящие колоратурные пассажи, является ее естественным выразительным средством. Правда, существуют исключения из этого правила. <...> Пабло Казальс был в состоянии добиться решительно всего от своего инструмента как технически, так и эмоционально, и заставить нас забыть, благодаря своему исполнению, что инструмент — виолончель, со специфическими чертами последней, и воспринимать лишь его мастерское владение струнами и звуком. Но, вообще говоря, виолончели как солирующему инструменту недостает разнообразных возможностей в звуковых изменениях, которыми обладает скрипка. <...>

Пусть ученик никогда, ни на один момент не упускает из виду этот блестящий и разнообразный ряд средств выразительности, которыми обладает его инструмент. Однако наибольшее прилежание, наибольшая преданность искусству, наиболее внушительное и сознательное механическое овладение скрипкой не имеют цены без одушевляющей их эмоциональности, а внутреннюю сущность музыки можно передать слушателям только с помощью нюансировки, с помощью оттенков. Нет никакого сомнения в том, что скрипач, играющий Моцарта, Бетховена или *Adagio* Брамса и оставляющий свою аудиторию холодной, ни в каком случае не является настоящим артистом.

Существуют преимущественно три способа, которыми скрипач достигает правильной нюансировки. Прежде всего рассмотрим роль динамики в исполнении. Динамика — «наука о силах» — в применении к музыке является системой и теорией, объясняющей различные степени интенсивности или силы звука. Знание ее — необходимая

часть технического багажа скрипача, так как динамика принадлежит к числу важных факторов художественного исполнения. Неосведомленность в точном значении динамических терминов непростительна. Но все же я не думаю, чтобы от незнания средним учеником значения этих терминов могло бы зависеть их несоблюдение. Я уже высказывал мнение, что подобные ошибки среднего ученика происходят не из-за того, что он не умеет сыграть лучше, а просто от того, что он не приучен к наблюдательности и не имеет ясного представления о чрезвычайно большой важности динамических оттенков. Учащийся слишком поглощен самим техническим процессом игры. Он не принимает во внимание, что от того, как сыграно произведение, может зависеть вопрос, стоит ли его исполнять вообще.

Тембр, то есть качество и окраска звука, — второй фактор, который следует культивировать ученику. Нет более прекрасных скрипичных эффектов, чем те, которые получаются от хорошо варьированной и контрастируемой звуковой окраски.

Звук скрипки — это звук струны, но каждая из четырех струн обладает своим собственным тембром, своим особым оттенком; вероятно, нельзя найти более благородного образца использования индивидуального тембра одной струны, чем в Арии Баха на струне G в аранжировке Вильгельми. Художественная градация окраски и качества звука радует ухо точно так же, как художественная градация видимых красок радует глаз. Смена тембров в игре любого великого современного скрипача аналогична игре красок Коро или Мейссонье. В обоих случаях, идет ли речь о скрипаче или о художнике, отсутствие красочности и разнообразия оттенков в звуке или на холсте свидетельствует об отсутствии подлинной артистичности.

Темп — третий фактор в триаде факторов, дающих общее представление о нюансе. Ученик так же склонен пренебрегать указаниями темпа, как им оставляются без внимания динамические знаки. Ему доступно только грубое различие между Largo и Presto, Adagio или Allegro, но он проглядывает сотню нюансов замедленного или ускоренного движения, лежащих между этими крайностями и которые он сам должен был бы уметь выполнять.

Если он не имеет настоящего представления о бесконечном разнообразии указаний темпа и об их значении, с вытекающими отсюда бесчисленными возможностями оттенков, я предложил бы ему взять какой-нибудь хороший музыкальный словарь и убедиться самому, скольким градациям подвержен темп. Прежде всего, ему надо дать ознакомиться с тремя главными типами музыкального движения. Первый

из них характеризует постоянную и ровную скорость движения от Molto lento, медленнее которого нет темпа вообще, до Prestissimo — апогея быстрого движения. Ко второму типу относятся все темпы, указывающие ускорение движения, от *accelerando* до *veloce*; в третьем могут быть сгруппированы темпы уменьшающейся скорости от *rallentando* до *smorzando*.

К темпам, динамике и оттенкам, рассматриваемым как части нюансировки, мы должны присоединить и ритм. Если темп обозначает скорость движения, то есть степень подвижности, то ритм можно назвать внутренней сущностью движения. Акцент, о чрезвычайной важности которого я уже говорил, в действительности связан с ритмическим чувством. Скрипач, лишенный чувства ритма, — не скрипач; он так же беспомощен, как живописец, страдающий цветной слепотой. Ритм является основным принципом всей жизни, всякого искусства, а не одной только музыки. В скрипичной игре ритм должен проявляться в естественной интерпретации, согласованной с характером музыкального произведения. Ритмический акцент, придающий настоящую ценность деталям музыкальной фразировки, необходим точно так же, как и в словесной речи.

Итак, нюансы выражаются или могут быть выражены при помощи обозначений динамики, тембра, а также темпа, присоединяя к ним и ритм. Это — средства, которыми душа музыканта и исполняемых им произведений открывается слушателю. Закон, общий для всего физического мира, служит основанием к этому психическому явлению. Сама природа предопределяет музыку так же, как она предопределяет все другие искусства. И нюансировка, то есть принцип бесконечных перемен, разнообразие переходов и оттенков во всем физическом мире, представляет собой основной жизненный принцип в музыке. Но в последней, как и во всех других искусствах, трудно бывает определить, где кончается естественное и где начинается искусственное.

Одни и те же причины вызывают как вибрацию скрипичных струн под воздействием смычка, так и колебания от ветра струн эоловой арфы.

Полый корпус скрипки резонирует согласно тем же естественным законам, благодаря которым пустой древесный ствол под ударами клюва дятла, и обертоны в птичьем пении слышны в силу того же акустического закона, который обуславливает звучание обертонов скрипичных струн. Я считаю нюансировку в музыке применением свойственной природе смены настроений для музыкальных целей. Природа никогда не бывает однообразной. Скрипач, учитывающий

этот факт и придающий своей игре оттенки такого же характера, как те, которые отличают каждое настроение и облик природы, никогда не будет исполнять напыщенно или утомительно: его игра никогда не будет покоиться на мертвом уровне однообразия. Естественность в качестве образца — вот мой совет каждому музыканту.

Всякий нюанс уже существует в природе, и она — великий учитель нюансировки. Музыканты в особенности восприимчивы к красоте природы, потому что их искусство способно к наиболее живой и разнообразной эмоциональной выразительности и обладает наиболее красноречивыми способами для ее передачи. Авторы скрипичных произведений часто в подражание природе создавали нечто чисто изобразительное и программное, в ущерб высочайшим и благороднейшим идеалам чистой музыки. Нередко пытаются они создать образ или видение путем непосредственного воздействия на слух, например, воспроизводя пение птиц, свист ветра или журчание ручейка. Но подобное подражание природе в процессе творчества, вызывающее аналогичное подражание ей в исполнении, нельзя считать удачным использованием возможностей, представляемых природой. Значительно более прекрасна, более вдохновенна та музыка, которая стремится не прямым подражанием, а отражением в общих очертаниях и тембрах выразить какое-либо настроение или образ природы, то прямо подчеркивая намерение автора в заглавии вещи, то оставляя его неопределенным и зависящим в своей доходчивости от ценности самого произведения как продукта «чистой» музыки.

При исполнении изобразительных и чисто внешних по характеру программных произведений скрипачу приходится разрешать сравнительно легкую задачу. Его исполнительская схема уже предопределена; ему лишь придется раскрашивать ее по шаблону. Нюансировка в подобном случае (больше, чем в каком-либо другом) есть дело сознательно направленного внимания к уже установленным деталям. Но когда приходится играть более тонкую музыку, нюансировка приобретает важное значение и требует напряженного труда.

В стандартизованных изданиях сочинений классических и современных скрипичных композиторов нюансировка указана по возможности полно и понятно. Я уже говорил о детализированном богатстве нюансировки, которым Бетховен наполнял блестящие страницы своих сочинений. В ранних изданиях скрипичных сонат Моцарта не обнаруживается столь скрупулезная заботливость, но работа последующих исполнителей постепенно восстановила их выразительную ценность. Во всех современных произведениях композиторы полно-

стью указывают темпы, динамическую акцентуацию и эффекты, характер частей и необходимые изменения звучности. Несмотря на все эти веши, указывающие путь к совершенному исполнению, еще остаются достаточно места для выявления выразительности, колорита, эмоциональной горячности и драматической глубины, свойственных отдельному индивидууму-музыканту.

Индивидуализацию нюансировки никогда не следует доводить до аффектации. Здесь также существует легко распознаваемая пограничная линия, перейдя за которую темперамент уже переступает эстетические нормы и превращается в карикатуру. Подлинно одаренный ученик в большинстве случаев инстинктивно чувствует границы, которые не следует переходить. В других случаях погрешности в интерпретации являются результатом настойчивого желания учащегося в точности подражать игре какого-нибудь выдающегося виртуоза и исполнить вещь так, как тот играл ее на концертной эстраде, ибо столь легко бессознательно впасть в искажение, даже будучи искренне уверенным, что вы просто подражаете интерпретации великого артиста. Излишняя напыщенность, удлиненное *ritardando*, слегка преувеличенное *rubato* могут зачастую произвести юмористическое впечатление.

Если скрипач в состоянии сыграть сочинения Баха, Бетховена и Моцарта с той красотой нюансировки, которую требует их музыка, он может не бояться тех задач в этой области, которые возникнут перед ним в новейшем репертуаре. Техническая сложность современных произведений во многих случаях значительнее, чем в старинных; они часто предъявляют больше требования к ловкости, к пальцевой беглости и выносливости исполнителя; однако это не относится к самой интерпретации. Обратимся, например, к Баху. С точки зрения точной нюансировки, его сонаты сложнее играть, чем все когда-либо написанное Паганини. В них отсутствуют блестящие взлеты двойных флажолетов, *pizzicato*, гаммы из «фингерированных» октав, но их контрапунктический стиль, их полифонический характер чрезвычайно труден для исполнения. Нет лучшего материала для упражнения в нюансировке, чем эти сонаты Баха. Сыграть их так, как следует, исполнить эти произведения со всем составляющим их основную красоту богатством нюансировки чрезвычайно сложно. Именно потому я утверждаю: тех, кто сможет исполнить с правильными оттенками сонаты Баха, не испугают ни Лало, ни Чайковский.

Весьма многие учащиеся, технически далеко продвинутые, не могут чисто сыграть более легкие с технической точки зрения пьесы, так как считают их не стоящими серьезного труда. Это — основная ошибка

музыкального вкуса и суждений. Независимо от своей легкости, любая вообще заслуживающая внимания скрипичная пьеса имеет право при своем исполнении на всю выразительность, на которую только способен артист. Многие легкие пьесы, включаемые в современные скрипичные программы для контраста с более сложными произведениями, не выглядят трудными ни на бумаге, ни при игре, но, как это часто бывает в подобных случаях, благодаря незначительности вложенной в них музыкальной мысли весь эффект таких вещей зависит от их исполнения. Без нюансов, дающих прекрасное, изменчивое освещение, без контрастирующих темпов и красок многие из них не заслуживали бы никакого внимания. Легкие, грациозные пустяки подобного рода столь оживляются и расцветаются исполнением артиста, что мы забываем об их сравнительной музыкальной незначительности из-за очарования, которым их облачают выразительность и тонкость нюансировки.

Однако все советы и указания без соответствующей практики не имеют смысла. Не ограничивайтесь чтением того, что я пишу о нюансах и их значении для искусства скрипичной игры, не принимая при этом решения использовать на деле прочитанное. Скрипач, подобно любому другому артисту, лучше всего учится на практике. Изучайте нюансировку на скрипке. Вслушивайтесь в собственное исполнение. Играйте фразу или пассаж различными способами, делайте переходы, меняйте выражение, играйте то громче, то тише, пока не найдете естественной интерпретации, пока те факторы, которые коллективно создают то, что мы называем нюансировкой, не сольются в гармоничном единстве экспрессии. Исходите из вашего собственного музыкального инстинкта, одновременно руководствуясь указаниями других.

Подлинное вдохновение в музыке, стремление к музыкальному творчеству, будь то в сочинении или исполнении, всегда динамично. Но это вдохновение часто просто спит на печатной странице, пока мы не заставим его жить, светиться и сиять в звуках. Каждое подлинно художественное исполнение скрипичных сонат Моцарта, Бетховена или Брамса представляет собой новое чудо. Оно пробуждает к движущей, трепещущей, зовущей жизни звуков всю красоту, таящуюся в сочетаниях и последовательностях черных нот, лишенных смысла для непосвященных. И в каждом подобном возрождении, в каждом случае, когда очарование произведения доходит до аудитории и трогает сердца, есть доля участия исполнителя; участие это заключается в интерпретации, которая является не чем иным, как нюансировкой в ее наиболее совершенном виде.

## Фразировка

Всякая музыка состоит из ритмического, мелодического и гармонического чередования тонов. Фразировка, в применении к скрипичной игре, есть искусство придавать музыкальным фразам — будь то темы, их разработки или пассажи во всех разнообразных формах — надлежащую степень выпуклости, необходимую долю выразительности и оттенков, с должным вниманием к характеру их мелодики и ритмики и соотношениям последних. Музыкальная фраза на скрипке естественно является мелодической. Она может длиться четыре, шесть, восемь тактов или даже еще больше; все дело в том, чтобы она образовала непрерывное целое, в котором композитор выражает свои мысли и чувства.

Скрипач всегда должен помнить, что отдельная музыкальная фраза или мысль, так же как и фраза в книге, представляют собой только частицу общей мелодической линии; они важны лишь постольку, поскольку имеют значение для всей мелодической линии. Второстепенная роль подчиненных или придаточных фраз должна явствовать из исполнения их скрипачом. Он никогда не должен звуком или экспрессией поднимать их до уровня главной фразы или главных фраз. Умение определить эти зависимости — первый великий принцип фразировки. Принимаясь впервые за разучивание музыкального произведения, учащемуся необходимо постигнуть его идею в целом, получить ясное представление об его общей структуре, так же как и об отношениях одной фразы к другой, прежде чем составить себе окончательное представление о характере вещи.

Мертвящая монотонность, замечаемая в исполнении некоторых скрипачей, большей частью обязана своим происхождением недостаткам фразировки. Эти скрипачи, очевидно, довольствуются тем, что играют ноты так, как они написаны, и, по-видимому, вовсе не отдают себе отчета, что мелодия значит больше, чем просто длинный ряд последовательно извлекаемых звуков. Во всякой музыке имеется лежащий в ее основе скелет формы. Мелодия не есть простой ряд нот; она построена из отдельных мелодических единств, одновременно независимых друг от друга и связанных друг с другом, требующих различной ритмической и эмоциональной акцентировки. Даже для коротких мелодических фраз в произведениях современных композиторов, не подчиняющихся классическим формальным образцам, существует внутренняя музыкальная закономерность соотношений, делающая их фразировку не менее необходимой.

Что касается исполнения, то фразировка, если подходить к ней с технической точки зрения, сводится преимущественно к правильному ведению смычка и правильной аппликатуре, всегда сопутствуемым художественным чутьем. Фразировку можно рассматривать как специфическое применение нюансировки, ибо она является (в расширенном смысле слова) звуковыми оттенками и изменениями, соединенными с определенным ритмическим рисунком; все это вместе, будучи приложено к музыкальному произведению, дает в целом то, что известно под названием «правильной интерпретации». Фразировка всегда представляет собой что-то индивидуальное. Она не имеет в действительности установленных законов, хотя и существуют противоречивые системы фразировки, и всецело зависит от музыкального и поэтического чувства исполнителя. Убедительный оратор, как правило, влияет на своих слушателей независимо от выработавшихся риторических законов. Если он понимает и чувствует то, что хочет сказать, его мысли естественно облекаются в нужную форму, и ударные фразы в речи выделяются должным образом.

Точно так же фразировка для скрипача не должна быть только ритмическим красноречием. Музыкальный вкус, вся музыкальная сообразительность, музыкальное чувство пропорций должны руководить им во фразировке. Никогда два артиста не играют один и тот же пассаж абсолютно одинаково: их фразировка может быть похожей, но тем не менее всегда будут присутствовать почти неуловимые отклонения, мельчайшие изменения и различия, обязанные своим происхождением их индивидуальному темпераменту, индивидуальным свойствам их вдохновения, и, не следует этого забывать, знаний и ловкости, равно как и инстинкта. Скрипач может руководствоваться лишь тем впечатлением, которое производит на чувствительных к музыке людей его игра. Ибо это единственный способ, благодаря которому он может надеяться добиться ответа на этот вопрос. Я постоянно твержу моим ученикам: «Прислушивайтесь к вашей фразировке; дайте вашему инстинкту, вашему здравому смыслу, вашей же собственной реакции на вашу фразировку, подсказать вам, правильно ли вы поняли произведение». Правильная фразировка — один из признаков подлинной артистичности, и лишь тот скрипач, который имеет тонкое и верное представление о фразировке, обнаружит свойства своего таланта в наиболее благоприятном для них свете и займет место среди настоящих артистов.

Каждая действительно прекрасная фраза зависит (разумеется, в конечном счете) от технического совершенства исполнения. Потому

что, несмотря на музыкальную интуицию учащегося и его чувство пропорций, неверный штрих или неправильная аппликатура неизбежно нарушат непрерывность, лежащую в основе главной и убедительной фразировки, и приведут к искажению мыслей и намерений композитора. Без технического мастерства даже наиболее одаренный исполнительский инстинкт может на практике потерпеть неудачу.

Фразировка, подобно другим, более эстетическим ответвлениям искусства игры на скрипке, принадлежит к числу тех областей, для овладения которыми не может существовать достаточно разработанного плана. Почти невозможно дать точные указания для фразировки. Не можно показывать со скрипкой в руках, но не описывать. К тому же скрипач находится в такой зависимости от настроения в данный момент, от случайного расположения духа, что редко играет одну и ту же фразу адекватным образом.

Основное положение, которое должен запомнить каждый учащийся, заключается в том, что хорошая фразировка предполагает наличие артистического дарования, всегда влекомого к самосовершенствованию. Если он запомнит это и будет опираться на природный музыкальный инстинкт, хороший вкус и чувство меры, он никогда не будет ошибаться.

## Абрам Ямпольский К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей<sup>1</sup>

### Владение звуком — основа исполнительского мастерства

Каждый музыкант-исполнитель, будь то скрипач, пианист или певец, должен уметь извлекать полноценный звук, обладающий определенными выразительными качествами. Ничто так не украшает игру музыканта, как певучий, осмысленный и содержательный тон — одно из наиболее впечатляющих средств передачи образов, чувств и настроений, выражения теплоты, глубины и содержательности исполнения.

Мы подчеркиваем определение «выразительный» или «содержательный» звук, в отличие от определения «красивый», с которым не всегда связано представление о роли звука как одного из средств выражения содержания. Слушая игру скрипачей, мы можем заметить, что некоторые из них, обладающие красивым звуком, тем не менее не оставляют большого впечатления. Чем это объяснить? Очевидно, свойственное данному исполнителю качество тона не включает в себе необходимого разнообразия звуковых красок. Но может ли однообразное, бедное красками звучание быть полноценным художественным средством, способствующим выражению чувств и настроений во всем их многообразии, во всех тончайших оттенках?

Нередко монотонность исполнения имеет своей причиной ошибочное стремление исполнителя к красивому звуку «вообще», то есть вне его соответствия определенному музыкально-художественному образу; иными словами, культивирование звучания как самоцели, в отрыве от музыкального содержания исполняемого.

Из этого следует, что придать исполнению подлинно выразительный характер значит не только всемерно овладеть динамическими и тембровыми средствами, что само по себе имеет огромное значение для исполнителя. Это значит также уметь находить звук определенно-

<sup>1</sup> Материалом для настоящей статьи послужил доклад, прочитанный профессором А. И. Ямпольским в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных в 1955 году. Впервые она была опубликована в «Трудах» ГМПИ им. Гнесиных (М., 1959), позднее — в сборнике «Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики» (М., 1968). *Примеч. ред.*

го качества, который в наибольшей степени соответствовал бы стилю, характеру, содержанию музыкального произведения. Нахождение качества, которое можно условно назвать «звуковым фоном»<sup>1</sup> произведения, составляет одну из самых глубоких и интересных творческих задач исполнителя. «Звуковой фон» связан с выражением эмоционального состояния, преобладающего на протяжении всего произведения и наиболее характерного для его основных образов.

Например, исполнению «Меланхолической серенады» Чайковского или Арии Генделя (в обработке К. Флеша) будет соответствовать весьма различный «звуковой фон». В первом случае характер звучания определяется преобладающим, помимо ряда контрастных эпизодов, настроением грусти, задумчивости; во втором примере он связывается с выражением величавой скорби. «Звуковой фон» определяется также общими чертами стиля, присущими данному композитору. Так, например, исполнение произведений И. С. Баха требует большей частью глубокого и сочного тона (в том числе и в *piano*), ярких динамических контрастов. Моцарту свойственно более легкое и светлое звучание, отличающееся вместе с тем живостью, теплотой и сердечностью; исполнение произведений Бетховена требует глубины и насыщенности, волевого и мужественного характера звучания и т. д. Все это, разумеется, в какой-то мере условно; главным, определяющим моментом является конкретное художественное содержание исполняемого произведения. Естественно, что «звуковой фон» служит основой для построения динамического плана произведения и нахождения разнообразных оттенков.

Переходя к методической стороне проблемы звучания, следует прежде всего возразить против неизжитого до сих пор мнения о том, что качество звука целиком зависит от природного предрасположения, что «этому нельзя научить». Ошибочность такого взгляда доказывается опытом исполнительских школ, в которых воспитанию культуры звука придается важнейшее значение.

В области смычкового исполнительства высокая культура звучания была свойственна в прошлом староитальянской, франко-бельгийской скрипичным школам и в особенности — русской скрипичной и виолончельной школе. Советская исполнительская культура успешно развивает традиции «пения на инструменте», завещанные виднейшими представителями русского исполнительского искусства

<sup>1</sup> Понятие «звуковой фон» произведения применяется здесь аналогично тому, как в живописи — колорит картины. (*Примеч. редактора издания 1968 г.*)

(Л. Ауэром, К. Давыдовым, А. Вержбиловичем и др.). Отечественными педагогами-скрипачами накоплен большой и ценный методический опыт по воспитанию культуры звучания, последовательное применение которого дает, как правило, положительный результат.

В основу правильного метода воспитания культуры звучания должно быть положено систематическое развитие внутреннего слуха — ценнейшего качества музыканта. Мы имеем в виду главным образом ту область внутреннего слуха, которая связана с выразительной стороной звучания, с ощущением звуковой краски, соответствующей определенному музыкальному образу. Внутреннее слышание музыки, представление об определенном характере звучания должно предшествовать воспроизведению его на инструменте, а следовательно, и нахождению соответствующих исполнительских приемов.

Важнейшее значение имеет также воспитание в исполнителе критического отношения к своей игре, к качеству извлекаемого им звука. Многие обучающиеся скрипачи проявляют достаточную требовательность к себе в отношении чистоты интонации; это, разумеется, чрезвычайно ценно, но при этом упускаются из вида другие, не менее важные качественные стороны звучания. Учащийся, который не простит себе фальшивой ноты, в то же время мирится с бледным, невыразительным или же грубым, резким звучанием. Допускаются всевозможные дефекты звучания в виде царапающих, хрипящих, свистящих призвуков, произвольных ударений или «раздуваний» звука.

Во избежание указанных недостатков, значительно снижающих качество исполнения, необходимо тщательным образом вслушиваться в звучание, в одинаковой мере контролируя себя при исполнении кантилены, мелкой техники, характерных штрихов, двойных нот и аккордов. Контроль над звуком должен касаться всего исполняемого и изучаемого материала. Многие скрипачи, добываясь хорошего звучания в пьесах, при изучении технического материала оставляют эту сторону совершенно без внимания. В результате гаммы, упражнения и этюды играют поверхностным, неполноценным звуком, вяло, ритмически неопределенно; польза от такой игры, разумеется, весьма невелика. Необходимо уяснить себе, что плохое звучание является нетерпимым в такой же мере, как и фальшивая интонация. Только при этом условии возможно овладение культурой звучания и достижение художественной законченности исполнения. На более ранних этапах требовательность педагога к учащемуся и постоянное исправление дефектов служат залогом непрерывного улучшения качества звучания. С течением времени, по мере совершенствования исполнительских навыков,

обострения внутреннего слуха и развития художественного вкуса учащегося, работа над звуком приобретает более углубленный характер. Вслушиваясь в свою игру, исполнитель учится распознавать и исправлять не только интонационно нечистое или недоброкачественное звучание, но и такое, которое не соответствует музыкальному образу, стилю и характеру произведения. Тем самым воспитание культуры звучания поднимается на более высокую ступень и приобретает свой подлинный смысл как воспитание исполнительского мастерства в самом широком и обобщающем значении этого слова.

## Певучесть тона

Певучесть — наиболее привлекательная особенность скрипичного звука, в большой степени способствующая жизненности, выразительности и доходчивости исполнения. Это качество необходимо культивировать в первую очередь, воспитывая его как важнейшую сторону мастерства скрипача-исполнителя. Самым большим достижением для скрипача является приближение извлекаемого им звука к тембру человеческого голоса.

Певучей должна быть не только кантилена, но и виртуозная техника скрипача, что вытекает из самой природы смычковых инструментов, которые в этом смысле имеют неоспоримые преимущества перед клавишными и другими инструментами. «Певучесть техники» является отличительной чертой игры больших артистов.

Многие склонны рассматривать певучесть тона исключительно как природный дар. Нельзя, конечно, отрицать наличие природного предрасположения к звуку; но ведь в игре каждого обучающегося скрипача, даже наиболее одаренного, певучесть тона появляется не сразу, а выкристаллизовывается в результате длительного процесса развития исполнительских навыков. Проходит ряд лет, пока учащийся овладевает основами звукоизвлечения. По мере общего музыкального развития и укрепления технического аппарата, в первую очередь пальцев левой руки, начинает появляться вибрация, а с нею и первые проблески скрипичного тона. В дальнейшем совершенствование качества звука происходит под воздействием многих факторов; в числе их — развитие восприимчивости слуха к динамической и тембровой сторонам звучания, развитие эмоционального начала в исполнении, общее укрепление и развитие исполнительского аппарата. Известное значение имеют здесь и такие моменты, как подражание учащегося игре педагога, старших товарищей, впечатление от игры артистов.

«Фактор подражания» на определенной стадии формирования музыканта-исполнителя представляет собой неизбежное и вполне закономерное явление педагогического процесса, разумеется, при условии правильного его использования.

Скрипачам, работающим над достижением певучести тона, следует прежде всего уяснить себе характер взаимодействия правой и левой рук в образовании звука. Извлечение звука, связанное с движениями правой руки, является, так сказать, материальной основой звучания. От этого зависят такие качества, как протяженность звука, сила, чистота (в смысле свободы от призвуков), характер соединения звуков, их артикуляция (связные, отдельные, отрывистые, плавные, акцентируемые звуки и т. д.).

С движениями левой руки связаны те свойства тембра, которые определяются вибрацией, они-то и придают звуку жизненность, теплоту и одухотворенность. Важное значение для качества звука имеет чистота интонирования, а также сила нажима пальцев на струны (при исполнении кантилены этот момент неразрывно связан с вибрацией).

В правильном сочетании и взаимодействии двух главных компонентов — ведения смычка и вибрации — заключается разрешение проблемы певучего, выразительного тона.

Воздействуя на звук средствами динамики, акцентировки, придавая ему при помощи вибрации определенные тембровые качества, мы можем выразить различные душевные состояния, выявить подлинный характер музыкального образа.

Некоторые исполнители ошибочно (зачастую бессознательно), в силу укоренившейся привычки рассматривают вибрацию как единственное средство, способствующее красоте и выразительности звучания. Это приводит к звуковому однообразию, нередко придает исполнению характер излишней чувствительности. Кроме того, вибрация в подобных случаях лишь прикрывает недостатки звукоизвлечения в правой руке.

Для достижения правильного взаимодействия правой и левой рук полезно, работая над музыкальной фразой, на некоторое время полностью исключить вибрацию. При этом рекомендуется выполнять все указанные динамические оттенки, акцентировку, фразировку, добиваясь по возможности выразительного исполнения только на основе разнообразных приемов ведения смычка. В результате такого рода занятий у играющего появляется ощущение большей гибкости и эластичности движения в правой руке, что позволяет отчасти восполнить отсутствие вибрации. При последующем включении вибрации не

только улучшается качество звука, но и устанавливается действительно необходимая степень применения вибрации, ее интенсивность и характер.

Размеры настоящей статьи не позволяют полностью охватить круг вопросов, связанных с овладением культурой звучания на скрипке. В последующих разделах будут рассмотрены некоторые приемы звукоизвлечения, использование которых имеет большое значение для достижения выразительности и художественной законченности исполнения.

### Распределение смычка

Регулирование скорости движения смычка по струне, или, как говорят, распределение смычка, является важнейшим приемом, тесно связанным с такими средствами выразительности, как нюансировка и фразировка.

Распределение смычка имеет большое значение для достижения ровности звучания. Всякое неравномерное ускорение движения смычка дает усиление звука, которое, с точки зрения требования ровности, представляет собой отрицательный момент, так же как ослабление, а зачастую и ухудшение качества звука вследствие случайного, не рассчитанного замедления движения. Эти недостатки большей частью являются именно следствием неправильного распределения смычка. Обычный пример: играющий сперва чересчур «экономит» смычок, а затем, стараясь использовать оставшуюся часть смычка, быстро проводит его до конца, что, естественно, вызывает усиление звука, а иногда и акцент. Обратный случай — когда играющий к концу штриха «задыхается» вследствие нерасчетливого ускорения движения смычка вначале. Надо сказать, что первый случай представляет собой более часто встречающуюся ошибку, связанную с весьма распространенным дефектом — вялым, замедленным движением смычка в начале штриха. Многие скрипачи пытаются оправдывать этот недостаток боязнью «нехватки» смычка; боязнь эта большей частью малообоснованна, так как почти всегда есть возможность задержать движение смычка к концу штриха. Задержание движения смычка (при более активном начальном движении) может быть использовано для окончания фразы, а также для облегчения смены смычка.

Наиболее наглядным примером в этом отношении может служить исполнение медленных частей в сонатах И. С. Баха для скрипки соло. Здесь задача ясного и выразительного звучания основной

мелодической линии требует особого внимания к распределению смычка, и именно в баховских Adagio мы чаще всего сталкиваемся с чересчур замедленным, вялым и робким движением смычка, что в целом создает впечатление скованности исполнения.

В своей известной работе «Школа техники смычка» Л. Капе рекомендует в целях правильного распределения смычка условно разделить его длину на столько равных частей, сколько соответствующих единиц длительности (четвертей, восьмых, шестнадцатых и т. д.) приходится на каждое отдельное движение смычка в штрихе *legato*. Эта задача наиболее просто разрешается в тех случаях, когда строение мелодии, а также лиги, указанные композитором, дают возможность равномерного распределения. Приведем примеры:

1. Равномерное распределение смычка по половинам и четвертям в четырехдольном такте:

1 [Allegro ma non troppo] Л. Бетховен. Концерт, ч. I

2 [Moderato assai] П. Чайковский. Концерт, ч. I

2. Равномерное распределение смычка в трехдольном такте:

3 [Allegro non troppo] И. Брамс. Концерт, ч. I

Задача несколько усложняется, когда в исполняемом отрывке на каждое движение смычка приходится ноты различной длительности, находящиеся в кратном отношении друг к другу, то есть 1:2, 1:3, 2:3 и т. д. Так, например, в «Меланхолической серенаде» и «Размышлении» Чайковского скрипачу приходится брать на одинаковое количество смычка две восьмые и две четверти.

4 Andante П. Чайковский. «Меланхолическая серенада»

Andante molto cantabile П. Чайковский. «Размышление»

Естественно, что при проведении смычка в третьей четверти такта, данное ускоренной по сравнению с первой и второй четвертями, звук будет каждый раз усиливаться. Чтобы избежать этого, необходимо компенсировать ускоренное ведение смычка на третьей четверти соответствующим ослаблением нажима.

Еще труднее распределять смычок в сложных по рисунку, несимметрично построенных фразах, когда на каждое отдельное движение смычка приходится самые различные ритмические длительности:

Allegro moderato С. Прокофьев. Концерт № 2, ч. I

Lento И. С. Бах. Увертюра ре мажор. Ария

[Andante sostenuto] Б. Барток. Концерт № 1, ч. I

Искусство распределения смычка включает также умение правильно использовать различные части смычка в соответствии с их особенностями. Имеются в виду такие особенности, как легкость и устойчивость смычка в конце, удобство выполнения переходов со струны на струну и отскакивающих штрихов в середине, тяжесть и плотность смычка у колодки. Надо заметить, что многие скрипачи испытывают затруднение при игре у колодки и склонны избегать ее. Этим в незначительной степени обедняются звуковые ресурсы музыкантов.

Исполнение кантилены в нюансе *piano* не требует замедления движения смычка, как это обычно полагают. Прием замедленного движения и использования небольшой части смычка в *piano* оправдывает себя, главным образом, при выполнении этого нюанса в оркестровой и ансамблевой игре. В сольной игре, а также при исполнении ведущей ансамблевой партии выразительное звучание мелодии в *piano* требует легкого и свободного ведения при достаточном использовании длины смычка. В качестве примера можно привести начало первой части Концерта С. Прокофьева:



### Акцент

Наряду с певучестью тона акцент представляет собой сильнейшее выразительное средство, придающее исполнению остроту, живость и энергию. Акцент является тем «жизненным нервом», без которого игра скрипача была бы монотонной, вялой и безжизненной. Несомненно, что искусство выразительной акцентировки предполагает высокую ступень в развитии мастерства, культуры и художественного вкуса исполнителя. Умение правильно и осмысленно применять акценты и придавать им определенный характер в соответствии с содержанием исполняемого произведения немислимо без овладения конкретными техническими приемами, способствующими выполнению акцента. Между тем в школах и методических руководствах детальный анализ этих приемов отсутствует. В то же время многие талантливые скрипачи, покоряющие слушателей живостью и блеском своей игры, пользуются приемами акцентировки чисто интуитивно. Это давало повод рассматривать искусство выразительной акцентировки как проявление особого природного дара, не поддающегося методическому объяснению. Но для отечественной педагогики, стремящейся раскрыть и научно обосновать все «секреты» исполнительского мастерства, анализ акцента как определенного выразительного приема не может составлять исключение.

Совершенно очевидно, что выполнение акцента включает в себя два основных момента, неразрывно связанных между собой. Это, во-первых, собственно акцент, то есть более интенсивное начало или атака звука; во-вторых — ведение смычка после атаки на протяжении ос-

тавшейся длительности звука. Атака, выполняемая посредством нажима («укола») смычка, броска на струну или резкого ускорения движения, должна занимать минимальную часть времени по отношению ко всей длительности ноты. Последующее ведение смычка характеризуется относительно большей скоростью движения (по сравнению с начальным ведением смычка) и ослаблением нажима («отпусканием» звука). В наиболее простом и распространенном виде акцента, наглядным образцом которого может служить штрих *martelé*<sup>1</sup>, соотношение между атакой и последующим движением смычка по времени и по силе звучания таково: если общая длительность ноты, предположим, одна четверть, то она условно делится на время, достаточное для начальной атаки звука (примерно одна шестнадцатая), и время последующего ведения смычка (остальные три шестнадцатые). В этом случае первой шестнадцатой соответствует динамическое обозначение *forte*, остальным трем — обозначение *piano*. Это означает, что при выполнении акцента путем усиленного нажима последний должен быть прекращен немедленно после начальной атаки звука. Применение акцента с последующим быстрым «отпусканием» звука можно рекомендовать главным образом при исполнении музыки танцевального характера, выражающей грацию, изящество, в особенности музыки классического стиля (рондо, менуэты и т. п.). Такого рода акценты широко применяются, как правило, в финальных частях концертов Моцарта, Бетховена, Брамса, Сен-Санса, например, в Гавоте и Бурре из Третьей Партиты Баха, в «Рондо каприччиозо» Сен-Санса и других произведениях.

Встречается и другая разновидность акцента, когда сила звука после атаки снижается настолько незначительно, что в этом случае уместнее говорить не об «отпускании» звука, а о сохранении интенсивности звучания до конца акцентированной ноты. Акцент с сохранением интенсивного звучания на всем протяжении звука более всего уместен в произведениях монументального и патетического характера. Он встречается, например, в Grave В. Ф. Баха — Крейсера, первых частях концертов Бетховена, Брамса и Глазунова, Прелюдии и Теме с вариациями из Концертной сюиты Танеева, Поэме Шоссона и других сочинениях.

Большое значение для качества выполнения акцента имеет вибрация, которая должна в точности совпадать с акцентом по времени, то есть начинаться одновременно с атакой звука и прекращаться

<sup>1</sup> Для штриха *martelé* помимо указанного акцента характерна также внезапная пауза.

с окончанием его. Если вибрация начинается после атаки звука или прекращается до окончания акцентированной ноты, акцент звучит «плоско» и не производит должного впечатления. Столь же отрицательным моментом является несоответствие между акцентом и характером вибрации. Чрезмерно крупная, вялая вибрация сводит на нет энергию, присущую акценту. В общем, следует признать, что большинство скрипачей обращает недостаточное внимание на способы выполнения акцентов, в частности на взаимодействие акцента и вибрации, не отдавая себе отчета в том, насколько снижается общее впечатление от их игры вследствие несовершенного владения указанными приемами.

### Филировка звука

Филировка, то есть постепенное ослабление звука до полного его исчезновения, относится к числу тончайших исполнительских приемов. Она применяется обычно в кантилене при окончании нот большой длительности, обозначенных фермой. Этот прием необходим почти во всех случаях окончания фраз, предложений, мотивов, отделенных от последующего мелодического построения паузой или цезурой. Исполнители-инструменталисты в этих случаях применяют филировку звука в той или иной мере, пользуясь данным приемом большей частью интуитивно и не обращая внимания на качество его выполнения. Между тем умение свести на нет движение смычка в *diminuendo* и в особенности преодолеть «плоское», «тупое» окончание звука перед паузой является существенным элементом культуры звучания. Вместе с тем следует предостеречь от злоупотребления филировкой звука, выражающегося в слишком частых затуханиях и замираниях, что придает исполнению статичный и монотонный характер.

Филировка звука при окончании фразы в кантилене связана с приемом задержания смычка на струне. Этот весьма простой прием заключается в том, что смычок после выполнения *diminuendo* не снимается со струны тотчас же по наступлении паузы, а остается лежать на струне еще некоторое время, примерно 1/4 длительности ноты, предшествующей паузе. Если этот прием выполнить хорошо, с чувством меры, то в момент следующего после паузы движения смычка создается впечатление, что исполнитель «берет дыхание» перед тем, как начать новую фразу.

### «Декламация»

Декламационные моменты в исполнении на смычковых инструментах относятся к числу приемов, помогающих исполнителю особо подчеркнуть интонационную выразительность той или иной музыкальной фразы или мотива. Для этого начало каждой ноты слегка акцентируется смычком; таким образом, звуки, образующие музыкальную фразу или мотив, не только «выпеваются», но и «выговариваются». Такой прием в соединении с вибрацией способствует большей выразительности исполнения; его часто используют Ф. Крейслер, М. Эльман, Л. Ойстрах и другие выдающиеся исполнители.

Декламация может иметь место как при игре отдельными штрихами, так и в *legato*. Так называемый штрих *portato* (часто неправильно обозначаемый как *portamento*) бесспорно связан с декламационным началом, но это не значит, что подчеркивание нот, исполняемых на один смычок, должно всегда рассматриваться как применение штриха *portato*. Подчеркивание нот в *legato* иногда может быть едва заметным, но и тогда оно придает фразе иной характер.

Декламационные моменты, несомненно, украшают игру скрипача, если только они применяются с чувством меры. На практике очень часто можно наблюдать скрипачей, злоупотребляющих приемами декламации. Когда данный прием используется постоянно, на протяжении всей игры в кантилене, то это производит впечатление манерности, вычурности исполнения и, как правило, за этим скрывается отсутствие хорошего *legato*. Особенно отрицательным проявлением такой манеры является «раздувание» в *legato* каждого отдельного звука.

Л. Ауэр в своей книге «Моя школа игры на скрипке»<sup>1</sup> указывает на необходимость ясного разграничения декламационных моментов и связного исполнения кантилены (*legato*), удачно сравнив эти приемы с речитативом и арией в вокальной музыке.

В данной статье был затронут ряд вопросов, которые, будучи непосредственно связаны с проблемой звука как средства художественной интерпретации, в то же время мало разработаны или совсем не освещены в нашей методической литературе. Я полагаю, что методическая мысль отечественных педагогов должна смелее проникать в такие области исполнительского искусства, для которых прежде не

<sup>1</sup> Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965.

существовало иных объяснений, кроме туманных и бесплодных разговоров о «врожденных» качествах, об «особом даре» исполнителя. У нас уже немало сделано в этом направлении: достаточно вспомнить труды К. Г. Мостраса, Л. С. Гинзбурга (в частности, книгу последнего «О работе над музыкальным произведением»<sup>1</sup>), ряд диссертаций, посвященных проблемам смычкового исполнительства. Раскрывая не только основные, элементарные законы игры на смычковых инструментах, но и самые сложные и тонкие исполнительские приемы, методический анализ, без сомнения, должен обогатить нас знаниями, которыми не обладали наиболее выдающиеся и прославленные педагоги прошлого. Ибо музыкальная педагогика прошлого, даже в периоды ее наивысшего подъема, все же не располагала такими возможностями коллективной, планомерной, основанной на самом широком обмене мнениями разработки вопросов теории исполнительства, какими располагает в наше время отечественная педагогика. В этом наше бесспорное и огромное преимущество; задача состоит в том, чтобы использовать имеющиеся у нас возможности в полной мере.

<sup>1</sup> Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением: Методический очерк. 3-е изд. М., 1968.

## Марк Берляничик О перспективности подходов и методов начального обучения скрипачей

Общеизвестно, что начальный период занятий имеет определяющее значение для успешности всех последующих этапов обучения скрипача. Л. С. Ауэр в книге «Моя школа игры на скрипке» оставил будущим поколениям педагогов вещице слова: «Сколько бы ни подчеркивать значение первых простейших шагов в сложном процессе овладения игрой на скрипке, нет опасности преувеличить их. К лучшему или худшему, но привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на все дальнейшее развитие учащегося»<sup>1</sup>.

Отечественная скрипичная школа, бесспорно, достигла больших успехов в разработке методов начального обучения. Создание перспективных учебных пособий для начинающих, сборников целесообразно подобранного этюдного материала, обновление и расширение художественного репертуара, наконец, теоретическая и прикладная разработка ряда непростых вопросов формирования профессиональных исполнительских навыков, наряду с изучением богатого опыта педагогов-мастеров, — все это во многом способствовало развитию скрипичных классов в детских музыкальных школах. Тем не менее, проблема, указанная великим воспитателем скрипачей, не только сохраняется, но на фоне общего прогресса практики обучения скрипачей в ДМШ становится все более актуальной.

Разумеется, в школах нередко работают творчески настроенные педагоги, учителя-энтузиасты, настойчиво ищущие наиболее результативные методы обучения. Они подчас успешно решают обозначенную проблему. Однако их эмпирические находки, а порой и открытия чаще всего остаются достоянием лишь ограниченного круга учеников и коллег, поскольку, как правило, не фиксируются на страницах печатных изданий, не записываются на видео и не получают теоретического обобщения в современных исследованиях.

В настоящей статье предлагаются к обсуждению две взаимосвязанные проблемы, являющиеся, по нашему мнению, ключевыми. Одна из них — формирование у начинающих скрипачей целостных

<sup>1</sup> Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965. С. 41.

музыкально-слуховых и двигательных навыков; вторая – развитие у юных музыкантов понимания образной содержательности и мелодической выразительности исполняемой музыки.

### Проблемы методологии

Обратим внимание читателя, прежде всего, на недостаточную разработку некоторых фундаментальных методологических проблем начального обучения скрипача. Одна из них заключается в следующем.

В свое время в скрипичной педагогике был провозглашен так называемый «принцип разделения задач» как якобы наиболее эффективный метод овладения сложными игровыми навыками. Суть этого метода, основанного на общедидактических постулатах «от простого к сложному» и «от легкого к трудному», состояла в так называемой «разобщенной постановке» левой и правой рук скрипача, то есть в раздельном освоении составных частей скрипичного игрового аппарата. Кроме того, он предполагал обособление изучения отдельных игровых приемов от развития слуховой сферы, эмоционального восприятия музыки и т. д., с последующим их объединением в едином исполнительском процессе.

Однако педагогам известно, что при таком суммировании отдельно выработанных навыков их совместное выполнение далеко не сразу складывается успешно. Причина этого кроется в нарушении органически присущего человеку (и, конечно же, ребенку) естественного стремления к целостности своих действий, не расчленяемых искусственно на составляющие элементы.

Ребенок, начинающий учиться игре на скрипке, недоумевает: отчего его учат играть щипком, а не смычком, как это делают все скрипачи? Зачем его заставляют только медленно «тянуть» один длинный (отнюдь не такой приятный!) звук да еще всем смычком, тогда как старшие дети играют красиво звучащие мелодии разными пальцами на грифе и быстрыми движениями смычка? Подобные вопросы неизбежно возникают у ребенка (хотя и остаются невысказанными), поскольку ему от природы свойственна целостность восприятия, представления и мышления, а следовательно, и поведения, развивающаяся с первых дней жизни.

Искусственное расчленение сложнейшего по своей структуре процесса исполнения мелодии на скрипке вряд ли может способствовать быстрому и полноценному освоению инструмента. В этих усло-

виях ограничивается включение в работу свойственных человеку естественных приспособительных механизмов. Недаром общая педагогика второй половины ушедшего века выдвинула ряд новых дидактических принципов — «комплексное (или системное) обучение», «нагрузка на высоком уровне трудности» (Л. В. Занков) и пр. Подобные педагогические инновации были направлены к единой цели — приблизить обучение к реалиям жизненной практики, для того чтобы сделать процесс освоения какой-либо сложной деятельности более компактным, эффективно управляемым и устойчиво результативным.

Сказанное в полной мере относится к музыкально-исполнительской педагогике, к обучению игре на музыкальных инструментах, и в частности на скрипке. Поэтому методологические соображения, касающиеся сохранения необходимой целостности скрипично-игрового процесса в начальном обучении скрипача, заслуживают, по нашему мнению, пристального внимания.

Но что же такое *целостность*? Что обозначает это понятие применительно к столь сложной деятельности, как игра на скрипке? Попробуем кратко прояснить этот вопрос, значение которого для поиска результативных методов обучения, по нашему мнению, трудно переоценить.

Определение какого-либо сложного явления (в данном случае скрипичной игры) как целостного, указывает на то, что оно может адекватно функционировать лишь благодаря наличию и оптимальному взаимодействию всех составляющих компонентов.

Поэтому правомерно считать, что раздельное освоение, скажем, игровых навыков пальцев левой руки и приемов ведения смычка объективно не способствует целостному постижению основ скрипичной игры. Можно привести множество примеров искусственного разъединения целостных по своей природе элементов скрипичного исполнительства, но в методике разработаны именно способы их автономного изучения, а средства объединения в едином исполнительском действии не изучены.

Сказанное, разумеется, отнюдь не означает, что в начальном обучении следует отказаться от углубленного и детализированного освоения отдельных навыков, относящихся к тем или иным элементам скрипичной постановки. Например, в технике левой руки — от специального формирования навыков падения-отскока пальцев, смены позиций, вибрато, а в технике правой — от скрупулезной работы над приемами звукоизвлечения (атакой звука), смены струн, выполнения различных штрихов и т. д.

На самом деле речь, в сущности, идет о том, что эти и многие другие фундаментальные скрипично-исполнительские навыки целесообразно изучать не изолированно друг от друга, а, условно говоря, *в контексте целого* — как системные компоненты *целостного процесса* игры на скрипке.

Попытаемся очертить круг наиболее характерных нарушений необходимой целостности игрового процесса в начальном обучении скрипача. Во-первых, это сама постановка, в ходе освоения которой начинающий, как правило, не получает сразу хотя бы эскизного, но цельного представления о взаимосвязи в игровом процессе положения туловища, постановочных форм и игровых движений — левой руки со скрипкой и правой руки со смычком.

Во-вторых, это разрыв технического и музыкально-художественного воспитания скрипача, когда изучение скрипичного ремесла значительно опережает (а порой и подавляет) становление художественно-эстетических критериев, развитие образно-ассоциативного мышления и, в конечном счете, постижение содержательности исполняемых музыкальных произведений.

Наконец, в-третьих, можно указать на укоренившуюся в практике обучения скрипача одностороннюю трактовку основополагающих для музыкального искусства терминов «интонация», «интонирование», указывающих прежде всего на характер произнесения звуков мелодии, музыкально-звукового воплощения художественных мыслей-образов исполняемого сочинения.

Однако в скрипичном обиходе эти термины, как правило, употребляются только в своем узком значении звуковысотной чистоты исполнения. Думается, что такое ограниченное толкование данных понятий свидетельствует об искусственном разделении органической целостности звуковысотной чистоты и выразительного произнесения мелодии. Не зря П. Казальс употреблял термин «*выразительная точность интонации*», который, по его мнению, указывает на единство интонационной точности и содержательной выразительности исполнения.

Необходимое в музыкальном исполнительстве понимание целостности технических и художественных компонентов следовало бы, на наш взгляд, уточнить, расширив до признания *трехслойности* структуры исполнительского действия, в котором постоянно взаимодействуют не два, а три разнородных компонента — *художественно-образный* (высший, содержательный), *музыкальный* (или интонационно-звуковой) и *моторный* (или мышечно-двигательный).

Словесность этих трех компонентов неизменно определяет все стороны исполнительского поведения музыканта (как в подготовительных занятиях, так и на концертной эстраде) — процессы восприятия, представления и мышления, функционирование памяти, способность адекватного раскрытия замысла композитора и творческие наработки при интерпретации музыкального произведения.

Обратимся теперь к обсуждению конкретных вопросов методики формирования фундаментального комплекса скрипично-исполнительских навыков в начальном периоде обучения. Добавим, что теоретическая преамбула понадобилась нам для того, чтобы нацелить читателя на самостоятельное «додумывание» тех проблемных вопросов начального обучения скрипача, которые здесь, по понятным причинам, могут быть лишь пунктирно намечены.

### О начальной работе над формированием целостных слуходвигательных навыков

Каждому педагогу известно, сколь сложную задачу представляют собой приспособление начинающего ученика к инструменту и освоение первичных игровых навыков. Несомненно, что одним из главных препятствий на пути решения этой задачи является зажатость мышц, обычно сопровождающая выполнение необходимых движений. К тому же не всегда учитывается, что игровые навыки скрипача являются сложносоставными — слуходвигательными, поскольку слуховые представления опережают движения рук и определяют все их параметры: скорость, гибкость, ритмичность, силу, размах и т. д. Однако перенапряжение мышц и отсутствие естественной свободы суставов в силу физиологических причин заметно снижают активность слухового восприятия и представления о музыкальном звучании. Поэтому сначала более подробно остановимся на проблеме преодоления зажатости у начинающего скрипача.

К чрезмерным мышечным напряжениям ведет множество причин. В каждом отдельном случае перед педагогом стоит задача верно определить главную и сопутствующие причины, вызвавшие напряжение, и как можно скорее устранить их.

Одной из главных причин возникновения мышечных перенапряжений у скрипачей является действие врожденного хватательного рефлекса. В таких случаях педагог обычно призывает ребенка «освободить руки», «не схватывать скрипку», «брать смычок легко» и т. д. Однако подобные призывы редко достигают цели, поскольку

безусловный рефлекс сразу устранить нельзя — можно только ограничить его воздействие. С большинством детей приходится длительное время настойчиво работать над решением этой проблемы, используя специальные тренировочные упражнения.

Между тем устранение зажатости мышц у начинающих нередко приобретает внешний, обманчивый характер, когда суставы по-прежнему остаются не вполне свободными, а мышцы плохо работают в режиме взаимосвязи необходимых расслаблений и целесообразных напряжений. Такой скрытый вид зажатости рук, а порой и всего корпуса, наиболее опасен для исполнительского будущего скрипача, если на этом ненадежном фундаменте будет выстроено все «высотное здание» его техники — от элементарных приемов игры до виртуозных вершин.

Чтобы этого не случилось, ученик раньше всего должен получить представление о расслаблении и дозированном напряжении мышц, об ограничении усилий при выполнении какой-либо ручной работы. Нужно приучать начинающего ориентироваться в своих мышечных ощущениях, используя специальные упражнения: поднимание, расслабление и падение рук под действием собственной тяжести<sup>1</sup>. Подобная тренировка (при условии концентрации внимания на мышечно-двигательных ощущениях) дает учащемуся представление о свободе и естественности движений рук и их частей. Особенно важно научить ребенка сознательно освобождать мышцы плечевого пояса и лопаток, так как от них зависит достижение свободы движений рук в плечевых суставах<sup>2</sup>. Не менее важно добиться у начинающего полной свободы движений предплечья, кисти и пальцев<sup>3</sup>.

Свобода музыканта во время игры зависит также от правильного *дыхания*. Скованность мышц скрипача нередко усиливается в результате неравномерного либо поверхностного вдоха-выдоха, подчас вы-

<sup>1</sup> Упражнения такого рода подробно разработаны в литературе (см.: Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л., 1969; Мазель В. Музыкант и его руки. М., 2004).

<sup>2</sup> Плечевой сустав допускает три вида движений руки: *горизонтальное* (отведение-приведение), *вертикальное* (поднимание-опускание) и *вращательное*. Каждое из них служит элементом сложного игрового действия, что требует их хорошего развития в отдельности и правильного сочетания.

<sup>3</sup> Кисть и пальцы могут осуществлять те же три вида движений. Предплечью доступны только два движения: приведение-отведение и пронация-супинация (внутреннее вращение лучевой кости вокруг локтевой). При пронации ладонь поворачивается тыльной стороной вниз, при супинации — наоборот, вверх.

являющегося чрезмерно эмоциональным восприятием музыки, разнообразием ее ритмической структуры, сложностью инструментальной фактуры, быстротой темпа и т. д.

Зажатость мышц у скрипача нередко бывает обусловлена психологическими причинами (страх перед выступлением, непривычная обстановка, присутствие незнакомых людей и пр.). В таких случаях, чтобы освободить их, достаточно переключить внимание исполнителя на музыкальные задачи. В частности, привычка вслушиваться в свою игру, умение объективно, как бы *со стороны*, ее слышать, воспитываемые с первых шагов, оказывают положительное влияние на освобождение мышц.

Теперь обратимся непосредственно к вопросам скрипичной постановки. Отметим, что данное понятие, устоявшееся в практике и теории обучения скрипача, нуждается сегодня если не в замене, то, по крайней мере, в адекватном истолковании. В противном случае работа над постановкой нередко сводится к тому, что после усвоения чисто внешних, продиктованных педагогом, «правильных» положений корпуса и рук играющего, приемов удерживания скрипки и смычка начинается работа над формированием игровых навыков, то есть исполнительских *движений*.

Иными словами, постановочный процесс нередко как бы разделяется на две части: *статическую* (игровые положения) и *двигательную*, или *динамическую* (игровые движения). Такое разделение задач порой приводит к тому, что двигательные навыки начинающего формируются на базе нецелесообразно сложившихся постановочных форм, в результате чего и образуется *скрытая зажатость* рук, о которой говорилось выше.

Мы предлагаем опираться в практической работе на иное, более точное, понимание сущности постановки в обучении инструментальной игре: *постановка есть динамический процесс установления целесообразных форм приспособления организма и движений рук музыканта-инструменталиста к игровым действиям, оптимально оптимальным объективным условиям звукообразования и художественным требованиям исполнительства*.

Если следовать данному определению, то во всей постановочной работе необходимо исходить из критерия *двигательной целесообразности* или, как иногда говорят, «постановку следует наполнить движением», обеспечивающим выполнение, прежде всего, двух главных, непосредственно с этим связанных, технических требований скрипичной игры — *качественного звукоизвлечения и чистоты интонации*.

Целесообразность игровых движений скрипача зависит от многих факторов. Один из главных — преодоление трудностей, возникающих из-за асимметрии игровых движений правой и левой руки, противоречащей их органической симметрии в обыденной жизни. Чтобы этого добиться, нужно уяснить, какие движения обеих рук в скрипичной игре можно считать однотипными, а далее путем тренировки обеспечить их свободное функционирование и координацию.

К однотипным движениям рук скрипача, выполняемым, однако, в различных плоскостях, относятся:

- движения обеих рук в плечевых суставах (смена струн);
- движения обоих предплечий (исходные приемы приспособления скрипки и смычка, смена позиций, исполнение штриха *détaché* верхней половиной смычка);
- движения кистей с пальцами (вibrато, различные штрихи);
- активные движения пальцев в пястно-фаланговых суставах при сохранении их групповой собранности (беглость, смена позиций, пальцевой штрих);
- свобода и гибкость больших пальцев обеих рук (свободное прикосновение и управление опорными точками удерживания скрипки и смычка, координация с другими приспособительными действиями).

Все эти движения должны быть развиты настолько, чтобы во время игры их можно было осуществлять без малейшей заторможенности. Притом свободное выполнение движений, симметричных по своей природе, возможно лишь при целесообразном положении левой и правой рук относительно корпуса играющего и инструмента<sup>1</sup>.

Рассмотрим более подробно процесс формирования самых существенных компонентов начальной постановки скрипача<sup>2</sup>.

Целостный процесс начальной постановки скрипача, по нашему мнению, можно условно разделить на три составных компонента: 1) общее двигательное положение *корпуса и рук*; 2) приспособление

<sup>1</sup> В настоящем сборнике этому вопросу специально посвящена обстоятельная статья И. Гутмана, в которой раскрываются условия взаимного соответствия положения корпуса, правой и левой рук скрипача.

<sup>2</sup> Современная теория скрипичной постановки обстоятельно изложена в работе Ю. И. Янкелевича (*Янкелевич Ю. О первоначальной постановке скрипача // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968*). Основываясь на методологических и теоретических положениях выдающегося отечественного педагога, мы попытаемся некоторые из них лишь прокомментировать, тогда как другие разработать более подробно, поскольку далеко не всегда они должным образом реализуются в практике.

*левой руки* и пальцев к игровым действиям на грифе в связи с задачами звукообразования, чистого интонирования, смены позиций, vibrато и развития беглости; 3) приспособление *правой руки* к управлению движениями смычка в связи с потребностью качественного звукоизвлечения и исполнения различных штрихов. Иными словами, речь идет о целостности трех составляющих — общей постановки, то есть организации согласованных двигательных *положений* корпуса и обеих рук, организации *действий* левой руки и пальцев на грифе и организации *действий* правой руки со смычком.

**Общая постановка: освоение игровых положений корпуса и рук скрипача.** Исходным моментом рабочего состояния играющего, как известно, является равномерная опора туловища на обе несколько расставленные ноги. Такое сбалансированное положение корпуса позволяет с наименьшей затратой сил выполнять игровые движения, облегчает их координацию. Говоря об этом, К. Г. Мострас подчеркивал, что «тяжесть свободного от излишних напряжений корпуса во время игры перемещается с одной ноги на другую в зависимости от эмоционального состояния играющего, размаховых движений правой руки»<sup>1</sup>.

Распределение тяжести тела при игре — важный навык, который надо специально формировать на начальном этапе занятий, используя вспомогательные приемы, например, ритмичные перемещения веса корпуса с одной ноги на другую (как при ходьбе). Такие упражнения способствуют раскрепощению всех мышц учащегося.

Наряду с этим полезно объяснять ученику специфику игрового состояния рук: их нужно чувствовать *легкими*, как бы подвешенными в плечевом суставе. Противоположное состояние «тяжелой руки», возникающее в результате ее полной расслабленности, для игры, разумеется, непригодно.

В целом подобная работа должна быть не только творческой, но и настойчивой, устремленной к постепенному достижению определенного двигательного комфорта при игре на скрипке, что является весьма существенным фактором слуховой активности, свободы исполнительского самовыражения и интерпретаторских поисков скрипача.

**Приспособление левой руки к скрипке.** Чтобы не допустить типичного для начинающих крепкого держания скрипки напряженной рукой (что сразу же передается правой руке), необходимо прежде

<sup>1</sup> *Мострас К. Виды постановки // Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960. С. 22–23.*

всего уделить большое внимание налаживанию точек опоры инструмента. Кстати, начинающему не рекомендуется говорить о «держании» скрипки: инструмент должен быть устойчив благодаря тому, что он лежит на двух точках опоры — основной и вспомогательной (или переменной), будучи как бы уравновешенным между ними.

Многие скрипачи, стремясь раскрепостить руку для игровых движений, устанавливают скрипку в одной точке опоры, применяя специальные пластины-мости. Широко распространилась практика использования их и в работе с начинающими. Наблюдения, впрочем, показывают, что употребление мостика в начальном обучении, как правило, не дает ожидаемого эффекта: рукой ученик все же сжимает шейку скрипки. Кроме того, жесткая конструкция мостика усиливает напряжение мышц груди и плечевого пояса.

В начальной стадии обучения, по нашему мнению, целесообразнее устанавливать две опоры скрипки: основную (взаимодействие трех опорных точек, образуемых ключицей, подбородком и подушечкой) и переменную (между большим пальцем и указательным). Правильное налаживание и ясное ощущение этих точек опоры вполне позволяют достичь уверенности и стабильности в удерживании инструмента, а следовательно, и свободы движений, обеспечивающей развитие беглости, хорошую интонацию, смену позиций и вибрато.

Разберем подробнее основную опору скрипки. Здесь, как уже сказано, взаимодействуют три опорные точки. На двух нижних — ключице и подушечке — скрипка устойчиво лежит, а третья (верхняя) образуется благодаря уравновешиванию инструмента тяжестью головы, которая левым краем нижней челюсти передается подбороднику.

Ключица — главная опора инструмента — непременно должна быть открыта для того, чтобы начинающий хорошо ощущал устойчивость скрипки. Подушечка же заполняет свободное пространство, образуемое между опущенным плечевым суставом (левым краем плечевого пояса) и декой скрипки, наклоненной так, чтобы смычку было удобно двигаться по всем струнам.

Наклон инструмента регулируется подушкой, от высоты которой также зависят правильное положение рук и удобство игры на различных струнах. Из-за неудачного размера и нерационального приспособления подушки ученики нередко держат скрипку настолько плоско, что становится трудно добиться хорошей смены струн, полноценного звучания баска, свободной игры в верхних позициях. Поэтому подбор подушечки — весьма ответственный момент приспособления к инст-

рументу. Подаром К. Флеш говорил, что «каждому скрипачу приходится переделывать свою подушку до тех пор, пока не будет найдена такая высота, при которой он сможет удерживать скрипку в правильном положении наиболее устойчиво»<sup>1</sup>. Практика показала, что небольшая подушечка (предпочтительнее резиновая), прикрепленная к скрипке, вполне может удовлетворить этим требованиям.

Необходимо обеспечить достаточное уравновешивание скрипки сверху. Часто, стремясь закрепить инструмент, начинающий инстинктивно нажимает на него подбородком, что должно быть исключено. Поэтому навык уравновешивания скрипки тяжестью головы следует специально отрабатывать, дабы хорошо ощущать прикосновение левой стороны нижней челюсти ко всей площади подбородника. При этом нельзя допускать нажима в одну точку, что ведет к перенапряжению шейных мышц. Для верного формирования данного сложного навыка нужен небольшой поворот головы влево, который также следует отработать.

Формируя переменную (подвижную) опору инструмента, целесообразно сначала придерживать скрипку свободной рукой за правый край корпуса (примерно на уровне пятой позиции), как советует А. Григорян в своей «Школе»<sup>2</sup>. Пальцы при этом нужно держать свободно и округло, как бы сохраняя их игровую форму. Затем постепенно сдвигать руку вниз к первой позиции, периодически останавливаясь для проверки ощущений, возникающих при уравновешивании скрипки между двумя опорами — постоянной и переменной. Осознание второй точки опоры в движении (а не в статике) очень важно, так как помогает избежать прижимания большого и указательного пальцев к шейке скрипки.

Удерживание инструмента левой рукой обеспечивается тем, что его шейка располагается между слегка согнутым большим пальцем и нижней частью основной фаланги указательного (либо его пястно-фаланговым суставом).

Коснемся важных деталей приспособления большого пальца к уравновешиванию скрипки. В практике используются два его положения. В одном случае он располагается напротив промежутка, образующегося между 1-м и 2-м пальцами, отстоящими на интервал целого тона (иногда даже напротив 2-го). При этом его пястный сустав как бы остается «закрытым» при всех перемещениях вдоль шейки скрипки.

<sup>1</sup> Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., 2004. С. 23.

<sup>2</sup> Григорян А. Начальная школа игры на скрипке. М., 1957. С. 7.

В другом случае большой палец словно «отстает» от играющих пальцев, находясь примерно напротив 1-го. Тогда он нередко соприкасается с шейкой скрипки не всей своей площадью, а только левым краем. При этом его пястный сустав обычно «открывается», что заметно осложняет удерживание скрипки и передвижение руки в позициях.

С нашей точки зрения, нужно стремиться приладить большой палец таким образом, чтобы он соприкасался с шейкой скрипки *плоскостью* напротив указанного промежутка между 1-м и 2-м пальцами. Пястный сустав должен находиться в своем естественном — «закрытом» — состоянии. Такое двигательное положение большого пальца, поддерживающего скрипку, имеет неоспоримые преимущества для развития беглости (свободного падения и отскока играющих пальцев), точности интонации, смены позиций и вибрато, а также исполнения двойных децим и «пальцевых октав».

*Указательный палец* в переменной точке опоры выполняет вспомогательные функции: он лишь условно участвует в уравнивании инструмента, оставаясь достаточно мобильным для выполнения своих основных — игровых — задач. Главная трудность в постановке указательного пальца состоит в том, что надо так прикладывать его к шейке скрипки, чтобы он, с одной стороны, помогал *ощущать устойчивость* инструмента, а с другой — всегда был готов в необходимых случаях отделиться от шейки. Отсутствие у начинающего жесткой фиксации указательного пальца у шейки скрипки в дальнейшем обеспечивает свободу перемещений руки вдоль грифа при смене позиций, помогает вибрато.

Напомним: на первом этапе занятий полезно как можно чаще практиковать движения руки вдоль грифа в качестве подготовки к игре в позициях. Изучая навык установки и удерживания скрипки в игровом положении, рекомендуется использовать различные вспомогательные приемы, которые могут быть изобретены каждым педагогом.

Следующий этап работы — формирование действий пальцев на грифе. В качестве исходного приема для их организации часто рекомендуют «раскрытый кулак». И действительно, с помощью этого приема удается почувствовать необходимую для игры силу пальцев, направленных вдоль струн, ощутить их групповую собранность и упругость. Складывая и раскрывая кулак, ученик быстро привыкает к прямым, вертикальным движениям пальцев. При этом большой палец следует «отключать», то есть оставлять его инертным относительно вертикальных движений пальцев и таким образом локализовать присущую ему хватательную функцию. Переход на другую струну

при таких движениях требует соответствующего перемещения всей руки, то есть «рулевого движения», которое необходимо для сохранения чистой интонации на разных струнах. Следовательно, целостность общей постановки, игровых движений рук и слуховых действий, о чем речь шла выше, связана и с правильной организацией работы пальцев на грифе. Поэтому расстановку и игровые действия *пальцев* целесообразно осваивать не на одной, а на разных струнах, чтобы сразу же вводить «рулевые» движения руки.

Порядок проведения этой работы может быть следующим. Сначала все пальцы собираются в кулак. Затем кулак раскрывается, кисть и пальцы принимают игровую форму: 1-й палец, отделяясь от 2-го, отводится назад, а большой палец принимает свое положение. После этого в подготовленную таким образом кисть вкладывается шейка скрипки, которая опирается на большой палец.

Следующий шаг — легкая установка на струну округлого 4-го пальца, затем 2-го и 3-го, которые становятся опорными, поскольку при игре они совместно с 1-м пальцем в определенной мере участвуют в уравнивании инструмента. При этом расстановку пальцев и объяснение их действий на грифе надо сочетать с сольфеджированием соответствующих интервалов.

Важно учить начинающего различать рабочее состояние играющего пальца, стоящего на струне, и отдых (прекращение давления) отыгранного. Ученику необходимо хорошо усвоить и другое требование, предъявляемое к пальцевому аппарату скрипача: большой палец не должен совершать содружественных движений при активных действиях играющих пальцев. С самого начала начинающий должен научиться его отключать, чему способствует указанный выше рабочий прием раскрытия кулака без участия большого пальца. Эти моменты часто упускаются, а перестроить нерационально сложившиеся пальцевые навыки в дальнейшем довольно трудно.

В особой отработке нуждается основной игровой прием пальцев левой руки — укорачивание звучащих отрезков струны. Известно, что начинающие (и не только они) нередко слишком давят пальцами на струны. Полезно поэтому дать им возможность экспериментальным путем самим выяснить меру весового воздействия (но не нажима!) пальцев на струны, необходимую для их соприкосновения с грифом и получения определенных, чистых звуков. Этот прием следует тренировать, играя вначале только 2-м пальцем (самым сильным), а затем и 3-м. И лишь по мере формирования необходимого автоматизма можно вводить в игру 1-й и 4-й пальцы.

В этой связи музыкальный материал, обычно используемый для формирования начальных игровых навыков пальцев левой руки, следовало бы заменить. Тем более что есть и другие побуждающие к этому причины.

Исследования Н. А. Гарбузова<sup>1</sup> показали, что при исполнении простейших диатонических мелодий — пьес «Петушок», «Пешеход» и им подобных — след предшествующего (диссонирующего) звука напроочь стирается в восприятии. Когда же воспроизводится иная — консонирующая последовательность звуков (терция, кварта, квинта), то восприятие второго звука, напротив, накладывается на след первого, образуя гармоническое созвучие. В этом случае развитие ладоинтонационных слуховых ориентировок оптимизируется, и, следовательно, потребность начинающего в чистоте звуковысотной интонации возрастает.

Таким образом, с первых шагов освоения скрипичного грифа нужно специально формировать *ладовую настройку* слуха начинающего. Исходной здесь, согласно современным установкам музыкальной педагогики<sup>2</sup>, может служить интонация нисходящей малой терции (например сопоставление V и III ступеней в мажоре), к которой затем присоединяется большая секунда (VI ступень). Ученику одновременно даются три аппликатурных варианта ее воспроизведения на скрипке:



При освоении подобных интонаций открываются немалые возможности создания различных мелодико-ритмических вариантов, дополнений, окончаний, импровизаций, сочинения попевок на стихотворные ритмы и т. д.

Известно, что одним из наиболее эффективных средств развития ладового слуха является *транспонирование*. Несмотря на трудности аппликатурного порядка, простейшие виды транспонирования попевок (с предварительным их пропеванием) в качестве полезного методического приема могут занять определенное место и в начальном

<sup>1</sup> См.: Гарбузов Н. А. Возникновение гармонических образов при восприятии мелодий // Проблемы физиологической акустики. Т. 1. М., 1949. С. 153–158.

<sup>2</sup> См.: Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Л., 1980; Баренбойм Л. А., Перунова Н. А. Путь к музицированию. Начальная школа игры на фортепиано. Л., 1989.

обучении скрипача. Например, транспонирование попевок, содержащих интонационно-выразительное сопоставление VI ступени мажора доминантовым звуком и тоникой<sup>1</sup>:



Когда начинающий переходит к воспроизведению мелодий народных и детских песен, транспонирование следует продолжать (сначала голосом, затем на скрипке). Например:



Знание трех аппликатурных вариантов исполнения этих последовательностей позволяет начинающему транспонировать мелодию и в соль мажор, а затем и в фа мажор:



<sup>1</sup> Слуховое осознание доминанты в ее сопряжении с тоникой не только соответствующим образом настраивает слух играющего, но и помогает в дальнейшем выразительному интонированию народных мелодий. «Квинтовый тон лада, — пишет А. Л. Островский, — в русской мелодике часто является сквозным, ориентирующим звуком напева, определяющим ладовую настройку интонирования <...> квинтовый тон устанавливает „мелодический горизонт“ и тем самым — перспективу интонирования...» (См.: Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970. С. 85.)

Начальные пальцевые навыки обычно формируются в первой позиции путем воспроизведения пентакордов на струнах Ля и Ре. Однако полезно также изучать их сразу во второй и третьей позициях, играя соответствующие тетракорды, причем наряду с мажорными и минорные тетракорды в восходящем (от 1-го к 4-му пальцу) и нисходящем (от 4-го к 1-му) движениях (с предварительной слуховой настройкой на малую терцию и чистую кварту). Например:



запястном суставе, допускающем значительную свободу и гибкость движений этого пальца. Именно «способность большого пальца к противопоставлению, — подчеркнуто в учебнике анатомии, — обеспечивая его тонкие и разнообразные движения, доставляет кисти неоценимые возможности»<sup>1</sup>.

Указанное движение большого пальца рекомендуем сочетать с некоторой пронацией предплечья и незначительным вращением указательного пальца влево. При таком сочетании движений возникает целостное ощущение устойчивого удерживания смычка: большой палец, располагаясь напротив лежащих на трости среднего и безымянного и принимая несколько наклонное положение, естественно уравнивает смычок снизу. Когда соблюдены эти условия, большой палец, сгибаясь и разгибаясь во время игры в межфаланговом суставе, способен гибко усиливать или уменьшать давление на трость, участвуя в тонком регулировании силы и тембра звука.

Обратимся теперь к методам формирования начальных *навыков звукоизвлечения*. Здесь различают два подхода — традиционный и альтернативный.

*Традиционный метод* состоит в том, что *короткие звуки* на открытой струне поначалу извлекаются в двух небольших отрезках *выше* и *ниже* середины смычка. При игре выше середины ведущее движение выполняется *предплечьем*, а при игре ниже середины — *плечом* (движение в плечевом суставе). Начинать должен хорошо ощутить различие этих движений, для чего после каждого звука полезна небольшая пауза, во время которой он проверяет состояние руки, устраняет лишнее напряжение и (что очень важно) оценивает качество полученного звука («скрипит, хрипит, свистит» или, напротив, «хорошо звучит»).

Не следует водить по открытым струнам целым смычком. Только научившись играть короткие, ритмически организованные звуки вниз и вверх различными его частями, можно соединять их в одно движение — воспроизведение продолжительного звука целым смычком.

*Альтернативный метод* основан на иных предпосылках. В его основе — понимание того, что игра в верхней половине смычка (а следовательно, и в отрезке, прилегающем к середине) требует немалого мастерства, без которого трудно получить удовлетворительный звук. Не случайно выдающийся музыкант XX века Ж. Сигети писал, что скрипачи упускают «многие тонкости и оттенки ведения смычка», по-

скольку «по преимуществу на широкий штрих... *верхней половиной смычка*, который дает *сильный, но однообразный звук*»<sup>1</sup>. Он видел причину этого в «пренебрежении нижней половиной смычка» и рекомендовал «проверять качество звука у колодки», где «особенно заметна *напряженность* в отношении звука»<sup>2</sup>.

Кроме того, по мнению ряда педагогов, традиционный метод начального освоения приемов звукоизвлечения в средней и верхней частях смычка таит в себе определенные противоречия. При игре в средней части смычка качественное звукоизвлечение вполне может быть достигнуто путем использования его собственного веса, поэтому отпадает необходимость постоянно регулировать весовое давление на струну путем тонкого взаимодействия мизинца и указательного пальца. Однако, если рука не свободна и пальцы крепко *держат* трость, вес смычка не полностью передается струне и, в результате, начинающий даже в этой, нейтральной по весу, части смычка применяет *нажим*. Когда же педагог препятствует этому, звучание остается поверхностным, тембрально бесцветным.

Поэтому так называемая *генеральная середина* смычка, то есть та его часть, которая включает отрезки, принадлежащие как к верхней, так и к нижней половинам, непригодна для постановки рук и работы над основами звукоизвлечения. Поскольку начинающий должен четко выполнять смену ведущих движений плеча и предплечья, нужно соответственно разграничивать и отрезки смычка. В противном случае вырабатывается привычка исполнять большинство штрихов (особенно *détaché* и его комбинации с *legato*) в самой середине смычка, что, как правило, ведет к плохому владению штрихами, выполняемыми верхней и нижней частями смычка, а в результате, к обеднению звуковой палитры скрипача. Эта привычка может служить сигналом о неблагоприятном состоянии правой руки в целом.

Итак, альтернативный метод овладения основами звукоизвлечения, базирующийся на соответствии начальных приемов исполнительским действиям квалифицированного скрипача, предусматривает их освоение в *нижней половине смычка*.

Первые опыты звукоизвлечения, согласно этой методике, производятся движением смычка вниз вблизи колодки (с помощью педагога). Вначале ученик держит руку со смычком *над струной* Ля; затем, плавно приблизив смычок к струне круговым движением, проводит

<sup>1</sup> Гремичкий М. Анатомия. М., 1950. С. 144.

<sup>1</sup> Curemi Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. М., 1969. С. 232.

<sup>2</sup> Там же.

им по струне, не останавливая его в момент прикосновения. После этого ученик вновь поднимает смычок над струной и тем же круговым движением опять приближает его к колодке для повторного извлечения звука. Сначала звуки извлекаются движением смычка вниз, а затем таким же способом вверх: первое время — вблизи колодки, позже — в других точках нижней половины смычка.

Сущность данного метода состоит в том, что во главу угла при формировании начальных навыков звукоизвлечения и звуковедения на скрипке ставится не увеличение давления смычка на струну, а, напротив, облегчение его веса, передаваемого струне путем *противодействия со стороны мизинца*. При использовании этого метода рука быстрее освобождается, а пальцы на смычке остаются активными, так как постоянно участвуют в управлении звучанием<sup>1</sup>.

В связи с начальной работой над звукоизвлечением нельзя обойти молчанием проблему ритмического воспитания начинающих скрипачей. Слабая активность метроритмической стороны их слуховых представлений в большой мере проистекает от монотонности ритмических структур начального скрипичного репертуара. Использование в нем различных сочетаний четвертей и восьмых позволило бы более эффективно воспитывать связь ритмической стороны слуха с движениями правой руки — умение, вслушиваясь в окончания звуков, ощущать, как перемещается смычок и распределяется длина его отрезков в соответствии с ритмическими длительностями.

### О работе над выразительным интонированием начального мелодического материала

Решающее значение для формирования игрового аппарата и перспективных исполнительских навыков приобретают методы работы начинающего над репертуаром, которые должны отвечать сформулированному в начале статьи дидактическому принципу целостности музыкально-интонационного, двигательного-технического и образно-художественного развития скрипача. Именно в ходе работы над музыкальными произведениями, говоря словами К. Г. Мостраса, «в процессе поисков наиболее естественных, свободных, эластичных, легких игровых движений, необходимых для осуществления музыкально-ис-

<sup>1</sup> Создателем данного метода является профессор Академии им. Рубина (Израиль) М. Б. Либерман, широко применявший его в годы работы в Новосибирской консерватории.

полнительских, художественных задач, формируется наиболее рациональное приспособление к инструменту, создается база для развития исполнительских способностей и мастерства»<sup>1</sup>.

Исходя из данного положения предлагаем читателю-педагогу эссе комплексной работы над музыкальным материалом, который, надеюсь, сможет стать определенным ориентиром при изучении в дальнейшем скрипичных произведений более высокого уровня трудности.

Но сначала сошлемся на одно весьма примечательное высказывание Л. С. Ауэра: «Скрипачи, очевидно, довольствуются тем, что играют ноты так, как они написаны, и, по-видимому, вовсе не отдают себе отчета, что мелодия значит больше, чем просто длинный ряд последовательно извлекаемых звуков. Но мелодия не есть простой ряд нот: она построена из отдельных мелодических единств, одновременно независимых друг от друга и связанных друг с другом, требующих различной ритмической и эмоциональной акцентировки»<sup>2</sup>.

В приведенных словах Ауэр решительно высказывается против так называемого «точечного» представления исполняемой мелодии, отчего часто свойственного начинающим скрипачам ввиду незрелости их музыкального восприятия и мышления. Он, таким образом, указывает, что играющий должен мысленно представлять (предслышать!) не отдельные звуки, а цельные, состоящие из двух или нескольких нот, мелодические обороты («единства») — по современной терминологии, музыкальные интонации. В процессе их выразительного интонирования (произнесения) рождается целостный художественный образ мелодии и, шире — произведения.

Великий педагог-мыслитель предвосхитил современную точку зрения, согласно которой первостепенной задачей в воспитании начинающего музыканта является развитие его интонационного слуха как основы создания (сочинения и исполнения), а также понимания музыки.

Попытаемся, в заключение, показать, как это положение может быть реализовано практически. Возьмем в качестве примера одну из первых мелодий начинающего скрипача — песню «Две тетери» (см. пример 5), звучащую в типичном для русской народной музыки переменном ладу. Ее мелодика основана на нисходящей трихордной попевке в пределах малой терции (*re-go-guez—cu*), которая во втором предложении расширяется до чистой квинты (*ля—ми*). Первое

<sup>1</sup> Мострас К. Виды постановки. С. 22.

<sup>2</sup> Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. С. 89.



Дифференцированный подход в обучении заключается в том, чтобы помочь ученику, не имеющему ярко выраженных способностей, найти свое место в музыке, приобщить его к преодолению трудностей в искусстве, дать ему достаточный комплекс профессиональных навыков. Менее способных целесообразнее не торопить с программой — лучше выучить с ними несколько этюдов и пьес одной трудности, чтобы приобретенные навыки были прочно усвоены и способствовали бы освобождению от излишних напряжений в аппарате, лучшему приспособлению к инструменту и, в конечном счете, выразительности и музыкальности игры.

Так, например, после разучивания Концерта си минор О. Ридинга можно сыграть его же Концерт соль мажор, а затем Сонатину и Концертино Н. Баклановой. Занимаясь же с более способным учеником, можно после Концерта Ридинга сразу перейти к работе над Концертино Баклановой, а затем и к первой части Концерта № 1 Ф. Зейтца.

У менее способного ученика путь изучения произведений крупной формы будет более длинным; и когда он выучит первую часть Концерта № 1 Зейтца, ему для закрепления полученных навыков полезно подготовить вторую и третью части этого концерта. В то же время более подвинутый ученик сразу после первой части этого концерта может начать работу над первой частью Концерта соль мажор А. Вивальди, за которым последует его же Концерт ля минор, требующий уже достаточной художественности исполнения.

В работе с профессионально перспективными учащимися надо, с одной стороны, учитывать их индивидуальность, с другой — придерживаться определенной системности в освоении «обязательного» репертуара. Например, за первой частью Концерта № 23 Дж. Б. Виотти последует Концерт № 7 П. Роде, затем Концерт № 9 Ш. Берлиоза и т. д. Причем желательно, чтобы путь к таким произведениям был более прямым, без ненужных, случайных отклонений.

С менее перспективными учащимися целесообразно разучивать больше пьес малой формы, доступных им в техническом и художественном отношении, а не перегружать работой над сложными этюдами. Таким учащимся следует активнее играть в различных ансамблях, которые, как правило, исполняют репертуар в техническом отношении более легкий, чем сольный.

Нередко причиной отставания ученика, числящегося неперспективным, является недостаточно глубокое понимание педагогом его индивидуальности. Случается, что в классе другого педагога раскрываются его ранее незамеченные грани. Это лишний раз доказывает,

как важно внимательно приглядеться к возможностям, потенциально заложенным в ученике.

Прогрессивное развитие ученика может тормозиться самыми разными негативными факторами, основным из которых, на наш взгляд, является мышечная зажатость. Остановимся в этой связи лишь на одном очень важном моменте — развитии навыка расслабления мышц после каждого усилия, так как опасно не само напряжение, а его остаточные явления в мышцах, на фоне которых невозможно воспитание свободных и гибких профессиональных движений. Так, навык расслабления отыгранного пальца должен прививаться с первых же уроков, ибо часто малыш, готовя следующую ноту и стремясь опираться на нее, напрягает палец с самыми лучшими намерениями. Начиная с игры 1-м пальцем, необходимо приучать юного скрипача к очень экономному расходованию мышечной энергии.

Особенно подчеркнем необходимость специальной тренировки свободного падения на струну 4-го пальца и его мгновенного расслабления в момент отскока от струны. Торчащий вверх 4-й палец — один из сигналов излишнего напряжения в пястном суставе и кисти в целом. Состояние мышц мизинца левой руки, как во время игры, так и тогда, когда он находится над грифом, может быть своего рода «барометром», определяющим правильность освоения процесса приспособления к игре на инструменте.

Для развития свободы движений имеет большое значение работа над кистевой или смешанной вибрацией, которая очень помогает более быстрому и правильному освоению других навыков (переходов в позиции, беглости пальцев и др.). Работа над правильной вибрацией помогает юному скрипачу освободиться от хватательного рефлекса, от излишнего сжимания шейки скрипки у порожка. Нередко дети самостоятельно пытаются освоить вибрацию дома, но, как правило, без помощи педагога у учеников развивается локтевая вибрация, что очень нежелательно, поскольку она связана с лишними мышечными усилиями и утяжеляет игровой аппарат (даже если на слух она и удовлетворительна). Не смягченная кистевым движением, локтевая вибрация может даже постепенно привести к профессиональному заболеванию мышц левой руки, так как позднее, когда появится необходимость вибрировать подряд большое количество довольно мелких по длительности нот, крупные мышцы будут непрерывно находиться в напряженном состоянии. Педагог должен как можно раньше показать ученику правильные приемы работы над кистевой и смешанной вибрацией, стимулируя потребность в ней путем развития художественно-

эстетических критериев. Пусть в самом начале вибрация будет несколько замедленной, своего рода «полуфабрикатом». В развитии вибрационного навыка тоже необходима постепенность. Обычно детям, в зависимости от их индивидуального приспособления, легче начинать вибрировать 2-м пальцем, а затем — 1-м и 3-м. Хотя освоение навыка вибрации 4-м пальцем начинается на месяц-полтора позднее, необходимо тщательно работать и над ней.

Следует обратить внимание педагогов на целесообразность раннего освоения *переходов в позиции*, так как свободные переходы способствуют уменьшению мышечной зажатости, освобождают детей от вредного воздействия хватательного рефлекса. Кстати, и здесь напряженность мышц будет большим препятствием для овладения легкими и пластичными скользящими движениями.

Практика показала, что работу над переходами в позиции можно начинать тогда, когда ученик разучивает третью часть Концерта си минор Ридинга, то есть значительно раньше того момента, когда игра в позициях и переходы встретятся в исполняемых произведениях. Причем начинать надо с тех переходов, которые понадобятся в пьесах и концертах раньше других, — из первой позиции в третью и обратно.

Сначала переходы осваиваются отдельно, с помощью специальных упражнений, а затем — на материале двухоктавной гаммы ре мажор и «17 мелодических этюдов» Е. Гнесиной-Витачек, написанных в пределах первых трех позиций. Можно также использовать маленькие этюды с переходами в позиции из сборника «Избранные этюды» (вып. 2). Параллельно с этими этюдами должна идти работа над трудными этюдами в пределах первой позиции Ф. Вольфарта и затем Г. Кайзера (до Этюда № 12 включительно).

Начиная с Этюда № 13 Кайзера отпадает необходимость играть маленькие этюды с переходами в позиции. Очень любят малыши и коротенькие пьески с переходами в позиции из второго раздела пособия В. Якубовской «Вверх по ступенькам», особенно те, к которым имеются картинки: «Танцевать два Миши вышли», «Два кота», «Спи, малыш» и др.

Когда ученик освоил игру в трех позициях и исполняет соответствующие художественные произведения (например, концерты соль мажор, ля минор А. Вивальди), педагогу необходимо позаботиться о дальнейшем освоении грифа, работая над переходами в пятую, шестую и седьмую позиции в гаммах (теперь уже трехоктавных).

Кстати, стоит напомнить и о своевременном освоении *техники двойных нот*. Приступая к изучению трехоктавных гамм, ученику од-

новременно нужно начинать работу и над гаммами двойными терциями, секстами и октавами. Фингерированные октавы и децимы также не надо считать чем-то далеким и недостижимым. Ученикам 4–5-х классов вполне доступно изучение таких гамм, но только начинать надо осторожно, понемногу, чтобы не появились зажатость и болевые ощущения в мизинце левой руки. Гаммы децимами лучше вначале играть не с первой, а со второй позиции, так как это облегчает растяжку пальцев. Напомним также, что развивать у учеников гибкость пальцев и их растяжку легче в том возрасте, когда идет интенсивный рост организма, а все суставы и сухожилия еще эластичны.

Возраст ученика имеет существенное значение. Сейчас «помолодел» спорт, усложнились программы младших классов общеобразовательной школы. Это не случайно: и психологически, и физически легче овладевать трудностями в возрасте до 12 лет. Может быть, виртуозная техника скрипача иногда бывает на эстраде довольно ненадежна именно в силу того, что приобретается она значительно позднее. Над этим стоит задуматься.

Словом, в исполнительском развитии юного скрипача должна быть определенная, пусть и далекая, цель, которая определяет стратегию и тактику всего педагогического процесса.

## Насущные проблемы начального обучения скрипача<sup>1</sup>

### Комплексное развитие музыкального мышления и скрипичных навыков

В отечественной музыкальной педагогике развитие художественно-эстетического переживания, музыкального мышления и исполнительского мастерства рассматривается как целостный процесс, все элементы которого взаимосвязаны и взаимообусловлены. В настоящее время в связи с расширением скрипичных классов в музыкальных школах становится все более актуальной разработка таких методов обучения, которые содействуют комплексному воспитанию этих качеств.

Музыкальное воспитание важно вести в неразрывной связи с формированием личности ученика. Музыкальные способности, как утверждают психологи, развиваются в процессе обучения. Поэтому «основное, что должно интересовать и педагога, и исследователя, это не вопрос о том, насколько музыкален тот или иной ученик, а вопрос о том, какова его музыкальность и каковы, следовательно, должны быть пути ее развития»<sup>2</sup>. В скрипичные классы сегодня приходят дети, обладающие самым разным уровнем общих и музыкальных способностей. По этой причине их воспитание должно преследовать сразу несколько целей. Главными из них, на наш взгляд, являются: 1) пробуждение интереса к музыке и любви к избранному инструменту; 2) воспитание умения мобилизовать внимание во время занятий; 3) формирование слуховых представлений как основы музыкального мышления; 3) развитие мышечно-двигательной культуры и игровых навыков.

Музыкально-слуховые представления, как известно, возникают и развиваются не самопроизвольно, а в процессе целенаправленной музыкальной деятельности как один из необходимых ее компонентов. К таким видам деятельности, относятся, наряду с пением, подбор по слуху, сочинение, транспонирование и др. Их целесообразно использовать не только на музыкально-теоретических занятиях, но и в скри-

<sup>1</sup> Настоящий материал подготовлен составителем сборника на основе рефератов педагогов детских музыкальных школ России М. В. Санталовой (Самара), К. В. Власовой (Тверь), В. Г. Константинова (Москва), отмеченных на Всероссийском смотре методических работ 1984 г.

<sup>2</sup> Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 49.

пичных классах, причем именно на ранней стадии обучения. Попробуйте кратко рассказать о своих поисках в этой области.

С первого урока ребенок всеми доступными средствами приобщается к игре на скрипке, к представлению хотя бы простейших музыкальных образов, к творческой работе. Для этого вовсе не обязательно ждать, пока ребенок научится правильно держать инструмент или овладеть нотной грамотой — можно на первых же занятиях играть щипком на открытых струнах сочиненные детьми песенки. Скрипку при этом нужно класть на стол так, чтобы ее головка располагалась справа, а подгрифок слева от ученика. Затем педагог показывает прием привлечения звука щипком. У ребят это получается без особого труда.

С первого же прикосновения к скрипке важно вслушиваться в ее звучание. У каждой струны свой ярко выраженный тембр, дети это сразу понимают. Четыре струны — это четыре разнохарактерных образа, осталось только их назвать. Для детей это не составляет труда: струну *Соль* они обычно отдают медведю, *Ре* — собачке, *Ля* — лягушке, а *Ми* — птичке или мышке. Затем пробуем спеть эти звуки, прислушиваясь к звучанию скрипки и собственного голоса. (Звук *соль*, слышимый низкий для детей, поет или играет на скрипке, фортепиано *подлог*). Так устанавливаются первые связи между игрой, пением и вслушиванием, что служит основой всей дальнейшей работы.

После этого ребенку предлагается придумать короткий стишок. Тут же к словам пристраивается «музыка» — ученик играет на скрипке (щипком) и одновременно поет свою песенку. Если ученик хорошо интонирует голосом, можно задействовать две струны (например, мелодия составляется из звуков *ля* и *ре*), если же он поет неважно — то только одну. После того как ученик сыграл песенку щипком, можно спеть ее со словами без игры, сопровождая пение равномерными хлопками. Следует обратить внимание ребенка на ритмический рисунок, который диктуется ритмом стишка. На этой основе дается понятие о коротких (в один хлопок) и длинных (в два хлопка) звуках<sup>1</sup>. Так ребенок, еще только овладевающий постановкой, легко и весело играет свои песенки на соответствующих струнах. Приведем некоторые из них:

Н. Базанова. «Лягушки»

Ква - ква,      ква - ква - ква -      ква - ка - ют    ля - гуш - ки.

<sup>1</sup> Названия длительностей (четвертные, половинные) пока не вводятся.

мелодической структуры, вытекающая из текста, в противопоставлении фраз заметно элементарное чувство тонико-доминантовых связей. Этот пример показывает, как наряду с освоением приемов игры развивается музыкальное мышление и какую важную роль в этом играют самостоятельные творческие опыты в отличие от пассивного воспроизведения готовых мелодий<sup>1</sup>.

Попробуем кратко описать ход работы с начинающими над освоением элементов позиционной игры. Отметим прежде всего, что раннее обращение к игре в позициях требует органического ее включения в систему первоначальной организации музыкального мышления и игровых движений ученика. Поэтому коснемся первых этапов освоения грифа.

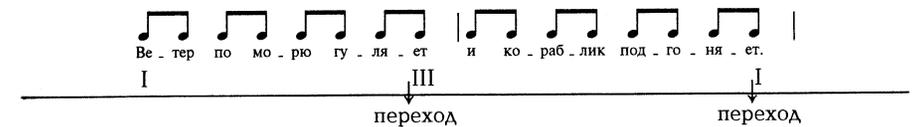
Предварительно, еще до начала собственно игры на скрипке, вводятся понятия полутона и тона как самое тесное и более широкое расстояния между соседними звуками. Это происходит и во время пения, и при расстановке пальцев на грифе. Затем формируется навык группового «разбрасывания» (то есть одновременной расстановки) пальцев по звукам мажорного тетрахорда (полутон между 2-м и 3-м пальцами). «Падение» пальцев организуется так, чтобы ученик ощущал ведущую роль 4-го пальца в этом действии. Иными словами, расстановка пальцев на грифе осуществляется по принципу «от 4-го к 1-му», а не наоборот. Этот принцип используется и в дальнейшем. Отскок и падение отдельных пальцев изучаются в такой последовательности: сначала только 2-го и 3-го пальцев, затем 4-го и лишь в конце — 1-го. Такая очередность обусловлена тем, что движения 2-го и 3-го пальцев, как нам кажется, легче поддаются правильной организации.

Как только ребенок научился «разбрасывать» пальцы, он начинает осваивать (без скрипки) движения в локтевом суставе (как при смене позиций). При этом дети обязательно следят за собранностью пальцев и сами мысленно воспроизводят их «разброску». Затем осваивается мажорный тетрахорд в первой позиции (на струнах Ля и Ре). Его освоению предшествует сольфеджирование и транспонирование пьес и этюдов, составленных на его основе. Таким образом, к началу игры на скрипке ребенок хорошо представляет внутренним слухом то, что он будет играть. Заметим попутно, что в первом и втором клас-

<sup>1</sup> В качестве подтверждения выдвинутого автором положения, что воспитание начинающего можно и нужно вести на фоне активизации музыкально-образного мышления и творческого воображения ребенка, в реферате было приведено значительное количество стихотворных текстов и мелодий к ним. Здесь помещены лишь некоторые. *Примеч. ред.*

сах сольфеджирование должно все время предшествовать игре. В последующих классах доля сольфеджирования сокращается, но роль его в целом сохраняется.

Следующий этап — скольжение левой руки по грифу. Педагог показывает ребенку положение левой руки в третьей позиции и напоминает ему о сгибательном движении в локте. Ученик поет интервал чистой кварты (например ля—ре) в восходящем и нисходящем движении. Затем, сохраняя групповое расположение пальцев, ищет расстояние до звука ре не движением 1-го пальца, а перемещением всей руки. Чтобы добиться плавности и управляемости этого движения, необходима его ритмическая организация. Прежде это упражнение выполнялось с помощью счета, теперь вместо него используется стихотворный ритм. Например, педагог читает стихотворение, точно ритмизуя его восьмыми,



а ученик, вслушиваясь в ритм стиха, запоминает, в каком месте текста нужно переместить руку. Впоследствии ученик сам читает стихок и заранее «предощущает» необходимое движение.

Затем осваивается перемещение руки в пятую позицию. При его выполнении учитываются особенности положения руки в этой позиции: низкое расположение большого пальца, опора ладони о корпус скрипки. Обязательно нужно следить за сохранением группового состояния пальцев над грифом, иногда «бросать» пальцы на гриф, как бы повисая на них и полностью освобождая руку. Раннее ощущение положения руки в пятой позиции в дальнейшем помогает освоению грифа и развитию пассажной техники. Замечено, что чем младше ученик, тем легче ему дается установка руки в этой позиции.

Ознакомившись с передвижением руки вдоль грифа, ученик переносит в третью позицию мажорный тетрахорд, ранее освоенный в первой позиции. При этом ему сообщается, что чем выше позиция, тем уже надо бросать пальцы. К этому времени ребенок уже знаком с понятием *интервал*, знает он и конкретные интервалы — большие и малые секунды (тон, полутон), квинты, кварты. Поэтому, перемещая в третью позицию некоторые пьесы, ранее игранные в первой (например, «Петушок»), нет нужды говорить ребенку о том, что пальцы надо ставить отдельно. Если он по привычке ставит пальцы, как в первой

позиции, нужно мобилизовать его слух, снова пропеть мелодию (на октаву ниже), но не давать прямого указания, как исправить фальшивый звук, — это ученик должен сделать сам, независимо от того, сколько времени придется ждать его самостоятельного решения. Весь материал транспонируется на струну Ре, а затем переносится в третью позицию (сначала на струнах Ля и Ре). Например:

5 Н. Строгова. «Лисичка»

Шла лисичка по дорожке, ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля,  
у колола себе ножку, ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля.

Поначалу ученик играет щипком. Одновременно, конечно, ведется работа над освоением движений правой руки со смычком и приемов извлечения звука. При первой возможности (критерии: качество звука и определенная стабилизация игровых движений) можно соединить работу рук на отдельных коротких попевах. Остальной музыкальный материал ученик пока продолжает играть щипком. Струны Ми и Соль осваиваются несколько позже, сроки их введения индивидуальны и зависят от приспособляемости ребенка. По возможности следует также играть отдельные попевки и мелодии (трихордового типа, как например, «Петушок») в пятой позиции (без переходов).

Соединяя два мажорных тетра хорда на струнах Ре и Ля, получаем полный октавный звукоряд — гамму ре мажор. Транспонируя его на другие пары струн — гаммы ля мажор и соль мажор. С самого начала надо дать ребенку обобщенное представление о звучании и строении этих гамм («у них одинаковая мелодия и одинаковая аппликатура»). Дети поэтому без особого труда играют одновременно все три гаммы. Тогда становится возможным перенести их в другие позиции и начинать не от открытой струны, а от 1-го пальца. Так, гамма ре мажор переносится в третью позицию (но пропеваается октавой ниже). Затем мажорный звукоряд перемещается на другие пары струн — играют гаммы соль мажор и до мажор. Далее подобным же образом гамма до мажор переносится во вторую позицию. Однотипной аппликатурой играет гамма фа мажор, а несколько позже — си-бемоль мажор.

Опыт использования подобных методов убеждает в том, что раннее введение позиций в сочетании с активизацией слуха и воспитанием творческих способностей дает ряд преимуществ в развитии юного скрипача. Прежде всего, развиваются предпосылки абстрактного мышления — формируется способность музыкально-игровых обобщений, что активизирует внутренний слух и освоение грифа. Игра

в позициях и связанное с ней транспонирование заметно оживляют процесс освоения первоначальной постановки. Дети часто сами предлагают транспонировать новую пьесу в другую тональность или исполнить ее в другой позиции. Перемещение руки вдоль грифа создает лучшие условия для достижения свободы игровых движений. Полутон в мажорном тетра хорде, исполняемом от 1-го пальца, осваивается в третьей и во второй позициях раньше, чем в первой, что, благодаря меньшей растяжке 3-го пальца, способствует освобождению мышц. Опыт показал также, что дети, которые в первом классе не знакомы с игрой в позициях, гораздо труднее осваивают потом все виды переходов. Таким ученикам не сразу удастся хороший переход даже через открытую струну, не говоря уже о правильном скольжении по грифу. А пятая позиция надолго портит настроение ученику и педагогу. Ребенок, знающий с самого начала, что можно любую мелодию сыграть и в другой позиции (от разных звуков и пальцев), и немного умеющий это делать, не боится позиций, а это является немаловажным фактором психологической свободы не только при овладении позициями, но и при развитии скрипичных навыков в целом. Добавим, что это позволяет гораздо раньше (по сравнению с требованиями программы), уже в третьем классе, приступить к систематическому изучению трех-октавных гамм.

Описанные методы заметно обогащают представления начинающих скрипачей о различных тональностях и их музыкальном значении. Квинтовое соотношение струн помогает запомнить четыре мажорных диэзных тональности (с тониками соль, ре, ля, ми). Затем к ним добавляются минорные — дети твердо знают параллельные тональности мажора и минора от одного до четырех знаков. Потом осваиваются до мажор и ля минор, мажорные бемольные тональности (в обратном порядке — от 1-го пальца на струне Ми — с тониками фа, си-бемоль, ми-бемоль, ля-бемоль).

Знакомство с большим числом тональностей обогащает музыкальное развитие начинающего. Например, в «Песенке» Кюи (пособие К. Родионова), написанной в ля миноре, есть отклонение в до мажор. Играя ее в сопровождении фортепиано, дети слушают и определяют, где звучит минор, а где мажор. И в дальнейшем надо стараться не пропускать отклонений мелодии в другие тональности, ведь подобные отклонения — это краски в музыке, выразительные нюансы, новые образы и настроения. Слышание смены тональностей также способствует развитию чувства формы, помогает запоминанию музыкального материала. Через освоение понятий *фраза, предложение, период* ученик

подходит к осмыслению двух- и трехчастной формы. Подобные элементы анализа разучиваемых пьес значительно расширяют его кругозор и к тому же не обременительны для ученика.

Резюмируя сказанное о некоторых способах комплексного формирования музыкального мышления, творческих способностей и скрипичных навыков, подчеркнем, что именно на первом году обучения необходимо вести наиболее глубокую, разностороннюю и тщательную работу с начинающими, учитывая, с одной стороны, их возможности, с другой — перспективу формирования основных музыкально-исполнительских умений и навыков. При таком подходе обеспечивается качественное исполнение начального репертуара (пусть и не слишком сложного), создаются лучшие предпосылки для более последовательного и устойчивого овладения всеми компонентами игры на скрипке в последующие годы.

### Формирование музыкально-образных представлений

Успешность занятий детей музыкой в большой мере зависит от умения педагога стимулировать развитие музыкальных способностей в процессе обучения. Чтобы приблизиться к решению этой задачи, важно знать, какие именно качества детей нужно развивать и какими средствами этого можно достичь.

Выдающийся советский психолог Б. М. Теплов считал, что музыкальная одаренность представляет собой своеобразное сочетание самых различных способностей. Выделяя три ее основополагающих компонента (чувство лада, чувство ритма и способность к слуховому представлению), он вместе с тем подчеркивал, что эстетически полноценное восприятие музыки, так же как и ее исполнение, требует опоры на жизненный опыт, на разнообразные ассоциации, поскольку «мир музыкальных образов не может быть до конца понят сам из себя»<sup>1</sup>.

В работах современных психологов особое внимание обращается на то, что музыкальность, музыкальная одаренность есть такое сложное явление, которое может развиваться лишь на очень широком фоне обогащения самых различных личностных качеств<sup>2</sup>.

Например, важнейшей чертой личности Н. А. Римского-Корсакова, наряду с глубокой музыкальностью, была сила и инициативность во-

<sup>1</sup> Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. С. 23.

<sup>2</sup> См.: Мясщев В., Готсдинер А. Что есть музыкальность? // Сов. музыка. 1975. № 2. С. 81–85.

ображения, связанные с необычайным богатством зрительных и, в частности, цветовых образов. Для его музыкальности была характерна тесная связь слухового воображения со зрительным. Не меньшее значение имела и другая черта личности композитора — тонкое чувство природы. Хорошо известно, как эти особенности дарования отразились в его сочинениях — не случайно Римского-Корсакова называют величайшим пейзажистом в музыке. Можно было бы привести немало подобных характеристик выдающихся композиторов и исполнителей. Это говорит об одном: значительным музыкантом может стать лишь тот, кто разносторонне развит — эмоционально и интеллектуально, кто обладает ярким творческим воображением, богатой фантазией, глубокими и сильными чувствами, большой волей. Такие качества и надо прививать учащимся с первых шагов обучения игре на скрипке, наряду с развитием музыкального слуха и чувства ритма, формированием музыкально-образных представлений и, конечно, тщательной работой над приспособлением к инструменту и игровыми движениями. Кратко расскажем о некоторых попытках вести эту работу.

Прежде чем непосредственно приступить к освоению игровых приемов, нотной грамоты и т. д., ребенок должен пройти этап подготовки к занятиям. В этот период ему необходимо получить много разнообразных музыкальных впечатлений, научиться хотя бы элементарно вслушиваться в музыку, эмоционально откликаясь на нее, в соответствии с характером и настроением прослушанного. С этой целью важно подбирать контрастный музыкальный материал: например, русские народные песни «На зеленом лугу», «Во поле береза стояла» и «Маленькую польку» Д. Кабалевского. Чтобы ребенок скорее научился определять характер музыки и мог выразить свои впечатления о ней, необходимо начинать с коротких бесед о прослушанных пьесах. В нашем классе такая работа ведется с самого начала, причем первое время — коллективно.

Так, на первый урок к малышам приходят все ученики класса. Они поздравляют новичков со вступлением в мир музыки. Затем проводится небольшой концерт с целью заинтересовать детей перспективой занятий на скрипке. Программа подбирается небольшая и не слишком трудная, так как усвоить содержание пьес без подготовки нелегко. Исполняются разнохарактерные пьесы: сначала выступает первоклассник, учившийся в подготовительном классе, затем, скажем, третьеклассник и т. д., а последним — выпускник. По мере возможности в программу включаются не только сольные пьесы, но и небольшие ансамбли — дуэты, трио. Перед исполнением каждого произведения

ученики дают ему словесную характеристику и показывают иллюстрацию, нарисованную в специальной тетради для творческих работ<sup>1</sup>.

После этого кто-либо из старших учеников рассказывает немного об истории скрипки, о ее роли в музыкальном искусстве, знакомит детей (конечно, в самых общих чертах) с устройством инструмента и правилами обращения с ним. Заканчивается урок разучиванием какой-нибудь легкой песенки, причем в ее исполнении принимают участие и старшие ребята, которые поют вместе с новичками, а также играют им песенку на скрипке. Впечатления от подобного первого урока сохраняются надолго и служат отправной точкой в занятиях.

И в дальнейшем мы стараемся широко использовать внеклассную работу для того, чтобы стимулировать интерес детей к занятиям музыкой, расширять их образное восприятие. С этой целью регулярно проводятся собрания всего класса (что очень сплочивает ребят), которые включают в себя выступления детей, прослушивание музыки в записи, исполнение собственных сочинений, сообщения о юбилейных датах музыкантов, художников и писателей, музыкальные игры. На подобных собраниях присутствуют и родители.

Начинаем с исполнения музыки. Перед выступлением юный скрипач рассказывает слушателям о настроении пьесы, о своем отношении к ней. После этого дети, суммируя свои впечатления, обсуждают прослушанную музыку, высказывают также мнения об исполнении. Иногда эта часть собрания проводится в виде небольшого классного конкурса — тогда ребята более подробно обсуждают и оценивают игру своих товарищей.

Следующий раздел собрания — прослушивание записей — всегда вызывает у детей большой интерес, так как им хочется услышать новые произведения. К прослушиванию и обсуждению предлагается не только скрипичная музыка, но и оркестровая, ансамблевая, вокальная. Особую пользу приносит слушание записей выдающихся певцов (об этом не раз говорили крупные педагоги-скрипачи). Сначала педагог рассказывает об авторе, произведении, исполнителе. Затем дети дважды слушают запись — при повторном прослушивании им предоставляется полная свобода в выражении своих мыслей и впечатлений.

<sup>1</sup> Такие тетради есть у всех учеников. В них дети помещают стихи, короткие рассказы, рисунки, самостоятельно сочиненные и импровизированные мелодии, то есть все то, что рождает их фантазия в связи с занятиями музыкой. Систематический просмотр тетрадей для творческих работ позволяет педагогу выявлять общие художественные наклонности детей и их увлечения, чтобы в дальнейшем опираться на них в процессе занятий.

К каждому собранию ученики подготавливают свои собственные сочинения. Иногда используется интересная игра «Как лучше назвать пьесу?». Один ученик играет свою пьесу, а другие, исходя из ее настроения, подбирают к ней названия. То название, которое поддерживается большинством, и вписывается в тетрадь для творческих работ. Последнее слово, конечно, остается за автором-исполнителем, если он сумеет отстоять свое название, приведя убедительные аргументы. Подобная игра хорошо развивает музыкально-образное мышление.

Затем кто-либо из старших учеников сообщает о последних юбилейных датах, характеризует творчество поэта или художника, читая его стихотворение или показывая репродукцию картины. Заканчивается собрание увлекательными музыкальными играми.

Вернемся к занятиям с начинающими. Поскольку такие уроки первое время проводятся коллективно (с группой из двух-трех ребят), появляется возможность сначала при сольфеджировании песенок, а затем и при подборе их по слуху обсуждать характер и настроение исполняемой музыки. В результате образное мышление детей воспитывается в тесной связи с развитием музыкально-слуховых представлений и формированием первоначальных игровых приемов. Мы обращаемся и к транспонированию — его важный эффект, среди прочего, состоит в том, что начинающий как бы погружается в окраску новой тональности, а это позволяет вести с ним уже на этом этапе разговор о вариантности музыкального образа.

Для того чтобы привлечь внимание ребенка к образной стороне звучания, используется также домашняя работа. Каждый раз он получает какое-либо творческое задание: сочинить варианты стихов к мелодической попевке, подобрать соответствующую картинку или нарисовать ее самому, составить небольшой рассказ, развивающий образ, который отражен в песенке. Все подобные задания, как уже говорилось, фиксируются в тетради для творческих работ.

В период освоения нотной грамоты и постановки пальцев каждую струну скрипки можно «окрасить» в свой цвет: Соль будет коричневой, Ре — зеленой, Ля — красной, Ми — голубой. Запись соответствующим цветом попевок и коротких песенок, исполняемых на разных струнах, помогает привлекать внимание ребят к тембровой стороне звучания. Этой же цели служат нотные карточки. С их помощью ребенок может составлять запись мелодии, еще не умея писать ноты. На каждой такой карточке тем или иным цветом нарисована одна нота, а на обороте обозначено ее название и проставлен палец. Карточки, таким образом, помогают начинающему самостоятельно

проверять правильность запоминания нот и аппликатуры. И даже после овладения первоначальными основами нотной грамоты запись нот различными цветами и складывание мелодий из карточек какое-то время полезно сохранять, так как благодаря этому стимулируется образное видение ребенка и активизируется его ориентировка в звуковом ряду, способствующая развитию музыкального мышления.

Важно не упускать малейшей возможности будить детское воображение, постоянно связывая его с музыкальным восприятием. Если ребенку рассказать сказку, а потом попросить повторить ее своими словами, то он с удовольствием изложит самую суть сказки так, как в его представлении запечатлелись образы. Представить их во многом помогают знакомые по содержанию слова. И в музыкальном воспитании нужно использовать эту особенность детского мышления — способность к ярким, образным обобщениям.

С этой целью очень полезно широко применять на начальном этапе занятий народные песни. Их изучение в младших классах музыкальной школы необходимо, так как ученик привыкает к характерным чертам народного мелоса, создающим основу его музыкального мышления. Текст народной песни делает ее доходчивой и вместе с тем стимулирует переход от восприятия словесно-смыслового содержания к восприятию музыкального образа. Поэтому когда дети создают рисунки к народным песням, надо тактично направлять их внимание на передачу настроения песни, а не на изобразительную сторону. Наша цель — как можно раньше довести до сознания ребенка, что в музыке важнее всего выразительная сторона: настроение, чувство, образ.

Когда ребенок начнет ориентироваться в звуковом воплощении возникающих у него конкретных образов, можно постепенно переходить к более обобщенному осознанию музыкальных явлений, оттачиваясь от трех первичных жанров — песни (к примеру, колыбельной), танца и марша. Отметим, исходя из опыта, что внимание к образной стороне музыки, в частности, воспитание у начинающего способности ощущать жанровую характерность исполняемых мелодий, позволяет достичь больших успехов в развитии ритмического чувства. Перемена характера музыки — переход от песни к маршу или танцу — связана, прежде всего, с изменением ритмики: темпа, размера, ритмического рисунка. Осознание этих закономерностей начинающими помогает им более чутко относиться к ритму вообще. Словом, надо как можно больше учить малышей сравнивать простейшие музыкальные явления, переводя таким образом их музыкальное восприятие на более высокий уровень. С этой же целью необходимо

шире привлекать материал других видов искусства (живописи, кино), литературы, помня о том, что развитие музыкальности неотделимо от формирования художественного сознания в целом.

В занятиях с детьми следует очень бережно подходить к первым проявлениям их творческих задатков при игре на инструменте, поскольку и начинающий музыкант не лишен способности к исполнительскому творчеству. Поэтому при разучивании произведений, в том числе и начального репертуара, необходимо, как подчеркивал выдающийся скрипичный педагог А. И. Ямпольский, «особенно внимательно прислушиваться и улавливать малейшие проблески индивидуального творчества в исполнении ученика»<sup>1</sup>.

В заключение подчеркнем, что возможности развития образных музыкальных представлений и творческих навыков у юных скрипачей намного шире описанных нами. Важно постоянно искать наиболее эффективные формы проведения занятий, помня, что процесс обучения будущего скрипача, несмотря на всю сложность скрипичной технологии, не должен замыкаться рамками технических проблем или изучения отдельных, пусть и этапных, произведений традиционного учебного репертуара. Наша задача — вести широкую, планомерную и разностороннюю музыкально-педагогическую работу, вне которой невозможно ни полноценное воспитание любителя музыки, ни подготовка исполнителя-профессионала.

### Изучение позиций и их смен

Владение позициями и их сменами — один из наиболее существенных компонентов техники левой руки скрипача. Выдающийся скрипичный педагог Ю. И. Янкелевич указывал, что «встречающиеся в педагогической практике случаи затрудненного развития техники... часто бывают связаны именно с дефектами в приемах смен позиций»<sup>2</sup>. Велико значение игры в позициях и для художественной стороны исполнения. Поскольку каждая струна скрипки обладает характерным тембром, смены позиций представляют неограниченные возможности сохранения или противопоставления тембров внутри музыкальных фраз и предложений, расширяя тем самым колористическую палитру

<sup>1</sup> Ямпольский А. О методе работы с учениками. См. статью в настоящем сборнике. С. 66.

<sup>2</sup> Янкелевич Ю. И. Смены позиций // Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960. С. 65.

звучания. Кроме того, переходы обогащают игру такими важными средствами выразительности, как глиссандо и портаменто.

Первый вопрос, возникающий в связи с изучением позиций, — о сроках начала этой работы. В старых школах, как известно, первая позиция изучалась продолжительное время. Прежде чем приступить к игре в других позициях, учащийся должен был пройти достаточно трудные этюды и пьесы (в различных тональностях, с применением разных штрихов, двойных нот, быстрых темпов) в первой позиции. Освоение второй, третьей и последующих позиций, таким образом, искусственно отрывалось от изучения приемов игры в первой позиции, что создавало значительные трудности на пути естественного и гармоничного овладения основами скрипичной техники. Поэтому современная методика рекомендует начинать изучение позиций и переходов как можно раньше. Программа класса скрипки детских музыкальных школ предусматривает эту работу со второго класса. На наш взгляд, начало ознакомления с позициями должен определять не срок обучения, а наличие предпосылок, обеспечивающих успешность этой работы. К таким предпосылкам относятся: отсутствие излишних мышечных напряжений в приспособлении рук к инструменту, свобода игровых движений левой и (что очень важно!) правой рук, чистота интонирования (умение самостоятельно корректировать неточные звуки), определенная подвижность пальцев.

Первый шаг в изучении позиций, как уже говорилось, состоит в том, что ученику следует показать и разъяснить принцип игры во второй и третьей позициях. При этом он должен осознать связь перемещения левой руки вдоль грифа с сохранением группового расположения пальцев и соответствующим изменением расстояний между ними. Этой цели служат два способа: 1) транспонирование мелодии, исполняемой идентичной аппликатурой<sup>1</sup>; 2) повторение мелодии в одной и той же тональности в различных позициях с изменением аппликатуры<sup>2</sup>.

Вопрос о порядке изучения позиций (после первой) не имеет принципиального значения. Т. В. Погожева, справедливо указывая, что «довольно часто третью позицию изучают основательно, тогда как со второй знакомятся от случая к случаю»<sup>3</sup>, и подчеркивая в этой свя-

<sup>1</sup> См. подготовительное упражнение из второй тетради «Этюдов» А. Комаровского, а также в «Избранных этюдах».

<sup>2</sup> Примером второго способа может быть одновременное изучение какой-либо мелодии (например, народной песни «Ты пойдешь, моя коровушка, домой») в первой, второй и третьей позициях.

<sup>3</sup> Погожева Т. В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. М., 1966. С. 91.

зи значение тщательного изучения обеих позиций, допускает вместе с тем освоение сначала третьей позиции. В своей практике мы придерживаемся такой же последовательности, так как при переходах в третью позицию «расстояния для движения левой руки более широкие, и они легче контролируются мышечным чувством»<sup>1</sup>.

Поскольку выполнение учеником домашних заданий требует умения правильно переносить руку в третью позицию, целесообразно начинать изучение позиций с формирования данного навыка (через открытую струну). Сначала используется следующее упражнение: рука ученика скользит вдоль шейки скрипки с приподнятыми над грифом пальцами. Затем к этому движению добавляется ведение смычка по средней струне (Ля или Ре), причем его направление меняется одновременно с направлением движения левой руки.

В подобных упражнениях надо следить за правильным приспособлением к удерживанию скрипки в основной точке (опора на ключицу и уравнивание сверху), не допуская фиксации шейки скрипки в переменной (движущейся) точке. В психологическом плане важно, чтобы ребенок представлял себе, что инструмент уравнивается как бы в одной точке опоры. При этом необходимо на ощупь проверять состояние мышц всех частей руки (плеча, предплечья, кисти, большого пальца и пальцев над струнами). Проверку надо начинать с плечевого пояса, который не должен подниматься. Кроме того, важно следить, чтобы соотношение большого пальца и пальцев над струнами при движении руки сохранялось: он не должен ни опережать, ни отставать от остальных пальцев. Если подготовительные упражнения выполняются двумя руками, проверять следует, конечно, и состояние правой руки. Расстояние, на которое перемещается левая рука, вначале не нужно заранее определять — можно перемещать ее примерно до третьей-четвертой позиции и обратно.

На основе формируемого таким образом навыка осваивается перенос руки в третью позицию. При этом используются следующие упражнения:



<sup>1</sup> Там же. С. 92. Следует все же заметить, что изменение последовательности изучения позиций относительно их естественного порядка нередко психологически обуславливает негативное отношение ученика к игре во второй позиции. Поэтому в современных пособиях материал обычно располагается соответственно порядковому номеру позиции. Примеч. *рег.*

Во время работы над подобными упражнениями надо обращать внимание ребенка на расстояние от порожка до соответствующего пальца в первой позиции — тогда он сможет ориентироваться на это же расстояние при перемещении руки.

Изучение третьей позиции начинается с однооктавных гамм от звуков, найденных 1-м пальцем — соль мажор, ре мажор. При игре этих гамм ученик должен осознать новую аппликатуру, иное расположение полутонов. Надо также научить его заранее переставлять 1-й палец на соседнюю струну при исполнении гаммы в восходящем движении. Наряду с гаммами и трезвучиями при освоении новой позиции используются простейшие этюды и пьесы, причем, целесообразно привлекать материал, ранее пройденный учеником в первой позиции (например, пьесу Бетховена «Прекрасный цветок»). Подобной же последовательности приемов надо придерживаться при освоении второй позиции.

Обратимся теперь к смене позиций. В современной методике принято выделять четыре типа переходов: 1) во время звучания открытой струны; 2) скольжением одного и того же пальца; 3) с нижележащего пальца на вышележащий (1–2, 1–3, 1–4, 2–3 и т. д.) и обратно; 4) с вышележащего пальца на нижележащий (2–1, 3–2, 4–3 и т. д.) и обратно. Учащихся нужно знакомить с ними последовательно, в порядке возрастания их трудности. На первоначальном этапе изучения смен позиций следует уделить внимание детальному освоению переходов первого и второго типа, так как эти навыки являются предпосылкой овладения более сложными (третьим и четвертым) типами переходов.

Как уже говорилось, простейший вид перехода — *через открытую струну* — дается ученику при первом знакомстве с позициями и даже еще раньше, в процессе постановки рук. В дальнейшем следует, однако, последовательно совершенствовать этот навык, закрепляя его на разнообразном музыкальном материале. К сожалению, в имеющихся пособиях такого материала мало. Поэтому создание новых упражнений и использование знакомых учащемуся мелодий значительно облегчит эту работу. Таким творчеством может заниматься не только педагог, но и сам ученик, получая соответствующие задания на дом. В частности, для укрепления навыка перехода через открытую струну в третью позицию 1-м и 2-м пальцами можно использовать этюды в первой позиции из пособия К. Родионова «Начальные уроки игры на скрипке», отдельные этюды из «Избранных этюдов», пьесы —

<sup>1</sup> См.: Григорян А. Гаммы и арпеджио для скрипки. М., 1965. С. 18–19.

«Цыплятки» А. Филиппенко, «Я коза злющая» Л. Ревуцкого и др., а также специально сочиненные этюды-упражнения. Точному интонированию упражнений помогает их предварительное сольфеджирование и аккордовое сопровождение фортепиано.

По мере освоения навыка перехода через открытую струну можно приступить к изучению *переходов второго типа*. Важнейшее условие их правильного выполнения — ослабление нажима пальца, осуществляющего переход в новую позицию, а также отсутствие «схватывания» шейки скрипки большим пальцем. Полезно сначала предложить учащемуся беззвучно выполнить движения руки с установленными на струну 1-м или 2-м пальцами (примерно до третьей-четвертой позиции). Проверять на ощупь состояние руки, кисти и пальцев ребенка, следует в это время привлекать его внимание к характеру движения руки, к ослаблению давления пальца во время его передвижения и свободному состоянию большого пальца.

При выполнении переходов этого типа возникает вопрос о слышимости скольжения пальца по струне, то есть о сохранении или устранивании глиссандо при связывании звуков. Ю. И. Янкелевич отмечал, что типичная для многих учащихся угловатость движений при переходах, совершаемых рывком, во многом связана со стремлением «слишком рано сделать смены позиций незаметными». Он, кроме того, считал, что «глиссандирование при первоначальном обучении переходам помогает установить более точную... координацию движения со слухом...» Поэтому правильное изучение переходов этого типа должно начинаться с медленного скольжения. Вслед за плавным началом скольжения по струне палец ускоряет свое движение. «...Это ускорение вызывается эстетической потребностью внести отчетливость в момент окончания глиссандо и тем самым сделать более определенным начало нового звука»<sup>1</sup>. Если недостаточно плавное начало придает переходу скачкообразный характер, то отсутствие последующего ускорения пальца ведет к вялости соединения звуков, к неприятному, немusикальному звучанию. Для лучшего выявления музыкального характера переходов этого типа полезнее вначале их играть *legato*.

В процессе работы следует уделять внимание не только скольжению пальца, но и движениям всей руки и ее частей (в особенности координации плеча и предплечья), держанию инструмента. Словом, при работе над переходами этого типа надо держать в поле зрения все требования к двигательной технике левой руки. Воспитание

<sup>1</sup> Янкелевич Ю. И. Смены позиций. С. 78–80.

правильных мышечно-двигательных ощущений при скольжении пальца надо сочетать с формированием соответствующих слуховых представлений о соединении двух звуков. Этому помогает сольфеджио, при котором внимание ученика следует привлекать к певучему связыванию звуков, образующих соответствующий интервал.

Начинать изучение переходов скольжением следует с простых упражнений, выполняемых каждым пальцем в отдельности<sup>1</sup>. Желательно, однако, поскорее заменять чисто техническую тренировку воспроизведением элементов музыкальной речи — мотивов, фраз, предложений и т. д. С этой целью можно импровизировать попевки, подбирать народные и детские песни, использовать ранее освоенные мелодии. Заметим, что скольжение пальца по струне при игре *gemma* должно совершаться в момент окончания звука, предшествующего переходу, с тем чтобы начало нового звука совпадало с изменением направления движения смычка.

Переходы с нижележащего пальца на вышележащий выполняются путем скольжения исходного пальца по струне и опускания того пальца, который берет последующий звук. При изучении этих переходов возникает вопрос о так называемых вспомогательных звуках. Авторы ряда методических трудов (Й. Войку, К. Флеш и др.) утверждают необходимость их использования, например:



Однако Ю. И. Янкелевич с помощью проведенного им осциллографического анализа показал, что «в исполнительской практике лучших представителей отечественной скрипичной школы использование вспомогательных нот не является обязательным приемом выполнения переходов данного типа». Фактически существует «разрыв между окончанием соединяющего скольжения и местом нахождения вспомогательной ноты», который становится «постоянным тогда, когда расстояние переходов увеличивается: чем больше расстояние перехода, тем больше указанное несовпадение». Другой особенностью выполнения переходов третьего типа, «неразрывно связанной с обеспечением необходимого качества их звучания, является то, что нажим скользящего пальца постепенно ослабляется нередко вплоть до поднятия его со струны к моменту падения последующего пальца»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Примеры см. в пособии А. Григоряна «Гаммы и арпеджио для скрипки».

<sup>2</sup> Янкелевич Ю. И. Смены позиций. С. 81–82.

Вместе с тем, иногда при первоначальном изучении переходов применение вспомогательных звуков возможно. Вспомогательный звук здесь служит как бы временным ориентиром, помогающим учащемуся ощутить расстояния на грифе и понять связь способов выполнения переходов второго и третьего типов. Однако использование вспомогательных звуков должно быть, по возможности, непродолжительным. Надо научить учащегося, укорачивая эти звуки, постепенно их убирать. Когда же они сохраняются длительное время, их использование превращается в плохую привычку, тормозящую техническое, а следовательно, и художественное развитие ученика.



При работе над переходами, как уже говорилось, необходимо следить за движениями смычка и приемами звукоизвлечения. При исполнении переходов *legato* следует проверять свободу движений правой руки, так как в это время у учащихся она нередко зажимается. Слуховой контроль призван определять меру ослабления давления смычка на струну в *legato* (в *gemma*, кроме того, и степень некоторого замедления смычка). Подчеркнем, что при работе над переходами педагог должен продолжать тщательно контролировать характер движений рук ребенка в целом, стремясь дать ему почувствовать ощущения свободных и плавных движений, необходимых для правильного овладения переходами.

Материал для освоения переходов этого типа, как и предыдущих смен позиций, можно расширить за счет использования мелодий, ранее выученных в первой позиции: например, переосмыслить аппликатуру Этюда № 13 М. Гарлицкого («Избранные этюды», вып. 1). Выравнивание тембровой стороны звучания данной мелодии как нельзя лучше отвечает ее народно-песенному характеру и интонационно-образному строю. Обсуждение этого с учеником, сравнение звучания пьесы в различных аппликатурах в ходе работы над переходами, несомненно, будут способствовать развитию его музыкально-исполнительского мышления.

Изложенные положения сохраняют свое значение и при изучении четвертого типа смен позиций — переходов с *вышележащего* пальца на *нижележащий*. Но вопрос о вспомогательных звуках решается здесь по-другому. Отечественная скрипичная школа отрицательно относится к применению в переходах этого типа как верхнего, так и нижнего вспомогательных звуков. «И тот и другой... — пишет

Ю. И. Янкелевич, — дают неблагоприятные звуковые результаты, так как глассандо, выходящее за пределы соединяющих звуков (в случае применения «верхней» вспомогательной ноты) или начинающееся ниже исходного звука (при применении «нижней» вспомогательной ноты), не может быть оправдано»<sup>1</sup>.

По его мнению, «в данном случае подмена одного пальца другим совершается во время самого скольжения». Поэтому «указанный прием... обеспечивает... такую связь звуков, при которой соединяющее скольжение не выходит за пределы соединяемых звуков, благодаря чему он с музыкально-эстетической точки зрения должен быть признан наиболее оправданным». Выдающийся педагог считал важным при выполнении переходов этого типа «уяснение характера самой подмены одного пальца другим, основанной на вытеснении исходного пальца», и рекомендовал начинать с таких переходов, которые «осуществляются смежными пальцами»<sup>2</sup>.

В переходах этого типа, «совершаемых в нисходящем направлении, скольжение производится исходным пальцем, причем последующий палец падает на требуемое место грифа... Характер скольжения исходного пальца в данном случае отличается тем, что палец не прижимает плотно струну до окончания перехода, как это наблюдается при использовании вспомогательных нот, а, ослабляя нажим, нередко даже приподнимается над струной»<sup>3</sup>. Практика доказывает справедливость этого положения: иначе учащемуся трудно осуществить скольжение, например, 1-м пальцем на струне Ля до звука си (от ре 1-м пальцем в третьей позиции) так, чтобы 2-й палец точно опустился на звук *go-guez* (или *go*), а звук си не был бы слышен. Кроме того, оставление на струне двух пальцев значительно утяжеляет технику левой руки. Примеры упражнений на переходы данного типа содержатся в любой гаммообразной восходящей и нисходящей мелодии. Когда ученик в какой-то мере освоил подобные переходы, следует приступить к систематическому изучению однооктавных гамм, исполняемых на одной струне<sup>4</sup>, что является необходимым этапом работы над сменами позиций.

Переходы из первой во вторую и из второй в третью позиции принципиально ничем не отличаются от переходов из первой в третью позицию. Не следует откладывать ознакомление учащегося с четвер-

той позицией, которая с точки зрения техники переходов аналогична предшествующим. Для свободной ориентировки в пределах первой-четвертой позиций полезно варьировать аппликатуру в знакомом репертуаре примерно следующим образом:



Смены позиций, как уже говорилось, играют важнейшую роль не только в техническом развитии юного скрипача, но и в воспитании его музыкально-исполнительского мышления, в формировании художественного вкуса. В свою очередь, характер *глассандо*, связывающего два звука в различных позициях, и выполнение *портаменто* — выразительного, слышимого соединения звуков — всецело зависят от художественных намерений играющего. Поэтому детальная работа над техническими приемами смен позиций находит завершение лишь в ходе изучения музыкальных произведений. В этой связи подчеркнем необходимость не только раннего изучения позиций на материале специально составленных и подобранных упражнений и этюдов, но и по возможности раннего использования смен позиций при исполнении художественного материала. По нашему мнению, целесообразно вносить некоторые коррективы (где это возможно) в аппликатуру инструктивных концертов и пьес, которые изначально, в соответствии с традиционными взглядами, сочинялись в расчете на исполнение лишь в первой позиции. Например, в первой части Концерта № 1 Ф. Зейтца побочную тему лучше играть с использованием третьей позиции:



В статье нами затронуты лишь некоторые вопросы изучения позиций и их смен на начальном этапе обучения. Приемы смен позиций составляют настолько важную область искусства игры на скрипке, что им необходимо уделять большое внимание на всех этапах воспитания скрипача — от самых первых уроков до его завершающей стадии.

<sup>1</sup> Янкелевич Ю. И. Смены позиций. С. 84.

<sup>2</sup> Там же. С. 85.

<sup>3</sup> Там же. С. 85.

<sup>4</sup> См. соответствующие разделы в пособиях И. Гржимали, А. Григоряна, К. Флеша и др.

Не нуждаются, видимо, в особых разъяснениях и обе задачи концертной деятельности школьного скрипичного ансамбля, которые названы выше функциями внешнего порядка — просветительская и социокультурная. Первая несет слушателю обширную информацию в области классической и современной музыки, приобщая его к ценностям культуры. Актуальность этой функции, особенно для городов и поселений, далеких от культурных центров страны, трудно переоценить. Вторая функция, будучи неразрывно связана с первой, состоит в содействии бытованию высокого музыкального искусства среди молодежи, в современном обществе в целом и, следовательно, нацелена на его духовное развитие.

Можно указать еще одну функцию, которую существующие в детских музыкальных школах ансамбли юных скрипачей, как правило, выполняют весьма успешно. Эту функцию можно назвать пропагандистской (или рекламной). Выступления ансамбля перед детской аудиторией — в общеобразовательных школах и детских садах, в специальных утренних концертах для детей и их родителей, естественно, служат мощным фактором усиления интереса малышей к занятиям на скрипке и, в частности, к участию в действующем творческом коллективе.

Поэтому создание скрипичного ансамбля, организацию его активной учебной и концертной деятельности следует рассматривать как одну из краеугольных задач любой музыкальной школы, в которой существуют классы скрипки.

## ФОРМИРОВАНИЕ ИГРОВОГО АППАРАТА. РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ

Иосиф Гутман

### Постановка рук скрипача в трех типовых двигательных положениях

Музыкант без «школы» затрачивает массу лишних суетливых движений на достижение того, что его товарищу, обладающему «школой», легко дается с помощью обдуманного приема. Ясно, что экономия средств позволяет второму достигнуть во много раз больше, чем это сделает первый. «Школа» техники есть совокупность приемов, удобно располагающих руки на инструменте и позволяющих переходить от одного положения к другому легчайшим путем. Занимаясь упражнением рук, «школа» в то же время ищет наименьшего сопротивления. Это значит — полная трудя, она экономит работу и время.

*П. Казальс*

Одно из основных положений отечественной музыкальной педагогики — единство процесса формирования исполнительской техники начинающего музыканта и его музыкально-художественного развития. Крупный отечественный педагог-пианист Л. В. Николаев сформулировал его следующим образом: «Техническое мастерство — только средство, выявление художественных намерений — цель. Первое без второго бесцельно, а второе без первого неосуществимо». Но это требование, в свою очередь, не может быть реализовано без углубленного изучения узко технических проблем, ибо для развития художественного мастерства музыканту необходим подлинно свободный и хорошо управляемый исполнительский аппарат.

В настоящей статье рассматривается важнейшая задача естественной и целесообразной постановки рук скрипача и их движения

в исполнительском процессе — проблема, которая возникает в самом начале обучения игре на скрипке. Отечественными скрипичными педагогами проделана огромная работа по созданию эффективных методов освобождения и рационализации исполнительского аппарата скрипача. Однако она, по нашему мнению, еще не завершена. В данной области имеется ряд неясных вопросов, относящихся, в частности, к изучению взаимосвязи общей постановки скрипача и двигательных форм приспособления левой и правой рук к игровому процессу. Не случайно в практике мы нередко встречаем учеников (а порою и взрослых скрипачей), руки которых плохо, без учета физических и психофизиологических особенностей данного индивида, приспособлены к инструменту, что препятствует не только техническому, но и музыкальному развитию, часто приводит к профессиональным заболеваниям.

В данной статье излагаются те принципы и методические подходы к организации свободного и рационального технического аппарата скрипача, которые были разработаны в процессе личной педагогической практики и многолетних наблюдений над различными формами скрипичной постановки. Результатом этой работы явилось твердое убеждение в отсутствии некоей универсальной, пригодной абсолютно для всех учеников, наиболее оптимальной и единственно правильной постановки рук скрипача. Невозможность ее существования объясняется многообразием индивидуальных природных особенностей человека, с чем сталкивается каждый педагог, работая с конкретным учеником. Но несмотря на многообразие исходных данных, по нашему мнению, существует довольно ограниченное число основных форм скрипичной постановки, а именно — три, которые можно считать типовыми. Мы называем их *типовыми двигательными положениями*.

Прежде чем перейти к изложению наиболее общих, фундаментальных принципов построения свободного и организованного скрипичного аппарата, напомним читателю некоторые, весьма важные, методологические установки, которые лежат в основе работы педагога с начинающим скрипачом.

В игровом процессе руки скрипача, как известно, производят весьма сложные, совершенно различные для каждой руки движения, что весьма затрудняет их координацию. Поэтому они должны быть свободными от излишних мышечных напряжений, чтобы выполнять только те движения, которые необходимы для осуществления той или иной звуковой задачи, продиктованной художественными намерениями. Свобода и экономия движений — этот девиз должен быть поло-

жен в основу работы над скрипичным аппаратом, ибо лишь при наименьшей затрате мышечной энергии можно достичь наилучших результатов.

Между тем скрипичная педагогика в прошлом мало интересовалась внутренней организацией игрового процесса и ориентировалась только на его внешнее выражение. Тратилось много времени на «дрессировку» пальцев и смычковой техники, за пределами внимания оставался принципиальный вопрос *управления* игровыми движениями<sup>1</sup>.

В прошлом развитие техники скрипача шло по пути применения огромного количества упражнений для левой и правой рук (достаточно вспомнить известные сборники Генкеля, О. Шевчика и др.). Бесконечное и механическое их повторение не только притупляло музыкальное чувство, но и не приносило большой пользы техническому развитию, ибо при этом отсутствовало сознательное отношение к выполнению упражнения, не было точного и достоверного объяснения сущности того или иного игрового приема.

Недостаток ясности и обоснованности технических приемов приводил к большим разногласиям в методике скрипичной игры. Каждый скрипач считал свои приемы и объяснения единственно правильными и навязывал их своим ученикам, насколько не интересуясь, соответствуют ли эти приемы их индивидуальным особенностям<sup>2</sup>.

Не придавалось достаточного значения работе предплечья правой руки, уделялось внимание только действиям кисти, изолированной от движений всей руки, которая, будучи прижатой к корпусу, постоянно находилась в низком положении. Для того чтобы правая рука не отходила от корпуса, подкладывались различные предметы: книги, щетки, тарелки и проч.

Такое положение правой руки при отсутствии естественного вращательного движения предплечья (так называемой пронации) обуславливало почти вертикальное ее движение и отвесное положение кисти. Результатом этого было слабое звучание в верхней части смычка.

<sup>1</sup> Впрочем, наука того времени вряд ли могла сколько-нибудь достоверно осветить на подобный вопрос. В дальнейшем стали возникать разные направления в теории исполнительства и педагогике, когда внимание исследователей сначала было приковано к изучению периферического аппарата — строению рук, плечевого пояса и т. д. (так называемое анатомо-физиологическое направление), а затем к психологическим факторам — яркости музыкально-звуковых представлений, якобы непосредственно воздействующих на структуру игровых движений (психотехническая школа). Однако широкая педагогическая практика в основном оставалась верной принципу технической тренировки на материале специальных упражнений. *Примеч. ред.*

<sup>2</sup> Прав был Б. Михаловский, который говорил об отсутствии разногласий среди скрипачей только в одном — в том, что скрипку следует держать в левой руке, а смычок в правой; в остальном же единомыслия не было. (См.: *Михаловский Б. Новый путь скрипача*. М., 1934.)

в исполнительском процессе — проблема, которая возникает в самом начале обучения игре на скрипке. Отечественными скрипичными педагогами проделана огромная работа по созданию эффективных методов освобождения и рационализации исполнительского аппарата скрипача. Однако она, по нашему мнению, еще не завершена. В данной области имеется ряд неясных вопросов, относящихся, в частности, к изучению взаимосвязи общей постановки скрипача и двигательных форм приспособления левой и правой рук к игровому процессу. Не случайно в практике мы нередко встречаем учеников (а порою и взрослых скрипачей), руки которых плохо, без учета физических и психофизиологических особенностей данного индивида, приспособлены к инструменту, что препятствует не только техническому, но и музыкальному развитию, часто приводит к профессиональным заболеваниям.

В данной статье излагаются те принципы и методические подходы к организации свободного и рационального технического аппарата скрипача, которые были разработаны в процессе личной педагогической практики и многолетних наблюдений над различными формами скрипичной постановки. Результатом этой работы явилось твердое убеждение в отсутствии некоей универсальной, пригодной абсолютно для всех учеников, наиболее оптимальной и единственно правильной постановки рук скрипача. Невозможность ее существования объясняется многообразием индивидуальных природных особенностей человека, с чем сталкивается каждый педагог, работая с конкретным учеником. Но несмотря на многообразие исходных данных, по нашему мнению, существует довольно ограниченное число основных форм скрипичной постановки, а именно — три, которые можно считать типовыми. Мы называем их *типовыми двигательными положениями*.

Прежде чем перейти к изложению наиболее общих, фундаментальных принципов построения свободного и организованного скрипичного аппарата, напомним читателю некоторые, весьма важные, методологические установки, которые лежат в основе работы педагога с начинающим скрипачом.

В игровом процессе руки скрипача, как известно, производят весьма сложные, совершенно различные для каждой руки движения, что весьма затрудняет их координацию. Поэтому они должны быть свободными от излишних мышечных напряжений, чтобы выполнять только те движения, которые необходимы для осуществления той или иной звуковой задачи, продиктованной художественными намерениями. Свобода и экономия движений — этот девиз должен быть поло-

жить в основу работы над скрипичным аппаратом, ибо лишь при наименьшей затрате мышечной энергии можно достичь наилучших результатов.

Между тем скрипичная педагогика в прошлом мало интересовалась внутренней организацией игрового процесса и ориентировалась только на его внешнее выражение. Тратилось много времени на «дрессировку» пальцев и смычковой техники, за пределами внимания оставался принципиальный вопрос *управления* игровыми движениями<sup>1</sup>.

В прошлом развитие техники скрипача шло по пути применения огромного количества упражнений для левой и правой рук (достаточно вспомнить известные сборники Генкеля, О. Шевчика и др.). Бесконечное и механическое их повторение не только притупляло музыкальное чувство, но и не приносило большой пользы техническому развитию, ибо при этом отсутствовало сознательное отношение к выполнению упражнения, не было точного и достоверного объяснения сущности того или иного игрового приема.

Недостаток ясности и обоснованности технических приемов приводил к большим разногласиям в методике скрипичной игры. Каждый скрипач считал свои приемы и объяснения единственно правильными и навязывал их своим ученикам, нисколько не интересуясь, соответствуют ли эти приемы их индивидуальным особенностям<sup>2</sup>.

Не придавалось достаточного значения работе предплечья правой руки, уделялось внимание только действиям кисти, изолированной от движений всей руки, которая, будучи прижатой к корпусу, постоянно находилась в низком положении. Для того чтобы правая рука не отходила от корпуса, подкладывались различные предметы: книги, щетки, тарелки и проч.

Такое положение правой руки при отсутствии естественного вращательного движения предплечья (так называемой пронации) обуславливало почти вертикальное ее движение и отвесное положение кисти. Результатом этого было слабое звучание в верхней части смычка.

<sup>1</sup> Впрочем, наука того времени вряд ли могла сколько-нибудь достоверно осветить на подобный вопрос. В дальнейшем стали возникать разные направления в теории исполнительства и педагогике, когда внимание исследователей сначала было приковано к изучению периферического аппарата — строению рук, плечевого пояса и т. д. (так называемое анатомо-физиологическое направление), а затем к психологическим факторам — яркости музыкально-звуковых представлений, якобы непосредственно воздействующих на структуру игровых движений (психотехническая школа). Однако широкая педагогическая практика в основном оставалась верной принципу технической тренировки на материале специальных упражнений. *Примеч. ред.*

<sup>2</sup> Прав был Б. Михаловский, который говорил об отсутствии разногласий среди скрипачей только в одном — в том, что скрипку следует держать в левой руке, а смычок в правой; в остальном же единомыслия не было. (См.: *Михаловский Б. Новый путь скрипача*. М., 1934.)

Для выравнивания силы звука на протяжении всего смычка искусственно ослабляли звук у колодки, используя небольшое количества волоса, а в верхней части смычка играли всей его шириной. С той же целью осваивали большое количество этюдов на *détaché*, написанных специально для выработки этого навыка (например, в сборниках Г. Вольфарта и Г. Кайзера).

Современная школа подходит к техническим приемам скрипичной игры не столь слепо и поверхностно. Хотя еще нельзя сказать, что скрипичная техника в целом основывается на достаточно строгой теоретической базе, все же ныне процесс игры в большей мере строится на научных началах — с учетом данных не только анатомии и психологии, но и психофизиологии, которая объясняет закономерности управления движениями рук. А это кардинально изменяет методику обучения скрипача: чисто механические упражнения для выработки скрипичной техники уступают место *сознательной организации игровых движений*, регулируемых головным мозгом.

Следовательно, уже в начальный период обучения следует прививать учащимся необходимую *сосредоточенность и способность к самонаблюдению* в занятиях, чтобы при выработке игровых навыков путем многократных повторений не закрепились отрицательные приемы игры, которые в дальнейшем могут затормозить техническое и музыкальное развитие скрипача.

На первой стадии обучения ученик должен освоить базовые элементы всех основных навыков техники левой и правой рук — от самых элементарных игровых движений до достаточно сложных. Вот почему начальный период, когда закладывается фундамент всего последующего развития скрипача, следует считать особенно важным и ответственным.

Работая с начинающим скрипачом над постановкой рук и организацией игровых движений, необходимо прививать ему *рациональные игровые навыки*. Нужно с первых же шагов ограждать его от закрепления неверных (нерациональных) приемов игры, поскольку любая перестройка основных движений рук скрипача связана с большими физическими и психологическими трудностями.

«Почему мы добиваемся от ученика рациональной постановки?» — задавался вопросом К. Г. Мострас, крупнейший отечественный педагог и методист. И отвечал на него: «Целесообразная постановка, правильное положение, форма рук и пальцев во время движения необходимы во избежание излишнего мышечного напряжения, тормозящего деятельность рук, а также для правильной координации движений и приобретения физической выдержки. Правильное по-

ложение руки содействует достижению меткости и точности движений пальцев»<sup>1</sup>.

Как уже говорилось, положения и движения рук скрипача неодинаковы в своих исходных моментах, что влечет за собой сложность их координации в игровом процессе. Ученик к тому же должен одновременно читать ноты, представлять желаемое звучание и слушать себя. Понятно, что при коротком, неустойчивом внимании ребенка, а также при отсутствии зрительных ощущений (в наблюдении за игровым процессом участвуют только слуховые, мышечно-двигательные и осязательные анализаторы) привить ему сложные навыки постановки рук и координации их движений чрезвычайно трудно. Этот процесс требует большой выдержки и терпения со стороны педагога и учащегося. Однако при внимательной и систематической работе трудности могут быть успешно преодолены.

Особенно сложно избавить ученика от внутренних напряжений, которые выражаются в нарушении нормального дыхания при игре, в движениях губ, голосовых призвуках и т. д. Еще труднее перестроить исполнительский аппарат играющего скрипача, который страдает укоренившимися недостатками. Легче, разумеется, наладить правильную постановку рук и организовать целесообразные движения у начинающего, пока он еще не приобрел плохих привычек.

### Типовые двигательные положения корпуса и рук скрипача

Игра на любом музыкальном инструменте требует специального приспособления корпуса и рук играющего к инструменту. При этом исходное положение рук скрипача в игровом процессе нельзя считать естественным. Поэтому нужно найти такое положение рук и корпуса, которое в наибольшей мере все же *соответствовало бы строению играющего* и позволяло бы рукам свободно двигаться и без помех выполнять необходимые действия.

Опыт показывает, что все элементы скрипичной постановки — от положений ног и корпуса, уровня «подвеса» рук и направления держания скрипки до таких деталей, как степень округлости большого и остальных пальцев, угол наклона смычка к струне и т. д., — находятся в постоянной взаимосвязи, влияют друг на друга и взаимно обусловлены. Поэтому изменения в любом сколько-нибудь значительном

<sup>1</sup> Мострас К. Г. Система домашних занятий скрипача. М., 1956. С. 28.

элементе постановки непременно должны вызывать «цепную реакцию» во всем аппарате скрипача, приводя остальные в соответствие с этими переменами.

Так, например, при расположении скрипки прямо перед играющим, когда угол между направлением его корпуса и скрипки незначителен, возникает сближенное положение обеих рук, что, в свою очередь, вызывает целый ряд изменений едва ли не во всех элементах игрового аппарата: в движениях рук, способах держания смычка, формах установки пальцев левой руки на струны и т. д.

По мере увеличения угла между направлением корпуса играющего и скрипки руки принимают все более широкое и высокое положение, плечевой пояс при этом постепенно поворачивается влево. С помощью незначительного поворота корпуса и ног создается удобная позиция для игрового процесса.

Если все элементы скрипичной постановки будут соответствовать, с одной стороны, друг другу, а с другой — анатомическим и физиологическим особенностям данного организма, то проблема свободы игрового процесса при определенном положении корпуса и скрипки будет успешно решена.

Тщательно изучив весь спектр постановочных вариантов — тот «веер», который образуется в результате постепенного увеличения угла между направленностью скрипки и корпуса, проанализировав различия в положении корпуса, плечей, рук и пальцев, соответствующие каждому сегменту этого «веера», в целях облегчения поиска оптимального варианта можно дифференцировать три *основные формы скрипичной постановки*. Будем рассматривать их как *три типовые двигательные положения* рук скрипача — *суженное, среднее и расширенное*.

При некотором увеличении угла между направленностью скрипки и корпуса образуются промежуточные положения, при которых руки не принимают еще форм, присущих одному из указанных типовых. Поэтому названные двигательные положения рук, в сущности, образуют три определенных *зоны*.

Знание типовых двигательных положений и их зон, согласно проведенным экспериментам, открывает возможность кратчайшим путем найти для каждого индивидуума присущее именно ему наиболее рациональное положение рук и корпуса. Благодаря применению в каждом конкретном случае того или иного варианта типового положения отпадает вопрос о возможности существования некоей оптимальной, то есть наилучшей постановки рук скрипача, навязываемой порой всем без исключения учащимся. К сожалению, еще и сегодня

встречаются ученики, пользующиеся достаточно уродливыми стандартными формами, такими, как, например, вывернутый вправо локоть левой руки, что ведет к ее скованности; прижатая к правой стороне шейки скрипки ладонь, что нарушает правильную направленность пальцев руки, влечет их перекрещивание, не позволяющее чисто интонировать (первые два пальца завывают интонацию, а остальные занижают)<sup>1</sup>; завышенное положение и выворот в локтевом суставе правой руки, ведущий к ее напряжению и скованности.

Охарактеризуем подробнее каждое из типовых двигательных положений скрипача и определим (конечно, в общих чертах) их различия.

При *суженном типовом положении* скрипка, как уже сказано, находится как бы прямо перед играющим. В этом случае «подвес» рук — низкий, обе руки приближены к корпусу в месте их «подвеса». Левое плечо подано немного вперед, а правое — чуть назад, что является результатом некоторого поворота корпуса, а следовательно, и плечевого пояса вправо. В результате этого предплечья словно обращены друг к другу, кисти и пальцы становятся более округлыми. Направленность ног ученика должна соответствовать положению его плеч. При таком положении рук инструмент и плоскость струн немного наклонены вправо, и, следовательно, движения смычка становятся полувертикальными.

Данное типовое двигательное положение, как показывает практика, пригодно, в основном, для учащихся небольшого роста, обладающих короткими руками.

При *среднем типовом положении* больший, по сравнению с суженным, угол между направленностью корпуса и скрипки распрямляет плечевой пояс. При этом руки отдаляются от точек своего естественного «подвеса» и туловища играющего (в противоположные стороны), принимая более высокое положение. Руки совершают движения в непараллельных плоскостях, кисти рук становятся обтекаемыми, пальцы — менее закругленными. При отведении скрипки влево плоскость расположения струн и движение смычка становятся более горизонтальными.

Данное — второе — типовое двигательное положение пригодно, в основном, для учащихся среднего роста с нормальной длиной рук.

<sup>1</sup> Само собой разумеется, что перекрещивание пальцев левой руки — не единственная помеха для чистого интонирования. Тема настоящей статьи не позволяет исследовать другие причины плохой интонации.

При расширенном типовом двигательном положении угол между направлением скрипки и корпуса значителен, левое плечо отводится назад, а правое — несколько вперед. Руки еще более отдаляются от корпуса, их «подвес» становится более высоким. Предплечья направлены влево, кисти рук становятся менее обтекаемыми, а пальцы — более пологими. Гриф скрипки и плоскость струн принимают еще более горизонтальное положение, а движение смычка становится почти горизонтальным.

Третье (расширенное) типовое двигательное положение пригодно, в принципе, для учащихся высокого роста, широкоплечих и длинноруких<sup>1</sup>.

Во всех трех типовых двигательных положениях исходным моментом формирования первичных игровых навыков для правой руки следует считать середину смычка, а для левой руки — первую позицию<sup>2</sup>.

В ходе работы над приспособлением и организацией игровых движений рук на начальной стадии обучения дифференциация трех положений и их зон позволяет экспериментальным путем найти двигательные формы, наиболее рациональные для данного индивида, учитывающие особенности его анатомического строения (рост, длину рук и т. п.).

Из этого принципиального соображения следует, что сочетание постановочных элементов, относящихся к разным типовым положениям и их зонам, *противопоказано*, так как наносит непоправимый вред игровому аппарату скрипача, препятствуя естественному развитию его техники. Иными словами, навязывание рукам двигательных форм, не соответствующих данному положению корпуса скрипача и скрипки, смещение движений левой или правой рук, заимствованных из разных типовых положений, нецелесообразны. Подобные несоответствия в работе рук неизбежно вызывают *перенапряжение* всего игрового аппарата, которое замедляет исполнительское развитие

<sup>1</sup> В работе Б. А. Струве «Типовые формы постановки рук у инструменталистов (струнная группа)» (М., 1934) указана другая возможная причина широкого расположения рук скрипача относительно его корпуса, по И. А. Гутману — третьей типовой формы общей постановки. Автор названного исследования считал, что такая форма может быть связана с различным устройством плечевых суставов, в результате чего в одном случае локтевые суставы (локти) обеих рук в их естественном состоянии приближены к корпусу, а в другом — отдалены от него. *Примеч. ред.*

<sup>2</sup> По этому вопросу существуют и иные точки зрения, которые изложены в других статьях настоящего сборника. *Примеч. ред.*

скрипача и, более того, нередко приводит к профессиональным заболеваниям<sup>1</sup>.

В практике приходится сталкиваться с тем, что ученики зачастую копируют двигательные положения рук соучеников, своего педагога или известных исполнителей, не предполагая, что иные двигательные формы игры на скрипке могут противоречить строению их корпуса и рук, а тем самым наносить им большой вред. Долг педагога состоит в предостережении учеников от столь бездумного копирования.

### Постановка левой руки скрипача в трех типовых двигательных положениях

В начальной стадии обучения игровые действия левой руки следует хорошо организовать в исходном положении (в первой позиции), в других позициях, а также при ее перемещении по грифу.

Долгие экспериментальные искания автора этих строк и практическая работа над развитием техники левой руки учащихся показали, что наиболее свободное состояние руки, подготовленной к держанию скрипки, создается при сгибании пальцев, подобном *собираанию их в кулак*, поскольку даже при самом сильном сжатии пальцев весь «ствол» руки<sup>2</sup> остается свободным и хорошо проводит энергию, необходимую для их работы.

В этом состоянии пальцы свободны, крепки и хорошо «обсекают» струны в различных точках грифа, не оттягивая их при нажиме в сторону. Таким образом, если при разжатии кулака в ладонь вложить шейку скрипки, то вся рука — ее ствол, кисть и пальцы — будут достаточно свободны от напряжения и, в результате, отпадет потребность в специальных упражнениях для разыгрывания, подобных опусам Генделя и Шевича.

При таком исходном приеме организации двигательного положения пальцев на грифе создается хорошая база для их растяжки, скользящего движения по струне (исполнения хроматизмов), перебрасывания через струны, а также выравнивания энергии падения пальцев. Раскрытый таким образом кулак при правильной направленности пальцев (в сторону лица играющего) устраняет возможность их

<sup>1</sup> Не случайно многие крупные скрипачи (в их числе Д. Ф. Ойстрах, И. Менухин, И. С. Безродный и др.) на определенном этапе своего творческого пути прибегали к значительной реконструкции своего исполнительского аппарата, что открывало перед ними новые пути интерпретаторского творчества. *Примеч. ред.*

<sup>2</sup> То есть ее суставы и нервно-мышечный механизм. *Примеч. ред.*

перекрещивания и создает хорошую основу для чистой интонации (разумеется, при строжайшем слуховом контроле).

При постановке левой руки скрипача и организации ее первичных игровых движений много внимания следует уделить *большому пальцу* — своего рода «тылу» руки. Он должен совсем легко прилегать к шейке скрипки, сохраняя ощущение внутренней мышечной свободы (как при опущенной руке). Ребральное его прилегание к шейке скрипки и, соответственно, открытый пястный сустав исключаются, ибо это сковывает руку, лишает ее свободы «рулевых» движений, необходимых при перемене струн, прижимает ладонь к правой стороне шейки скрипки (о последствиях этого говорилось выше).

Следует подчеркнуть, что какого-либо определенного, единственно возможного положения большого и указательного пальцев, необходимого для «держания» скрипки, не существует, так как при разных типовых двигательных положениях рук различны и точки соприкосновения большого и указательного пальцев с шейкой скрипки.

Напомним, что во всех трех типовых двигательных положениях прилегание руки к шейке скрипки не одинаково — от более до менее глубокого. Тем самым сохраняется свобода руки в ее исходном положении, а также в процессе движения.

Первое (суженое) типовое двигательное положение вызывает так называемое глубокое держание скрипки: ее шейка располагается между сгибом фаланг большого пальца и пястным суставом указательного.

Благодаря глубокому положению шейки скрипки, кисть<sup>1</sup> приобретает здесь несколько округлую форму; большой же палец и пальцы, играющие на грифе, напомним, в данном типовом положении также более собраны, округлы.

Второму (среднему) типовому двигательному положению соответствует менее глубокое держание шейки скрипки. Большой палец прилегает к ней нижней частью своей ногтевой фаланги, а указательный — примерно серединой основной фаланги. Кисть и пальцы в этом положении более пологи.

При третьем (расширенном) типовом двигательном положении шейка скрипки еще более уходит вверх между большим и указательным пальцами: большой палец прилегает к ней серединой ногтевой фаланги, а указательный — верхней частью основной фаланги. Благо-

<sup>1</sup> Точнее — лучезапястный сустав, соединяющий предплечье с кистью. *Примеч. ред.*

даря неглубокому положению шейки между этими пальцами кисть несколько приближается к шейке скрипки, нарушая единую линию с предплечьем, и тем самым отводит верхнюю часть большого пальца чуть назад, в сторону головки скрипки. Кисть и пальцы, таким образом, принимают еще более пологое положение.

При этом точки соприкосновения большого и указательного пальцев с шейкой скрипки во всех трех типовых двигательных положениях и их зонах не остаются неизменными, так как *рулевое движение руки* во время игры на различных струнах меняет их (правда, в незначительной степени). Так, при рулевом движении руки шейка скрипки перемещается чуть глубже: если рука движется вправо — в месте ее соприкосновения с указательным пальцем, а при движении влево — в месте ее соприкосновения с большим пальцем.

Каждое типовое положение, содействуя более или менее округлой форме пальцев, обуславливает и различную степень охвата струн подушечками пальцев: при более округлом положении пальцев воздействие на струну осуществляется меньшей площадью подушечки, а при пологом — большей.

Несмотря на то, что в разных типовых двигательных положениях шейка скрипки лежит неодинаково глубоко между большим и указательным пальцами, соприкасаясь с ними в *различных точках*, оба пальца должны прилегать к шейке скрипки легко, не вызывая «жесткой хватки», что способствует свободным движениям руки вдоль грифа и раннему развитию вибрации. Не следует при этом забывать, что расположение шейки скрипки между большим и указательным пальцами, среди прочего, создает *вспомогательную опору* инструмента (три основные точки опоры образуются ключицей, подушкой над левым краем плечевого пояса и нижней челюстью играющего).

Сказанное лишний раз подтверждает, что различные типовые двигательные положения корпуса и рук начинающего скрипача варьируют важные детали приспособления рук играющего к скрипке вплоть до точек соприкосновения большого и указательного пальцев с шейкой скрипки. Тем самым исключается возможность навязывания стандартной, единой для всех учащих формы левой руки.

Словом, постановка и организация элементарных движений левой руки должны предусматривать перспективное развитие учащегося: от простейших игровых движений к все более сложным — вплоть до овладения всем комплексом музыкально-технических средств, используемых в современном скрипичном искусстве.

## Игровые движения левой руки в трех типовых двигательных положениях

Приспособив левую руку к инструменту с учетом свободы выполнения игровых движений, можно приступить к овладению основными элементами ее техники. Их хорошо организованная взаимосвязь, начиная с целесообразных действий пальцев на грифе и свободного передвижения в игровом процессе, является неотъемлемым требованием скрипичной игры.

Техника левой руки складывается из вертикальных и горизонтальных движений пальцев на грифе, движений всей руки вдоль грифа, а также вспомогательных, так называемых «рулевых» движений руки, выполняемых в плечевом суставе. Хотя звукоизвлекающие движения пальцев происходят как при неподвижном положении руки в одной позиции, так и при ее передвижении из одной позиции в другую, на первых порах развитие этого навыка осуществляется в исходном (статическом) положении руки, то есть в первой позиции<sup>1</sup>. Именно здесь закладывается фундамент техники левой руки, когда играющий овладевает разнообразными движениями пальцев: от самых простых (вертикальных, скользящих, перестановок на смежные струны и перебрасывания их через струны) — до наиболее сложных (двойные ноты и аккорды). Прочное овладение в первой позиции всеми простыми и сложными элементами пальцевой техники при использовании рулевого движения руки позволяет в дальнейшем применять эти рациональные навыки в других позициях — как при неподвижном положении руки, так и во время ее передвижения вдоль грифа.

Рассмотрим подробнее вопросы, связанные с вертикальными игровыми движениями пальцев левой руки. Подготовка и оставление пальцев на струнах имеет немалое значение для развития пальцевой техники, выработки чистой интонации и особенно для овладения аккордовой техникой, где часто встречаются одновременные перестановки пальцев. Однако большой вред техническому развитию скрипача и, в частности, исполнению *кантилены* может нанести злоупотребление

<sup>1</sup> Некоторые педагоги и методисты считают целесообразным начинать развитие пальцевых навыков скрипача не в первой, а в третьей позиции, поскольку мышцы руки, согнутой в локте, находятся в более свободном состоянии сравнительно с мускулатурой вытянутой руки. Такого мнения, к примеру, придерживался Л. М. Цейтлин. *Примеч. ред.*

оставлением пальцев на струнах, ибо, примененное без необходимости, оно вызывает дополнительное мышечное напряжение, сковывая движения остальных пальцев.

Вместе с тем надо иметь в виду следующее. На освоение игры в первой позиции обычно уходит много времени. Долгое ограничение игры на скрипке первой позицией, конечно, в известной мере развивает пальцевую технику, однако, не способствует налаживанию движений всей руки. Это в дальнейшем усугубляет трудности при изучении смены позиций, так как овладение сложной техникой пальцев рефлекторно вызывает и более крепкое сжатие шейки скрипки. Пока учащийся овладевает всеми позициями (особенно самыми высокими — пятой, шестой и седьмой), уходит много времени, и он долго не имеет представления о «связующем» движении руки по всему грифу, в том числе в самые далекие его точки<sup>1</sup>.

Для того чтобы своевременно развивать у ученика необходимые навыки свободы движений левой руки, полезно использовать совет Ю. И. Янкелевича, который во избежание застойных состояний рекомендует еще во время изучения первой позиции водить смычком по открытой струне, а левой рукой словно выполнять переходы из первой позиции в третью и обратно, не нажимая на струны пальцами. Горизонтальные движения руки вдоль грифа дают ученику необходимые двигательные представления и ощущения, а также не позволяют большому и указательному пальцам крепко сжимать шейку скрипки.

К сожалению, начальных этюдов на сквозное движение левой руки и овладение всем грифом очень мало, изучаются они лишь на более поздней стадии обучения скрипача, при освоении им сложной техники.

Для восполнения этого пробела следует уделять большое внимание игре гамм и арпеджио как в одинарной, так и в двойной технике от медленного темпа до самого быстрого, чтобы левая рука приучалась легко преодолевать возрастающие трудности виртуозной игры.

В дальнейшем, развивая технику левой руки, нужно овладевать умением качественно извлекать звук, одинаково хорошо «обсекая» струну всеми пальцами во всех точках грифа. Добиваться соответствующего навыка следует сначала в умеренном, а затем и в более скором

<sup>1</sup> Заметим попутно, что легче обстоит дело с техникой правой руки, где учащийся с первых шагов получает более полное представление об ее элементарных движениях.

темпе, а также при движении руки из исходной точки во все позиции. Иначе говоря, правильные игровые навыки всех пальцев левой руки нужно специально отрабатывать во всех возможных вариантах, что создает надежную базу полноценного развития техники левой руки скрипача.

Особое внимание в этой работе следует уделить движению руки, выполняемому при переходах в высокие позиции, где корпус скрипки затрудняет сохранение оптимального положения пальцев, что может привести к их перекрещиванию. Чтобы избежать этого недостатка, при движении руки в пятую и выше лежащие позиции ни в коем случае нельзя допускать *поворота большого пальца в ребральное положение*.

Важную роль в свободном движении руки при смене позиций играют большой и указательный пальцы. Если оба пальца крепко сжимают шейку скрипки в результате действия хватательного рефлекса, движения левой руки при переходах в позиции будут утяжеленными. Только при вполне свободном состоянии этих пальцев, отсутствии крепкого сжимания шейки скрипки можно достичь необходимой раскрепощенности левой руки.

Движение руки в высокие позиции не требует удерживания скрипки подбородком, поскольку кисть руки, двигаясь вверх, способствует устойчивому положению инструмента. При обратном же движении, напротив, следует придерживать скрипку подбородком, так как рука, двигаясь вниз, лишает ее достаточной устойчивости, а неустойчивость, в свою очередь, может затормозить свободное движение руки вдоль грифа.

Движения левой руки в первых четырех позициях одинаковы для всех трех типовых двигательных положений. Только начиная с переходов в пятую и более высокие позиции, форма ее движений видоизменяется в зависимости от присущего скрипачу того или иного типового двигательного положения.

Во всех трех типовых формах постановки движение руки в высоких позициях противоположно ее исходному положению. Так, при суженном положении рук и низкой позиции левой руки относительно туловища, начиная с переходов в пятую позицию и выше, кисть поднимается вверх, сохраняя собранную и округлую форму пальцев и их направленность вдоль струн во всех точках грифа.

При несколько расширенном положении рук и более высокой позиции левой руки ее кисть, начиная с переходов в пятую позицию и выше, также движется вверх, но немного ниже, чем в предыдущем

**Лучше.** Свободные и полукруглые пальцы во всех точках грифа также сохраняют свою первоначальную направленность на играющего.

Совершенно иное положение кисти в верхних позициях возникает при третьей (расширенной) форме постановки. Высокое положение руки, удаленной от корпуса влево, а также некоторое приближение кисти к шейке скрипки при переходах в верхние позиции вызывают еще большее ее опускание; при этом кисть серединой ладони соприкасается с обечайкой скрипки. Несмотря на низкое положение кисти и пологость пальцев, направленность их вдоль грифа должна быть сохранена во всех его точках и на всех струнах.

Необходимо подчеркнуть, что указанные различия в движениях левой руки при разных типовых двигательных положениях не должны, однако, влиять на естественность и свободу движений. Если избранное для данного учащегося типовое двигательное положение действительно соответствует строению его тела, то все движения, присущие данному типовому положению, будут целесообразны и естественны. Они дадут возможность учащемуся с наименьшей затратой энергии свободно решать задачи как технического, так и художественного порядка — от самых элементарных до все более сложных.

Что касается рулевого движения левой руки, необходимого при игре на разных струнах, то его размах во всех трех типовых двигательных положениях неодинаков. Весьма значительный при игре в нижних позициях в первой типовой двигательной форме, он постепенно сокращается в верхних позициях. Во второй же и, особенно, в третьей постановочной форме происходит противоположный процесс: размах рулевого движения увеличивается от нижних позиций к верхним.

Изложенные соображения о различных видах движений левой руки, зависящих от той или иной типовой двигательной формы, позволяют естественно формировать свободный игровой аппарат начинающего скрипача и органично развивать его технику. Движения левой руки в трех типовых двигательных положениях, не навязанные, а обусловленные самим строением корпуса, рук и всего организма учащегося, становятся одной из главных предпосылок свободного владения инструментом и создают хорошую базу для воспитания виртуозности.

Само собой разумеется, что развитие скрипичной техники требует равного внимания к основным движениям обеих рук. Поэтому работу над левой рукой надо вести одновременно и с учетом специфики действий правой руки в трех типовых двигательных положениях.

## Постановка правой руки скрипача в трех типовых двигательных положениях

Правая рука скрипача в процессе игры выполняет очень сложные и разнообразные движения. В игровом процессе она определяет такие важные элементы исполнения, как звукоизвлечение, громкая динамика, артикуляция, акцентуация и весь богатый арсенал скрипичных штрихов. Поэтому движения правой руки следует изначально хорошо организовать в целом и во всех деталях.

Бесспорно, правы педагоги, утверждающие, что от того, как играющий держит смычок, зависит дальнейшее развитие всей техники правой руки. И то, что было упущено в самом начале, впоследствии может быть исправлено лишь с большой затратой энергии и то не всегда.

Для естественного приспособления правой руки к смычку в исходной точке (например в середине смычка) и сохранения ее свободы можно использовать прием, легко доступный начинающему: ребенок воспроизводит свободный взмах руки (как при ходьбе) и в высшей его точке посредством небольшого вращательного движения предплечья подготавливает руку к держанию смычка пальцами<sup>1</sup>. При этом необходимо следить, чтобы вращательное движение предплечья выполнялось только поворотом лучевой кости вокруг локтевой без так называемого выворота в локтевом суставе, провоцирующего возникновение напряженности мышц плечевой части руки.

Опасность выворота локтя кроется и в неправильном положении большого пальца относительно трости смычка. Абсолютно плоское его прилегание к трости непременно вызывает выворот стыка плеча и предплечья, который, сковывая всю руку, затормаживает прохождение необходимой энергии от плечевого сустава к пальцам. Недопустимо также и ребральное положение большого пальца, что может привести к прижатию локтя к корпусу и тем самым затруднить свободные движения руки.

Приспосабливая правую руку к смычку, необходимо учитывать, что так же, как в левой руке, различные типовые двигательные по-

<sup>1</sup> Автор, к сожалению, не дает достаточно подробного описания различных педагогических приемов обеспечения целостного приспособления правой руки ученика к смычку. Указанный здесь, безусловно ценный, способ сохранения свободного двигательного состояния руки (в противовес обычной статике) полезно использовать при реализации методов, освещенных в других статьях настоящего сборника. *Примеч. ред.*

ложения предусматривают разные точки соприкосновения большого и остальных пальцев с тростью.

В первом типовом двигательном положении и его зоне низкая позиция руки и округлая кисть вызывают более глубокое и закругленное положение пальцев на трости смычка, причем, за исключением мизинца, они не должны касаться трости своими кончиками. Большой же палец, весьма округлый в данной ситуации, напротив, прилегает к трости менее глубоко, касаясь ее не всей подушечкой, а *только левой ее частью*. В связи с этим линия фалангового и пястного суставов большого пальца не вполне перпендикулярна трости, а несколько направлена в сторону играющего.

Во второй типовой постановочной форме и ее зоне смычок в исходном положении держится несколько по иному, что вызвано некоторым отдалением руки от корпуса и более высоким ее «подвесом». Менее округлый в этом случае большой палец прилегает к трости смычка глубже, касаясь ее не всей подушечкой<sup>1</sup>. Остальные пальцы, также менее круглые, лежат на трости не столь глубоко, как в первом типовом положении.

В третьем типовом двигательном положении, благодаря еще большему отдалению руки от корпуса скрипача и высокому ее «подвесу», большой палец, незначительно согнутый, еще глубже прилегает к трости смычка, причем всей мякотью своей подушечки, а линия его фалангового и пястного суставов становится почти перпендикулярной к трости. Пальцы лежат на трости смычка более полого. Кисть расположена на уровне предплечья и служит как бы его продолжением, сохраняя при этом присущие ей гибкость и свободу.

Таким образом, если проследить за изменениями в приспособлении большого и остальных пальцев к смычку, можно заметить, что по мере перехода от суженного двигательного положения (через среднее) к расширенному большой палец прилегает к трости смычка все глубже, а остальные пальцы (кроме мизинца), напротив, переходят от глубокого положения на смычке к более мелкому, пологому. Мизинец же, касаясь трости кончиком во всех типовых постановочных формах, лишь меняет степень своей округлости — от большей к меньшей (при расширенном положении).

Независимо от того или иного типового двигательного положения смычок должен лежать в пальцах достаточно легко и вместе с тем

<sup>1</sup> Во всех типовых положениях большой палец, разумеется, должен прилегать не только к трости, но и частично к выступу колодки смычка.

устойчиво, чтобы в игровом процессе можно было сохранять и гибко использовать в звукоизвлечении естественный вес смычка. Ясно, что при чрезмерно крепком держании смычка пальцами немислнна свобода движений правой руки и, следовательно, невозможно качественное звучание инструмента.

### Игровые движения правой руки в трех типовых двигательных положениях

Несмотря на различия в способах держания смычка (от округлого до полого большого пальца и от округлых до пологих верхних пальцев, лежащих на трости), в положении руки (от низкого ее «под веса» и близости к корпусу играющего до более высокого и отдаленного от корпуса), движения правой руки должны оставаться свободными во всех трех типовых двигательных положениях. Только при этом условии локтевой сустав ограждается от выворота, рука приобретает естественную форму и становится возможной хорошая координация движений всех ее частей. Свобода движений правой руки позволяет ученику достичь ровного, полного, качественного звучания и овладеть всем арсеналом скрипичных штрихов.

Во всех типовых двигательных положениях действия правой руки скрипача состоят из трех основных слагаемых — движений плеча (части руки от плечевого до локтевого сустава), предплечья и кисти, каждое из которых в том или ином случае становится ведущим в едином двигательном процессе, осуществляемом всей рукой. Рассмотрим эти движения более подробно.

Смычок, двигаясь вниз (от середины к концу), сначала приводится в движение предплечьем, к которому частично подключается и плечо; кисть, постепенно разгибаясь, образует в самом конце смычка небольшой прогиб (ни в коем случае не чрезмерный)<sup>1</sup>. Большой палец несколько выпрямляется в фаланговом суставе, соответственно вызывая выпрямление и остальных пальцев. При противоположном движении — от конца к середине смычка — все действия совершаются в обратном порядке, и рука постепенно принимает исходное положение.

<sup>1</sup> Прогиб, о котором пишет автор, представляет собой движение кисти, называемое в анатомии приведением (кисть движется влево). Его нельзя заменять другим, когда кисть поднимается вверх, а между нею и предплечьем образуется своеобразная «ямочка». *Примеч. ред.*

При ведении смычка от середины к колодке движение сначала осуществляется плечом, к которому затем подключаются предплечье и кисть; большой и остальные пальцы при этом постепенно округляются. Рука к этому моменту принимает ту форму, которую она должна иметь у колодки.

Большой палец при движении смычка вниз и вверх во всех трех типовых положениях сгибается и разгибается только в фаланговом суставе; пястный же его сустав при ведении смычка от колодки до конца и обратно должен сохранять устойчивое положение. Особенно внимательно нужно следить за этим в третьем типовом положении, где при незначительно согнутом большом пальце, прилегающем к трости смычка почти всей подушечкой, малейшее нарушение устойчивости пястного сустава может вызвать серьезные осложнения в движениях всей правой руки.

В работе правой руки необходимо добиваться большой точности, так как каждый штрих имеет свое местоположение в смычке, приводимом в движение соответствующей частью руки. Без точного распределения отрезков смычка и хорошей атаки звука при любом штрихе немислнно достижение профессионализма в игре на скрипке. «Самое трудное, — говорил по этому поводу Пабло Казальс, — это атака звука. Акцент легко взять, а неопределенность в начале звука есть антимузыкальный дилетантизм».

Под правильной атакой звука следует понимать качественно определенное его начало не только у колодки и в конце смычка, но в любой его точке, при любом векторе движения.

Добиваясь свободы движений правой руки и гармоничной работы всех ее частей, следует с первых же шагов подчинять эти требования задачам хорошего звукоизвлечения, ибо свобода руки, разумеется, не цель, а лишь средство для достижения качественного звучания.

Иными словами, говорить о хорошем звукоизвлечении без наличия свободного аппарата, разумеется, невозможно. Хорошее звучание — конечная цель рациональных движений, но достичь его можно только при полной свободе всей руки, от плеча до пальцев, и согласованности движений всех ее частей. Не случайно Г. Г. Нейгауз утверждал, что, говоря о звуке, невозможно не говорить о его извлечении, то есть технике, а говоря о технике, нельзя не говорить о звуке.

Извлечение звука на скрипке подобно наложению грунта на холст. Как в живописи чрезвычайно важно сначала покрыть холст ровным грунтом, так начинающего скрипача с первых же шагов следует приучать к достижению ровного звучания на всем протяжении смычка,

особенно при соединении движений вниз и вверх у колодки и у конца. Ровное звучание создает основу для разнообразной нюансировки, тонкой динамики игры и грамотной, выразительной фразировки.

Смычок, как известно, нужно вести по струне в середине промежутка между грифом и подставкой. Извлечение звука в этом месте струны дает звучание средней силы, а главное — позволяет рано приучать ученика к изменению нюансировки путем приближения смычка к подставке (для усиления звука) или к грифу (для его ослабления).

Игнорирование на ранней стадии обучения хотя бы простейшей нюансировки ведет к «серому», прямолинейному звучанию и в дальнейшем препятствует естественному овладению таким важнейшим средством выразительности, как громкостная динамика. Поэтому при изучении первых же легчайших этюдов и пьес необходимо культивировать оттенки силы звука, а впоследствии всячески стремиться обогащать динамическую палитру игры учащегося.

Интересно высказывание К. Г. Мостраса по этому вопросу: «Совершенно необоснованным является встречающееся до сих пор в педагогике мнение, что законам музыкальной динамики следует обучать значительно позже (на этом основании нюансам в начале обучения уделяется недостаточное внимание). В данном случае упускается из виду основное, что вытекает из умения сочетать художественное намерение с воспроизведением».

Прежде чем перейти к изложению некоторых особенностей движений правой руки в разных типовых двигательных положениях, еще раз подчеркнем, что при выработке штрихов — от самых элементарных до самых сложных — должна сохраняться полная свобода и гибкость всех частей руки: плеча, предплечья, кисти и пальцев.

Особое внимание следует уделять работе предплечья, которое, как говорилось выше, приводит в движение верхнюю половину смычка, ибо именно в этой его части лежат основные скрипичные штрихи (*détaché, martelé, staccato* и др.).

Не меньше внимания должно быть уделено правильной организации работы локтевого сустава при игре серединой смычка, так как легкие штрихи (*spiccato, sautillé* и др.) выполняются смешанным движением плеча и предплечья (при вспомогательном движении кисти и пальцев). Локтевой сустав, в котором стыкуются плечо и предплечье, должен беспрепятственно проводить внутреннюю энергию, необходимую для выполнения этих штрихов.

Что касается более тяжелых штрихов (например, крупное *spiccato* и аккорды), то они, как известно, выполняются движением плеча

всей руки. Поэтому хорошего их качества можно достичь, только сохранив полную свободу плеча, кисти и пальцев при игре у колодки.

Для слитного соединения звуков при смене направления смычка у колодки и у конца, равно как и в любой другой его точке, необходим так называемый *пальцевой штрих*. Речь идет о мелких (порой малозаметных) движениях пальцев на трости, которые в звукоизвлечении и звуковедении выполняют некоторые важные функции — амортизирующую, выравнивающую, артикуляционную и т. д. Если рука свободна, пальцевой штрих появляется произвольно; скованная же рука создает большие трудности для его произвольного формирования.

Пальцевой штрих следует использовать осторожно, особенно в медленном движении, чтобы не вызывать «подергивания» во время смены смычка. Он широко применяется в так называемых «ударных» штрихах, связанных с резкой переменной скорости ведения смычка вниз (быстрое движение) и вверх (медленное движение). Для своевременной выработки этого штриха особое внимание следует уделить соответствующим этюдам (№ 25 Г. Вольфарта, № 30 А. Комаровского, № 21 Г. Кайзера, № 23, 27 В. Фиорилло и др.). На более поздней стадии обучения скрипача этот штрих часто встречается в художественных произведениях: в сонатах И. С. Баха, концертах А. Вьетана, Ф. Мендельсона, Г. Венявского и др.

Каковы же различия в действиях правой руки в каждом из обсуждаемых в настоящей работе типовых двигательных положений?

Для того чтобы уяснить их природу, нужно вспомнить, насколько различными в каждом из трех типовых положений являются сами формы приспособления смычка, какая существует разница в степени округленности кисти, положении пальцев на трости смычка, а также в других, не менее важных компонентах постановки правой руки. В исходных положениях правой руки эти различия выглядят следующим образом: в первых двух типовых положениях, при более или менее округлой форме кисти и пальцев, вес руки передается на трость смычка через пальцы. В третьем же типовом положении, при более выпрямленной кисти и пологих пальцах, вес руки передается на трость не только пальцами, но также кистью и предплечьем.

В любом случае при хорошо организованной правой руке и соответствии всех ее действий особенностям конкретного типового положения вес смычка и руки обеспечивает достаточную силу звучания без дополнительного (вертикального) нажима на трость, подобного «прилипанию» смычка к струне. Поэтому с первых же шагов в овладении

элементарными движениями правой руки следует предостеречь ученика от вертикального давления на струну.

Надо приучать играющего регулировать силу звука путем увеличения либо уменьшения отрезка смычка (то есть изменения скорости его ведения) при быстром движении, а также с помощью приближения и удаления его от подставки при медленном движении (например, в кантилене). Иными словами, речь идет о воспитании умения постоянно (в зависимости от распределения смычка) менять скорость его ведения<sup>1</sup>.

Нужно также учитывать, что благодаря разному наклону инструмента в различных типовых положениях плоскости движения смычка также различаются — от полувертикальной в первом положении до почти горизонтальной в третьем. Но несмотря на это, необходимое положение и естественные движения всех частей правой руки, сохранение органичного положения локтя и предохранение его от выворота обеспечивают полную свободу руки при игре всем смычком или любыми его отрезками.

Различия, вызванные разным наклоном плоскости струн, не должны отражаться на плавности ведении смычка и слитности звуков при смене струн. В первых двух типовых положениях относительно большой наклон скрипки вызывает при смене струн более значительный размах соединительного движения правой руки. Плавность этого движения и слитность звука достигаются здесь благодаря округлости кисти, которая как бы нивелирует трудности, вызванные большим наклоном плоскости струн.

В третьем типовом двигательном положении кисть менее округлена, однако плавность соединения струн облегчается тем, что их плоскость почти горизонтальна и заметный размах соединительного движения в данном случае не требуется.

Таким образом, качественные переходы смычка с одной струны на другую и хорошее чередование струн во всех трех типовых двигательных положениях благодаря свободной руке и гибкой кисти вырабатываются достаточно легко. Однако при игре *détaché* или *legato*, которые выполняются гибкими движениями кисти с участием пальцевого штриха, чередование двух плоскостей осуществляется легче в первых двух типовых положениях, так как кисть здесь округлая и более гибкая, нежели в третьем.

<sup>1</sup> К сказанному необходимо добавить, что при регулировании скорости смычка нужно учитывать фактор инерции его движений. Возможность использования инерционных сил в целом играет значительную роль в смычковой технике. *Примеч. ред.*

В аккордовой технике, при чередовании одинарных звуков и аккордов в первых двух типовых положениях (при глубоком держании смычка пальцами и округлой, обтекаемой кисти) движения и размах кисти больше, чем движения всей руки. В третьем же типовом двигательном положении, напротив, размах и движения кисти меньше, так как пальцы на смычке пологи и неглубоко охватывают трость, а в извлечении звука, кроме пальцев, участвуют кисть и предплечье.

Из всего сказанного в данной статье необходимо сделать общий вывод о том, что существенные различия типовых двигательных положений корпуса и рук при игре на скрипке, связанные со спецификой физической конституции играющего, диктуют необходимость самого тщательного — аналитического и экспериментального — подхода к организации исходных постановочных форм и игровых движений.

В заключение особо подчеркнем, что с каким бы вниманием ни изучались принципы и методы построения свободного двигательного аппарата скрипача, с какой бы настойчивостью ни проводились эти принципы в жизнь, сколько-нибудь значительные результаты не будут достигнуты, если педагог или учащийся станут рассматривать эту работу как цель, не связанную с осуществлением серьезных музыкально-художественных намерений.

Ведь каждое движение рук в игровом процессе, каждый технический прием, каждый элемент приспособления играющего к инструменту, как уже говорилось, пригодны и хороши лишь постольку, поскольку они помогают наиболее качественно выполнять главную задачу — художественно полноценного исполнения музыкальных произведений.

Поэтому в предлагаемой статье мы стремились показать, что для овладения качественным звукоизвлечением, тонкой и разнообразной нюансировкой, естественными и отточенными штрихами, выразительным интонированием и виртуозной техникой, то есть всем тем строительным материалом, из которого создается стройное здание музыкального произведения, годны и хороши лишь те исходные положения и игровые движения, которые основаны на достаточной мышечной свободе и максимальной естественности.

## Йова Йорданова Проблемы начальной постановки левой руки скрипача

Каждый педагог знает, к каким трудностям в овладении игрой на скрипке ведет так называемый хватательный рефлекс левой руки, провоцирующий излишние напряжения в игровом аппарате скрипача. Нередко начинающие ученики крепко сжимают шейку скрипки большим и указательным пальцами, причем чаще всего это происходит с более эмоциональными детьми. Как правило, сильное сжатие шейки инструмента вызвано обостренным предслышанием того, что должно прозвучать (на это в свое время указывал выдающийся скрипач и педагог, профессор Московской консерватории Л. М. Цейтлин).

Скрипичная педагогика долгое время ищет способы, позволяющие избежать применения излишней силы, которая ведет к нерациональному сжиманию шейки скрипки. Практически в каждом методическом руководстве мы встречаем основное педагогическое требование — устойчиво бороться с хватательным рефлексом у начинающего скрипача. С этой целью педагог должен прежде всего стремиться, чтобы скрипка с самого начала лежала в руке ученика совершенно свободно. Эта задача, как известно, решается не просто, особенно на первом этапе обучения.

Как бы ни были наглядны иллюстрации и объяснения педагога, ребенку трудно разграничивать те или иные физиологические состояния своих мышц. Иногда, правда, случается, что он свободно и естественно обращается с инструментом. Но это происходит произвольно и не является результатом осознанных действий, основанных на понимании необходимой меры мышечных напряжений в различные моменты игры.

Педагог-методист Т. В. Погожева рекомендует подробно объяснить и показать ученику необходимые действия, после чего он должен воспроизвести их самостоятельно, без помощи педагога. Если же ученик не выполнил точно поставленную задачу, значит, он не сумел понять ее, и педагог должен снова все объяснить, чтобы достичь желаемого результата и выработать правильный навык. Однако, по нашему мнению, во многих случаях дети верно понимают требования педагога, но не всегда могут реализовать их сразу же, во время урока.

Вместе с тем, педагоги-скрипачи знают, что диаметрально противоположные требования осваиваются легче и быстрее (понимание «противного»). Так, например, некоторые из них в качестве рабочего приема при сильном схватывании шейки рекомендуют чередовать различные состояния руки: сначала пальцы сильно согнуть с максимальным нажимом на гриф скрипки, а затем полностью расслабить. Думается, что в данном случае каждый ребенок сможет почувствовать разницу между этими двумя состояниями мышц руки.

Проблема хватательного рефлекса левой руки тесно связана с так называемыми опорными точками, в которых фиксируется инструмент. В скрипичной педагогике недавнего прошлого активно дискутировался вопрос о количестве таких опорных точек и их местоположении (Л. Шпор, Й. Войку, К. Флеш, Ю. И. Янкелевич и др.). В современной методике скрипичной игры утвердилась точка зрения, что наиболее рациональная постановка скрипача предусматривает две точки опоры для инструмента. Одна из них — постоянная, неизменная — находится на ключице (К. Г. Мострас) или, как разъясняет известный болгарский педагог А. Хаджиатанасов, между ключицей и погбородком. Вторая точка опоры обеспечивается кистью левой руки, располагаясь между большим пальцем и основанием указательного. Она характеризуется как переменная, ибо место ее контакта с инструментом непрерывно перемещается, варьируясь в зависимости от того, на какой струне, какими пальцами и в какой позиции играет скрипач<sup>1</sup>.

Многие современные скрипачи и педагоги считают, что скрипку при этом не нужно *держат*, она может свободно и устойчиво *лежать* на обеих указанных точках опоры: нижний край инструмента — на левой ключице без подъема плеча и лишь при легком придерживании подбородком, а верхний край скрипки — в конце шейки, между большим и указательным пальцами левой руки.

Для устранения излишнего сжатия шейки большим и указательным пальцами педагогами прошлого предлагались различные способы: ограничение активного вмешательства большого пальца, удержание скрипки в одной точке опоры, упорядочение движений пальцев левой руки согласно принципу «от четвертого к первому» и др.

<sup>1</sup> Особая точка зрения Б. А. Струве обусловлена тем, что он рассматривает вопрос об опорных точках, исходя из анатомического строения плечевого пояса и рук каждого отдельного ученика. Он допускает возможность удерживания инструмента как в двух, так и в одной точке опоры (при более высоких плечах и хорошей координации между движениями большого пальца и всей левой руки).

Оценивая роль этих рекомендаций и говоря о необходимости дальнейшей методической разработки принципа удерживания инструмента в двух точках опоры, выдающийся скрипичный педагог Ю. И. Янкелевич писал: «...Обращают на себя внимание следующие два противоречивых момента: с одной стороны, исторически сложилось и укрепилось представление о целесообразности держать шейку скрипки между большим пальцем и основанием указательного, с другой же стороны, не наблюдается стремление найти иной прием этого держания.

Объясняется это тем обстоятельством, что нередко... держание шейки скрипки превращается в ее сжимание, что значительно ограничивает свободу движений пальцев. Стремление избежать возникновения этого весьма отрицательного явления и порождает попытки отыскать иной прием держания шейки скрипки. Вместе с тем... все попытки в этом отношении были направлены по ложному, чисто формальному пути, в связи с чем не только не создавались более благоприятные условия для деятельности пальцев, а, наоборот, возникали новые, еще более значительные трудности»<sup>1</sup>.

Анализируя механизм работы пальцев, нетрудно убедиться в том, что наилучшие условия для ее обеспечения и, следовательно, развития беглости, по нашему мнению, создаются именно при рациональном удерживании шейки скрипки между большим и указательным пальцами. В силу этого не следует совершенно отказываться от использования указанного приема. Необходимо лишь отыскать такие условия, при которых удерживание шейки не сопровождалось бы ее сжиманием, тормозящим движения пальцев на грифе.

В ходе работы с начинающими скрипачами, в том числе детьми дошкольного возраста, мы провели наблюдения над освоением постановки левой руки. В результате был выработан *новый, гибкий способ удерживания скрипки в двух точках опоры без фиксации прикосновения указательного пальца к шейке инструмента*.

Предлагаемый нами метод обучения базируется на двух ключевых положениях:

- 1) с самых первых занятий необходимо учить начинающего легко отделять указательный палец от шейки скрипки;
- 2) упорядочение действий пальцев левой руки на грифе целесообразно начинать не с 1-го или 4-го пальцев, а со 2-го и 3-го, причем вводить последние в игру следует почти одновременно.

<sup>1</sup> Янкелевич Ю. И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Педагогическое наследие / Ю. И. Янкелевич. М., 1983. С. 102–103.

Легкое отделение указательного пальца от шейки скрипки рекомендовалось многими педагогами-исследователями: О. М. Агарковым, К. Флешем, А. Г. Григоряном, К. Г. Мострасом и др. Однако во всех случаях речь шла об игре с вибрацией, а последняя, как известно, вводится в игру начинающего скрипача гораздо позже. Мы же предлагаем применять прием отведения указательного пальца от шейки уже на первых уроках, в качестве начального момента в работе по приспособлению и удерживанию скрипки и упорядочению движений пальцев левой руки на грифе.

В тот момент, когда указательный палец отделяется от шейки, опорными становятся средний и безымянный пальцы. Поэтому они должны хорошо опираться на гриф подушечками. Между ними и большим пальцем должно быть естественное «окошко», которое многие дети образно именуют «туннеликом». При этом очень важно, чтобы указательный палец совсем легко касался шейки своей первой флангой или же (что лучше) вообще не соприкасался с ней. Тогда сама собой отпадает внешняя, механическая причина сжимания шейки большим и указательным пальцами. Целесообразность описанного метода подтвердилась практически: учащиеся первого класса в течение одного месяца занятий достигли хорошего приспособления к инструменту и устойчивого освоения первичных пальцевых движений.

Важную роль в решении обсуждаемого вопроса играют слуховые навыки. Как известно, в период упорядочения работы пальцев на грифе ребенок предварительно воспроизводит голосом короткие мелодические попевки или песенки и только после этого играет знакомые мелодии на инструменте. Таким способом обеспечивается координация между слуховыми представлениями, голосом и игровыми движениями пальцев левой руки, что значительно упрощает чрезвычайно сложную технологию приспособления левой руки к грифу скрипки.

Исследования ряда музыковедов и опыт работы педагогов-теоретиков со всей очевидностью показали, что малая или большая терции легче, чем другие интервалы, воспроизводятся и осмысливаются детьми, поскольку они связаны с знакомыми им интонациями: например, зова или кукования кукушки. И действительно, если попросить одного ребенка обратиться к другому ребенку по имени или воспроизвести при помощи музыкальных звуков свое собственное имя, то в ответ, как правило, прозвучит *нисходящая терция* (малая или большая). Образный подтекст этих двух интервалов определяется их интонационной окраской: яркая большая терция — это веселая, большая кукушка, несколько приглушенная, мягкая малая терция — кукушка печальная, маленькая.

Если начинать постановку левой руки со 2-го пальца, то терцовая интонация становится первым звукосочетанием, воспроизводимым на скрипке с участием пальцев и смычка. Напомним в этой связи, что интервал нисходящей малой терции широко используется в качестве первичной ячейки при развитии ладового чувства (Б. М. Теплов) в современных системах детского музыкального воспитания (З. Кодай, К. Орф и др.).

Но есть и еще одно немаловажное обстоятельство, заставляющее отказаться от воспроизведения начинающими интервала восходящей большой секунды (сочетания открытой струны и 1-го пальца). На него обратил внимание М. М. Берляничик в работах, посвященных совершенствованию методологии начального обучения скрипача<sup>1</sup>.

Речь идет о явлении, открытом акустиком Н. А. Гарбузовым<sup>2</sup> и впоследствии использованном музыковедом Ю. Н. Тюлиным в его фундаментальной работе «Учение о гармонии». Суть его состоит в том, что при воспроизведении восходящей большой секунды след первого звука после прекращения его звучания совершенно стирается в восприятии. Таким образом, маленький скрипач теряет возможность верно оценить чистоту второго звука и интервала в целом.

Когда же вместо секунды от открытой струны звучит восходящая большая или малая терция, то первый звук не исчезает из оперативной памяти (представления), так как второй, терцовый тон как бы накладывается на него и вместе с ним образует гармонический комплекс-созвучие. Таким образом, предлагаемый нами метод первичной организации действий на грифе пальцев левой руки не только сохраняет свободу указательного пальца, но к тому же оптимизирует развитие у ученика основ ладоинтонационного восприятия и мышления, а тем самым совершенствует и звуковысотное интонирование.

Вопреки мнению ряда педагогов (Т. В. Погожевой, В. А. Якубовской и др.) мы рекомендуем начинать работу по упорядочению движений пальцев на грифе на струне Ре, поскольку ее диапазон соответствует регистру детского голоса в данном возрасте. Вместе с тем, не следует ограничиваться только игрой на этой струне. Напротив, все задания переносятся последовательно: на струну Ля и далее — на струны Ми и Соль. В некоторых случаях, когда у ребенка заметна тенденция поднимать локоть правой руки выше, чем это нужно, предпочтительнее начинать игру на инструменте со струны Ля.

<sup>1</sup> См.: Берляничик М. Основы воспитания начинающего скрипача: мышление, технология, творчество. СПб., 2000. С. 84–85.

<sup>2</sup> Гарбузов Н. А. Возникновение гармонических образов при восприятии мелодий // Проблемы физиологической акустики. Т. 1. М., 1949. С. 153–158.

Итак, исходя из анатомических особенностей строения кисти и пальцев ребенка, а также восприятия детьми четырех-шести лет интонаций большой или малой терций и опираясь на результаты нашей экспериментальной работы, мы рекомендуем начинать упорядочение действий на грифе четырех пальцев левой руки со 2-го пальца. Для того чтобы обеспечить опору всей кисти на грифе и взаимосвязь с свободными пальцами, почти одновременно со 2-м нужно «ставить» и 3-й палец. Когда эти два пальца «устроены» удобно и достигнуты свобода их движений и чистое интонирование обоих звуков (интервалов от открытой струны), могут быть последовательно введены в игру и остальные два пальца — прежде всего 4-й, а затем и 1-й.

Предлагаемый нами метод вносит коррективы и в решение еще одной типичной проблемы, возникающей в работе педагога с начинающими скрипачами, а именно — освоения третьей позиции. При ее изучении с самыми маленькими детьми мы используем приемы, несколько отличающиеся от общеизвестных. Так, например, Т. В. Погожева рекомендует изучать третью позицию отдельно на гамме до мажор, начиная ее с 1-го пальца на струне Соль. Затем она советует использовать инструктивный материал типа этюдов Г. Вольфарта (часть II), А. Комаровского (в первой, второй и третьей позициях), гамм для скрипки под редакцией А. Григоряна. Аргументы ее сводятся к тому, что лишь после усвоения второй и третьей позиций в отдельности ученик может переходить к систематическому изучению приемов смены позиций, то есть к объединению первой и третьей позиций.

Подобное мнение в недавнем прошлом высказывали и другие авторы, рекомендовавшие предварительное усвоение правильного размещения пальцев левой руки в определенной позиции и овладение для этого гаммообразными последовательностями звуков. Такое изучение позиций и их смен целесообразно, с нашей точки зрения, когда речь идет о более взрослых детях. Если же ребенку только четыре года, то идти по этому понятийно осмысленному пути слишком трудно. Несмотря на нынешнюю акселерацию, не следует в работе с маленькими детьми использовать приемы и способы, которые применимы к более взрослым ученикам. Не случайно Б. А. Струве рассматривает раннее обучение детей (в возрасте до пяти лет) игре на скрипке в отдельной главе, причем подчеркивает, что оно должно опираться на систему, предполагающую особый подход<sup>1</sup>. Следовательно, когда мы

<sup>1</sup> Струве Б. А. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов: Этюд из области музыкальной педагогики. М., 1952.

работаем с маленькими детьми, требования к ним должны соответствовать их возрасту.

Что касается вопроса о начале освоения третьей позиции, то для этого нужно выбрать сугубо индивидуальный и наиболее благоприятный для каждого ребенка момент. Точно зафиксировать его трудно, но все же, если говорить о каких-либо сроках, то это приблизительно период между двадцатым и тридцатым уроками. Иногда ребенок к этому времени уже играет всеми четырьмя пальцами, но чаще все же 2-м и 3-м.

Думается, что наилучший методический путь — поставить руку ребенка почти одновременно как в первой, так и в третьей позициях. Звуковысотное соотношение тонов, ладовое наклонение и ритмическое оформление звуков в данном случае остаются неизменными. Меняются тональности и, следовательно, звуки, а с ними и аппликатура. Чтобы не перегружать ребенка сведениями по нотной грамоте, методически эти задачи решаются следующим образом: в первой позиции обучение по слуху и по нотам проводится почти одновременно, то есть ребенок изучает различные элементы нотной грамоты и соответствующую аппликатуру, а параллельно с этим играет по слуху маленькие песенки, мелодии, этюды. Однако в третьей позиции в течение некоторого времени он играет, главным образом, на основе слухового подражания.

Вместе с тем целесообразно, чтобы игра в третьей позиции по слуху увязывалась посредством зрительного восприятия с соответствующим нотным текстом, когда учитель показывает его ребенку. Мы уверены в том, что такое визуальное восприятие нотной записи приводит к естественному осознанию каждого звука и его усвоению в структуре звукоряда. При этом исчезает необходимость специально выучивать новую позицию, каждый отдельный тон в сочетании с его знаком и представлением о месте на грифе; отпадает также необходимость экзаменовывать ребенка, как это обычно практикуется, в отвлеченном знании нотной грамоты и аппикатуры. Например: каким пальцем нужно сыграть указанную ноту, на какой струне, какова ее длительность? Ведь подобные задачи, требующие активного участия второй сигнальной системы, в значительной степени являются непосильными для начинающего, что, разумеется, тормозит весь процесс обучения на скрипке. Избежать встречающихся трудности начального овладения скрипичной технологией помогает применение особых игровых приемов, для чего обычно используется звучание открытых струн. В результате, после нескольких занятий ребенок привыкает к тому, что при слове «ми» он должен поставить в третьей позиции 2-й палец на струну Ля, при слове «фа» — 3-й палец, и т. д.

Аналогичные ситуации возникают, если попросить ребенка в порядке игры быстро реагировать на слова-сигналы: «ре», «ля». Дети отвечают «фа-диез» или «до-диез» — в зависимости от исходного вопроса — и ставят соответствующий (в данном случае 2-й) палец на гриф скрипки. Таким образом, в игровой деятельности они не только не принужденно усваивают названия нот и месторасположение соответствующих им звуков на грифе скрипки, но и слышат (что еще важное) тоновые (или полутоновые) соотношения между соседними звуками. Эти игры на струнах Ре и Ля в третьей позиции с использованием слов-сигналов надо поддерживать интонационно посредством пения или восприятия звучащего инструмента (скрипки). Кроме того, нужна работа над развитиемсообразительности и ориентации на грифе. С этой целью можно просить ученика ставить на гриф то один, то другой палец на различные струны, предлагая ему называть соответствующие ноты, и одновременно наблюдать за действиями его руки. По сути, в этом упражнении налаживается связь между двумя звеньями слуходвигательного процесса: слуховым представлением звучания той или иной ноты и ее грифным, то есть пространственным, положением.

Перед тем как начать работу над переходами из одной позиции в другую, бесполезно провести игры-упражнения, которые можно назвать «прогулками» по грифу скрипки. Они помогают легко освоить переходы так называемого первого типа — через открытую струну. (Приемы эти достаточно хорошо известны в практике работы, а также описаны в скрипичной методической литературе.)

Вслед за этим осуществляется работа над сменой позиций второго типа (по Григоряну) — посредством скольжения по струне одного и того же пальца. В этом случае перед учеником возникают две новые задачи: во-первых, овладеть приемом уменьшения давления пальца при скольжении его по струне (от исходного положения по пути к новой позиции и обратно) и, во-вторых, научиться свободно совершать сгибательные и разгибательные движения в локтевом суставе, которые являются основой точности при смене позиций.

В процессе описанной работы фактически подготавливается решение и третьей весьма важной проблемы работы с маленькими скрипачами — начального формирования навыка вибрато.

Кратко резюмируем вышеизложенное.

1. Посредством легкого отделения указательного пальца от шейки скрипки может быть решен вопрос об ограничении вредного воздействия хватательного рефлекса при постановке левой руки, что является основой развития ее техники.

2. Начало освоения грифа 2-м и 3-м пальцами обеспечивает необходимую устойчивость всего пальцевого аппарата, поскольку эти пальцы охватывают большую площадь грифа.

3. Почти одновременная постановка 2-го и 3-го пальцев создает хорошие перспективы для эффективного развития интонационного восприятия и мышления ученика.

4. Постановка левой руки, начинающаяся со 2-го и 3-го пальцев в сочетании с легким отделением указательного пальца от шейки скрипки, неизменно приводит к большей свободе руки, особенно при переходах в позиции, что также создает оптимальные условия для освоения вибрато уже на раннем этапе обучения.

Сказанное, разумеется, вовсе не означает, что предлагаемые педагогические приемы нужно догматически применять во всех случаях. Это стало бы досадным возвратом к узко рецептурному пониманию роли методических установок в практике обучения игре на скрипке. Творческому же преподавателю использование данного подхода может помочь интенсифицировать обучение начинающего скрипача в соответствии с его индивидуальными (анатомическими, психологическими, физиологическими) данными и художественно-эстетическими потребностями.

Матвей Либерман

## Некоторые вопросы развития техники левой руки скрипача

Развитие технического мастерства скрипача — одна из важнейших проблем музыкально-педагогического процесса. Она охватывает широкий круг вопросов, связанных со спецификой скрипичного исполнительства.

Совершенно ясно, что без изучения определенных музыкально-технических приемов, являющихся необходимым средством художественной выразительности, не могут быть решены задачи развития исполнительского мастерства, художественного воображения, вкуса, то есть качеств, воспитание которых, в конечном счете, является целью педагогического процесса.

В практике скрипичных классов музыкальных школ и училищ часто наблюдается несоответствие между хорошими музыкально-исполнительскими данными ученика и плохим состоянием его игрового аппарата. Разрыв этот вызван прежде всего недооценкой многих важных условий гармоничного развития учащегося на всех стадиях обучения, начиная с первых уроков. Как указывал М. С. Блок, «воспитание идейно-художественного облика музыканта, развитие его творческой фантазии, его способности к музыкально-образным представлениям — первое и основное условие, но не гарантия успешного развития исполнительского мастерства. Для этого необходимо еще воспитание исполнительского аппарата, высокой культуры игровых движений»<sup>1</sup>.

Культура игровых движений предполагает развитое чувство мышечной свободы, ощущение упругости, гибкости, эластичности мышц. Исполнитель должен уметь управлять мышечными напряжениями и расслаблениями, постоянно координировать их со слуховыми ощущениями, подчиняя любое игровое движение главной задаче — художественной выразительности.

В данной статье сделана попытка осветить некоторые вопросы техники левой руки на основе рационального развития игровых движений, которым в практике не всегда уделяется достаточное внимание. При этом надо оговорить, что изучение технических приемов

<sup>1</sup> Блок М. С. К вопросу о воспитании музыкально-исполнительской техники // Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960. С. 5.

левой руки практически неотделимо от воспитания техники правой руки и навыков звукоизвлечения. Педагог должен всегда учитывать необходимость параллельной работы над совершенствованием технических навыков левой и правой рук, установлением между ними хорошей координации.

### О беглости пальцев

Воспитание игровых навыков начинается с первых уроков в музыкальной школе. Его успешность зависит от самых различных условий: размера инструмента, соответствующего физическим данным ученика, правильного его держания, естественного положения обеих рук и многих других. Особое значение в этот период обучения приобретает индивидуальный подход к ученику, требующий учета анатомо-физиологических особенностей строения его рук, пальцев, плечевого пояса, состояния и характера его психофизиологических реакций.

В первоначальной работе над постановкой мы исходим из того, что скрипка устанавливается в двух точках опоры. Одна из них — между ключицей (но не плечом) и подбородком — является основной, вторая — между большим и указательным пальцами — переменной, перемещающейся в зависимости от игровых условий. Держание инструмента ни в коем случае не должно быть напряженным, судорожным, вызывающим излишние усилия.

Одной из причин, тормозящих развитие беглости, является вытянутое, напряженное состояние *мизинца*, который по своей природе слабее других пальцев. Нажим его на струну в первой позиции в вытянутом положении, как правило, вызывает излишние мышечные усилия, что приводит к напряжению всей левой руки.

Для преодоления этого существенного недостатка при постановке руки надо обращать серьезное внимание на положение 1-го пальца. Точка соприкосновения основания пальца с шейкой при игре звука *си* на струне *ля* зависит от большего или меньшего отведения его к порожку. При коротком мизинце 1-й палец отводится больше, что определяет округлую форму 4-го пальца, а также естественное положение кисти.

От строения руки зависит и положение *большого пальца*. У одного ученика он будет расположен ближе к порожку скрипки, примерно напротив 1-го пальца, у другого же — несколько дальше, между 1-м и 2-м. В первом случае большой палец прилегает к шейке скрипки боковой стороной ногтевой фаланги, во втором — почти серединой. Следует обращать самое пристальное внимание на постоянно возни-

жающее излишнее напряжение в большом пальце, связанное с проявлением врожденного хватательного рефлекса. Большой палец не должен сжимать шейку скрипки, так как его свобода и подвижность, особенно при смене позиций, необходимы для успешного развития техники левой руки.

Важное значение имеют естественное положение пальцев над струнами и подготовка каждого пальца к выполнению игрового движения. С этой целью ладонь должна быть расположена несколько под углом по отношению к шейке скрипки, а не параллельно ей. Величина угла определяется длиной мизинца, установленного округло. Над используемой струной находится только 1-й палец, остальные же располагаются естественно, постепенно удаляясь от нее и сохраняя свою округлую форму. Иногда педагоги требуют расположения всех четырех пальцев вдоль струны, возможного лишь при большей пронации предплечья и выносе локтя вправо под скрипку. На наш взгляд, при такой постановке возникает неестественное, зажатое состояние руки. Наиболее слабые пальцы — 3-й и 4-й — оказываются расположенными слишком близко к струне, что не дает им достаточного радиуса действия для свободного и четкого падения. Но и при рекомендуемом нами исходном положении кисти и пальцев необходима специальная работа над рациональной организацией пальцевых движений.

Одной из причин, ограничивающих развитие техники левой руки, является, как показывает практика, связанность пальцевых движений и вследствие этого — плохое ощущение грифа. В силу анатомического строения руки изолированные движения отдельных пальцев затруднены. Поэтому развитие беглости возможно лишь при максимальном освобождении пальцев от этой природной взаимозависимости. Независимость пальцев, предполагающая сознательное управление движениями каждого пальца, дает скрипачу возможность объединять эти движения в единые двигательные комплексы, что обеспечивает техническую исполнимость определенной музыкальной последовательности, фразы, пассажа.

Другая причина, мешающая развитию беглости, — разгибание ногтевых и средних фаланг пальцев при подъеме их со струны. Она возникает из-за непонимания механизма движения пальцев: в момент подъема кончики пальцев как бы отбрасываются вверх, а при опускании на струну падают плашмя или совершают сгибательные движения, затрачивая на это излишнюю энергию и время. Недостатком противоположного характера при подъеме пальца со струны является сгибание его ногтевой фаланги, напоминающее прием *pizzicato*.

левой руки практически неотделимо от воспитания техники правой руки и навыков звукоизвлечения. Педагог должен всегда учитывать необходимость параллельной работы над совершенствованием технических навыков левой и правой рук, установлением между ними хорошей координации.

### О беглости пальцев

Воспитание игровых навыков начинается с первых уроков в музыкальной школе. Его успешность зависит от самых различных условий: размера инструмента, соответствующего физическим данным ученика, правильного его держания, естественного положения обеих рук и многих других. Особое значение в этот период обучения приобретает индивидуальный подход к ученику, требующий учета анатомо-физиологических особенностей строения его рук, пальцев, плечевого пояса, состояния и характера его психофизиологических реакций.

В первоначальной работе над постановкой мы исходим из того, что скрипка устанавливается в двух точках опоры. Одна из них между ключицей (но не плечом) и подбородком — является основной, вторая — между большим и указательным пальцами — переменной, перемещающейся в зависимости от игровых условий. Держание инструмента ни в коем случае не должно быть напряженным, судорожным, вызывающим излишние усилия.

Одной из причин, тормозящих развитие беглости, является вытянутое, напряженное состояние мизинца, который по своей природе слабее других пальцев. Нажим его на струну в первой позиции в вытянутом положении, как правило, вызывает излишние мышечные усилия, что приводит к напряжению всей левой руки.

Для преодоления этого существенного недостатка при постановке руки надо обращать серьезное внимание на положение 1-го пальца. Точка соприкосновения основания пальца с шейкой при игре звука *си* на струне *Ля* зависит от большего или меньшего отведения его к порожку. При коротком мизинце 1-й палец отводится больше, что определяет округлую форму 4-го пальца, а также естественное положение кисти.

От строения руки зависит и положение *большого пальца*. У одного ученика он будет расположен ближе к порожку скрипки, примерно напротив 1-го пальца, у другого же — несколько дальше, между 1-м и 2-м. В первом случае большой палец прилегает к шейке скрипки боковой стороной ногтевой фаланги, во втором — почти серединой. Следует обращать самое пристальное внимание на постоянно возни-

жающее излишнее напряжение в большом пальце, связанное с проявлением врожденного хватательного рефлекса. Большой палец не должен сжимать шейку скрипки, так как его свобода и подвижность, особенно при смене позиций, необходимы для успешного развития техники левой руки.

Важное значение имеют естественное положение пальцев над струнами и подготовка каждого пальца к выполнению игрового движения. С этой целью ладонь должна быть расположена несколько под углом по отношению к шейке скрипки, а не параллельно ей. Величина угла определяется длиной мизинца, установленного округло. Над используемой струной находится только 1-й палец, остальные же располагаются естественно, постепенно удаляясь от нее и сохраняя свою округлую форму. Иногда педагоги требуют расположения всех четырех пальцев вдоль струны, возможного лишь при большей пронации предплечья и выносе локтя вправо под скрипку. На наш взгляд, при такой постановке возникает неестественное, зажатое состояние руки. Наиболее слабые пальцы — 3-й и 4-й — оказываются расположенными слишком близко к струне, что не дает им достаточного радиуса действия для свободного и четкого падения. Но и при рекомендуемом нами исходном положении кисти и пальцев необходима специальная работа над рациональной организацией пальцевых движений.

Одной из причин, ограничивающих развитие техники левой руки, является, как показывает практика, связанность пальцевых движений и вследствие этого — плохое ощущение грифа. В силу анатомического строения руки изолированные движения отдельных пальцев затруднены. Поэтому развитие беглости возможно лишь при максимальном освобождении пальцев от этой природной взаимозависимости. Независимость пальцев, предполагающая сознательное управление движениями каждого пальца, дает скрипачу возможность объединять эти движения в единые двигательные комплексы, что обеспечивает техническую исполнимость определенной музыкальной последовательности, фразы, пассажа.

Другая причина, мешающая развитию беглости, — разгибание ногтевых и средних фаланг пальцев при подъеме их со струны. Она возникает из-за непонимания механизма движения пальцев: в момент подъема кончики пальцев как бы отбрасываются вверх, а при опускании на струну падают плашмя или совершают сгибательные движения, затрачивая на это излишнюю энергию и время. Недостатком противоположного характера при подъеме пальца со струны является сгибание его ногтевой фаланги, напоминающее прием *pizzicato*.

Несомненно, единственно правильным, естественным движением пальца следует признать движение, совершаемое основной фалангой в *пястно-фаланговом* суставе. Только при свободном функционировании этих суставов можно постепенно развивать независимость пальцевых движений, а следовательно, и технику.

Работу над пальцевой техникой мы предлагаем начинать с организации четкого *падения и отскакивания* каждого пальца в отдельности. С этой целью могут быть полезны следующие упражнения<sup>1</sup>.

1

2

3

В этих упражнениях нижележащие пальцы следует оставлять на струне, ослабляя их. На первых порах падение и отскок пальца необходимо совершать достаточно медленно, но по мере развития навыков (ознакомление с грифом, интонацией, интервальным ощущением расстояний между пальцами) скорость падения и отскока каждого пальца постепенно увеличивается, их движения становятся более четкими, импульсивными. Напряжения руки и пальцев ученика во время упражнений должны быть минимальными — главным критерием в управлении мышечными усилиями является ясность возникновения звука определенной высоты. Сила давления пальцев на струну зависит также и от темпа исполнения упражнений: с увеличением скорости она уменьшается.

<sup>1</sup> Начинать работу на струнах Ля и Ре, а затем на Ми и Соль рекомендуется щипком. Извлечение звука щипком производится после падения или отскока пальца, а не одновременно с его движением.

Целью следующих упражнений является дальнейшее развитие **независимости** пальцевых движений.

4

В этом упражнении при падении 1-го пальца на струну остальные пальцы, сохраняя естественное закругленное положение, должны совершать некоторое движение по направлению к грифу и останавливаться на определенном расстоянии от струны. Положение ладони и пальцев остается таким же, как и до падения 1-го пальца, с той лишь разницей, что они располагаются несколько ближе к струне. Когда 1-й палец отскакивает, другие вместе с ним возвращаются в исходное положение, как бы реагируя на отскок.

При падении 2-го пальца 3-й аналогичным образом движется вместе с ним по направлению к грифу и останавливается над струной примерно на уровне сустава ногтевой фаланги 2-го пальца, находящегося на струне. При отскоке 2-го пальца остальные три, включая 4-й, возвращаются в исходное положение. При игре 3-м пальцем необходимо следить за положением 4-го, который, как самый слабый, должен падать на струну с большей высоты по сравнению с другими пальцами.

5

Здесь задача несколько сложнее: двумя пальцами производятся движения, противоположные по направлению. В начальном двутакте 1-й палец поднимается со струны почти одновременно с падением 2-го пальца. Этот прием, с одной стороны, дает возможность легко сыграть терцию (*го-гвез-ля*), а с другой — помогает хорошо почувствовать отдаемость 1-го пальца от 2-го в пястно-фаланговом суставе. В следующем двутакте 1-й палец остается на струне, а противоположные движения производятся 2-м и 3-м пальцами.

В двух последних тактах определенную трудность представляет отскок 3-го пальца при оставлении на струне 2-го и 4-го. Если данный прием вызывает излишнее напряжение, то эти такты на первых порах можно пропускать, с тем чтобы в дальнейшем к ним непременно вернуться.

Во время подъема каждого пальца нужно следить за сохранением его округлой формы, соответствующей форме пальца на струне.



Принцип выполнения данного упражнения такой же, как и в предыдущем случае: во время падения каждого последующего пальца предыдущие поднимаются со струны. Исключения составляют такты 3 и 4, в которых 1-й палец остается на струне.



В упражнениях № 7–9 необходимо не только контролировать падение и отскок пальцев, но и следить за тем, чтобы свободные от игры пальцы оставались на определенном расстоянии от струны, диктуемом естественным положением руки<sup>1</sup>.



Данное упражнение помогает правильно организовать движения пальцев от вышележащих к нижележащим. В этом виде пальцевой техники большое значение приобретает умение свободно совершать противоположные по направлению движения — падение нижележащего и отскок вышележащего пальца. Нужно иметь в виду, что *преждевременное подкладывание нижележащего пальца отрицательно сказывается на четкости и ритмичности движений* всех пальцев, особенно при ускорении темпа. В процессе работы над упражнением № 10 необходимо учитывать все соображения, относящиеся к предыдущим упражнениям.

<sup>1</sup> Упражнения № 5–9 рекомендуется также выполнять в нисходящем движении — от вышележащего пальца к нижележащему.

Для развития беглости пальцев существенное значение имеют следующие моменты. По мере ускорения темпа расстояние подъема пальцев от грифа уменьшается в сравнении с медленными темпами, где подъем-отскок каждого пальца сравнительно большой, однако ощущение отдельных импульсивных движений пальцев должно сохраняться.

При изучении музыкального материала, содержащегося в пособиях А. Григоряна, К. Родионова и других авторов, необходимо следить за точностью выполнения вышеуказанных приемов. И в дальнейшей систематической работе над гаммами, этюдами и пьесами надо постоянно контролировать пальцевые движения, обеспечивающие четкость техники при свободном состоянии всей руки. При этом очень важно ставить перед учащимся конкретную задачу и настойчиво добиваться ее выполнения.

Весь музыкальный материал, изучаемый в начальном периоде обучения, рекомендуем исполнять *наизусть*. Внимание учащегося должно быть непосредственно направлено на звукоизвлечение, правильное интонирование и закрепление точных свободных движений. Важно подчеркнуть, что запоминание музыки, ясность художественного представления всегда способствуют лучшему запоминанию игровых приемов и, следовательно, являются существенным условием продуктивности занятий.

Поскольку техника левой руки тесно связана с интонированием, при выработке приемов падения и отскока пальцев необходимо воспитывать предощущения и ощущения интервальных расстояний на грифе. Воспитание этих навыков, в свою очередь, связано с развитием предслышания и объективного слышания интервалов и каждого звука мелодии. Если в процессе занятий у ученика нарушается эта связь (предслышание — предощущение — ощущение — слышание), то интонирование искажается. Поэтому важно, чтобы воспитание навыков *слухового контроля* и *критического отношения* учащегося к своей игре было предметом постоянной заботы педагога.

В подвижных темпах предощущение интервальных расстояний на грифе приобретает еще большее значение. Если при исполнении упражнения или пьесы в медленном темпе можно подготавливать каждое отдельное движение пальца, то в более быстрых темпах возникает необходимость предварительной подготовки *группы пальцев*. Ученик должен ясно представлять интервальные соотношения внутри исполняемого звукоряда. Это даст ему возможность предощущать направление движения нескольких пальцев, определяемое интервальным

соотношением звуков (тон или полутон, малая или большая терция, и т. д.). Групповые движения пальцев в быстрых темпах требуют особого внимания к независимости и четкости функционирования пястно-фаланговых суставов.

По истечении определенного, часто весьма длительного времени, при тщательной и настойчивой работе двигательный процесс автоматизируется. Важным показателем этого является хорошая координация движений обеих рук, особенно при исполнении отдельных штрихов (*détaché, spiccato, sautillé*).

Работая с учащимися над развитием техники левой руки, необходимо также учитывать изложенные ниже соображения.

1. При переходах с одной струны на другую палец не следует поднимать до того, как следующий займет свое место на другой струне, причем подъем предыдущего пальца должен быть *более спокойным* по сравнению с отскоком пальца при игре на одной струне. Это способствует плавному, лишенному призвуков переходу со струны на струну. Данное условие приобретает особенно важное значение при игре *legato*. Однако долго задерживать палец на предыдущей струне не следует.

2. «Рулевое» движение руки при переходах со струны на струну, выполняемое в плечевом суставе, должно обеспечивать одинаковый угол падения пальцев при игре на различных струнах. Вместе с тем это движение не должно быть избыточным.

3. В работе над гаммами в нисходящем движении открытые струны обычно не используются. Однако целесообразно практиковать и другую аппликатуру — с использованием открытых струн, так как именно эта аппликатура наиболее характерна для исполнения виртуозных пассажей в художественных произведениях.

4. При исполнении большой и малой секунд (тон, полутон) часто наблюдаются неестественные движения пальцев, которые приводят к излишнему напряжению и затрудняют чистое интонирование.

Исполняя большую секунду, вышележащий палец должен падать на струну с некоторым наклоном в сторону предыдущего пальца, слегка касаясь его средним суставом. Линии пальцев при их воображаемом продолжении в этом случае будут расходиться. То же самое относится к пальцевым движениям при исполнении большой сексты и чистой кварты. Типичным недостатком в этих случаях является отведение основной фаланги вышележащего пальца от нижележащего — так называемое *перекрещивание пальцев*, при котором

возникает напряженное состояние всей руки и нарушается точность интонации.

Исполняя малую секунду (малую сексту, увеличенную кварту), нужно следить, чтобы тесное соприкосновение кончиков пальцев не вызывало «склеивания» средних суставов, которые должны быть несколько отведены друг от друга. В этом случае линии пальцев при воображаемом продолжении будут пересекаться.

5. При исполнении малой секунды в нисходящем движении распространенной ошибкой является одновременное падение на струну двух пальцев, как бы подготавливающее интонационно чистый полутон. Иногда в гаммообразных последовательностях при переходах на нижележащие струны ученики одновременно ставят даже три пальца (4-й, 3-й, 2-й). Эта порочная привычка ведет к тому, что играющий начинает одновременно ставить два или три пальца и тогда, когда в мелодических последовательностях малые секунды отсутствуют (например, при игре арпеджио). Подобные «навыки» вступают в противоречие с основной задачей развития свободных, независимых движений каждого пальца, препятствуют выработке четкости и беглости, тормозят воспитание предощущений и ощущений расстояний на грифе, нерезрывно связанных с интонированием.

6. Одним из распространенных недостатков является замах пальцев перед падением их на струну, который якобы должен обеспечить определенную силу удара. Такой прием, на наш взгляд, является ошибочным, так как излишние движения ведут к неэффективной затрате мышечной энергии и потере времени, а следовательно, создают неблагоприятные условия для воспитания беглости. Развитие силы и упругости пальцев, четкость их движений достигаются постепенно на основе описанного метода занятий.

7. Важное значение имеет чередование большей активности падения-отскока одних пальцев с меньшей активностью, как бы отдыхом, других в процессе исполнения этюдов, пьес технического характера и аналогичных эпизодов в художественных произведениях. Чередование большей и меньшей активности пальцевых движений зависит от ритмической структуры музыкальной фразы (дуоли, триоли, квартоли и т. д.) и темпа исполнения<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В отдельных случаях для укрепления пальцев и выработки независимых движений полезно отскок и падение совершать в медленном темпе довольно активно, с одинаковой энергией.

11 **Медленно** Р. Крейцер. Этюд № 18 (вариант 5) и т. д.  
**Быстро**

12 **Медленно** Р. Крейцер. Этюд № 17 и т. д.  
**Быстро**

13 **Медленно** Ф. Крейслер. Сицилиана и риголон и т. д.  
**Быстро**

Условные обозначения: ^, v — более активное движение пальца  
 ^, v — менее активное движение пальца

8. Большое внимание следует уделять воспитанию независимости движений обеих рук. Активизация деятельности одной руки не должна вызывать в другой излишнего напряжения. Так, энергия падения и подъема пальцев левой руки не должна увеличиваться при исполнении штриха *détaché* в быстром темпе, требующего активных движений правой руки. В противном случае происходит перенапряжение мышц, что весьма отрицательно сказывается на качестве исполнения.

В заключение раздела приведем еще одно упражнение, а также подготовительные ритмические варианты к нему. Использование данного упражнения на более поздних этапах обучения (старшие классы школы и училище) с применением вышеописанных приемов хорошо развивает независимость и подвижность пальцев, способствует совершенствованию техники левой руки скрипача<sup>1</sup>.

14

Вариант 1 и т. д.

и т. д.

Вариант 2 и т. д.

и т. д.

Вариант 3 и т. д.

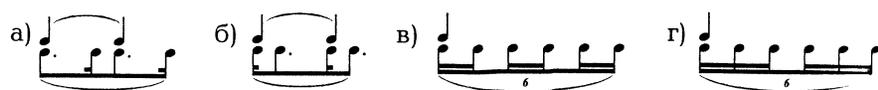
и т. д.

Вариант 4 и т. д.

и т. д.

<sup>1</sup> Данное упражнение и подготовительные варианты следует играть на всех струнах.

Дополнительные ритмические варианты:



### О смене позиций

Вопросы смены позиций — отдельная большая тема, требующая подробного освещения в музыкально-художественном и техническом ракурсах. «Соединяя звуки, входящие в состав музыкальной фразы, писал Ю. И. Янкелевич, — смена позиций, благодаря связанному с ней портаменто, представляет собой особое средство выразительности, обогащающее скрипичную игру»<sup>1</sup>. Велико значение смен позиций также и в овладении виртуозной стороной скрипичной игры. Мы коснемся лишь некоторых моментов изучения переходов в позиции, связанных с наиболее часто встречающимися недостатками.

Одна из самых распространенных ошибок — судорожное, толчкообразное движение руки вдоль грифа, вызванное ее напряженным состоянием. Ученики, не сумевшие приобрести на начальном этапе обучения правильных профессиональных навыков и не обладающие свободной пальцевой беглостью, как правило, в дальнейшем с большим трудом избавляются от этого недостатка. Чтобы избежать толчкообразных движений, в момент перехода следует несколько ослабить нажим пальца на струну. На первой стадии овладения навыками переходов скольжение пальца должно быть медленным с отчетливо слышимым *portamento*.

Работая над сменой позиций, очень важно проследить за правильным, без излишнего напряжения, взаимодействием частей руки. При переходах в пределах первых четырех позиций ведущая часть руки — предплечье, взаимодействующее с плечом (движение одного предплечья подбрасывало бы скрипку вверх), а ведомая — кисть и пальцы.

Каждый переход требует предварительной слуховой подготовки и предощущения движения руки в сторону последующей позиции. В зависимости от музыкальной фразы ученик должен ясно представлять, как перемещается рука: *эластично-мягко-спокойно* или *эластично-легко-быстро* и т. п. По мере развития этих навыков движения руки

<sup>1</sup> Янкелевич Ю. И. Смены позиций // Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960. С. 64.

уточняются, постепенно вырабатываются ощущения расстояний между позициями.

Рассмотрим теперь приемы переходов из третьей позиции в пятую-шестую, а также в более высокие позиции и обратно, так как именно эти переходы часто вызывают затруднения у учащихся.

При переходах в пятую позицию и выше скрипачу приходится выносить всю руку вправо, что позволяет беспрепятственно передвигаться по грифу, не упираясь ладонью в обечайку. Существует несколько способов достижения этой цели. Предлагаем наиболее удобный и рациональный, на наш взгляд, способ, который разберем на примере гаммы соль мажор.



За несколько звуков до перехода (их число зависит от темпа) большой палец, находящийся в естественном положении по отношению к остальным пальцам, при помощи сгибательного движения опускается вниз, касаясь боковой стороны шейки скрипки подушечкой ногтевой фаланги. После этого рука «рулевым» движением выносится вправо, а большой палец одновременно выпрямляется и занимает положение под шейкой скрипки. Кисть у основания указательного пальца отводится по направлению к обечайке и слегка касается ее нижней частью ладони. Вслед за этим осуществляется переход. Его выполняет кисть, которая ведет 1-й палец к звуку *ре*. В момент перемещения кисти большой палец не движется вместе с ней, а остается на своем месте под шейкой скрипки.

Совершая переход, необходимо устанавливать руку над грифом в таком положении, которое обеспечивало бы попадание последующих пальцев на струну без дополнительных движений кисти. Иначе говоря, положение руки должно соответствовать новой позиции при округлом 4-м пальце. Разумеется, все описанные действия непрерывно следуют друг за другом, составляя целостное движение, направленное к конечному звуку гаммы или пассажа.

Подготовка к обратному переходу выглядит следующим образом. Одновременно с подъемом пальцев рука постепенно отводится влево и вниз, приближая основание 1-го пальца к шейке скрипки. Во время игры 1-м пальцем (*ре* третьей октавы) большой палец присоединяется к движению руки и занимает свое обычное положение в третьей позиции. При этом свободное скольжение большого пальца по шейке

скрипки должно быть обеспечено более устойчивым закреплением инструмента в основной точке опоры.

Переход осуществляется кистью, которая ведет 1-й палец, поднимающийся во время падения 3-го пальца на звук *do* третьей октавы в новой позиции. В момент кистевого движения большой палец является вспомогательной точкой опоры. По завершении перехода на точка опоры снова распределяется между большим и указательным пальцами.

Переходы в более высокие позиции рассмотрим на примере гаммы до мажор.



Переход из третьей позиции в пятую подготавливается так же, как и описанный выше переход в шестую. В связи с последующими переходами в седьмую и более высокие позиции важно иметь в виду непрерывное движение руки вправо и вверх, рассчитанное таким образом, чтобы перед каждым последующим переходом кисть занимала необходимое положение над грифом. При этом, перемещаясь вместе с рукой в едином движении, кисть удаляется от большого пальца и выполняет два перехода подряд (на звуки *do* и *mi* третьей октавы). Перед последним переходом на *соль* большой палец присоединяется к движению всей руки, сползая к основанию шейки скрипки.

При исполнении нисходящей гаммы переходы осуществляются кистью при одновременном движении всей руки вниз и влево вплоть до третьей позиции, переход в которую выполняется так же, как и в гамме *соль* мажор. В это время лучезапястный сустав легко касается обечайки, как бы скользя по ней и создавая тем самым дополнительную точку опоры. Еще раз подчеркнем, что смена позиций с использованием всего грифа, как в восходящих, так и в нисходящих последовательностях, требует единого движения всей руки.

В работе над переходами из одной позиции в другую важно, помимо сказанного, учитывать и следующие моменты:

1. Большее или меньшее движение всей руки при переходах в верхние позиции зависит от величины кисти и глины пальцев учащегося.

2. Для обеспечения игры в высоких позициях скрипачу с маленькой рукой иногда приходится выносить большой палец на обечайку. Это требует особой ловкости при возвращении руки в низкие позиции.

3. Групповое расположение пальцев на струной, о котором говорилось в начале статьи, обязательно должно сохраняться и при смене позиций, так как предощущение и ощущение пальцами расстояний на грифе в связи с интонированием неотделимо от ощущения всей рукой расстояний между позициями.

4. При игре в одной позиции каждый палец может занимать различные положения в зависимости от хроматического повышения или понижения основного звука. Например, 3-й палец в первой позиции на струне *Ля*: *ре-ре-бемоль*, *ре-ре-диез*. Мера закругления пальца в каждом случае будет различной. Известно, что во время игры в одной позиции такие изменения формы пальца не вызывают особых затруднений. При переходе же в другие позиции, например из первой в третью и обратно, это явление не всегда учитывается, что отрицательно сказывается на ощущении новой позиции всей рукой и ведет к интонационной неустойчивости.

5. Известно, что в высоких позициях из-за тесного расположения пальцев на грифе интонирование полутонов затруднено. В восходящем движении это можно преодолеть путем накладывания последующего пальца на предыдущий. В этом случае нижележащий палец уступает место на грифе вышележащему, ловко поднимаясь со струны. В нисходящем движении нижележащий палец аналогичным образом подкладывается, как бы вытесняя вышележащий. Само собой разумеется, что для овладения описанными приемами нужна специальная тренировка.

Как указывалось в начале статьи, техническая работа постоянно должна быть связана с непосредственными музыкальными задачами, стоящими перед учащимся. Естественно, что на различных этапах обучения педагог направляет свое внимание на те или иные художественные и технические стороны воспитания, исходя из индивидуальных особенностей учащегося, его музыкальной одаренности и восприимчивости.

Не претендуя на полноту освещения проблем развития техники левой руки скрипача, данная статья имеет целью дать педагогам некоторые практические советы, рекомендовать отдельные упражнения, способствующие, на наш взгляд, устранению часто встречающихся существенных недостатков. Разумеется, предлагаемые способы работы не следует считать универсальными. Однако автор надеется, что эти рекомендации в известной мере помогут педагогам скрипичных классов музыкальных школ и училищ в их повседневной работе.

## О РАБОТЕ НАД РЕПЕРТУАРОМ

Михаил Гарлицкий

### Принципы подбора учебного материала в скрипичном классе музыкальной школы

Трудно переоценить значение правильного выбора учебного репертуара для успешной педагогической практики. С первых занятий, когда только начинается обучение ребенка игре на скрипке, актуальными становятся вопросы: каким в данном конкретном случае должен быть учебный материал? в какой последовательности его нужно давать?

Конечно, существует учебная программа, но, во-первых, в ней названо около пятисот сочинений различных жанров и самого разного назначения, включая этюды, произведения крупной и малой формы, а также гаммы и упражнения. Естественно, весь этот материал не может быть изучен в период обучения в музыкальной школе. Это обилие имеющейся учебной литературы обозначено для того, чтобы педагог, исходя из индивидуальных особенностей и возможностей ученика, мог выбрать наиболее актуальное для его музыкального воспитания.

Кроме того, программа ориентирована на усредненные показатели соответствия тех или иных произведений уровню обучения (классу) ученика. В ней никак не могут быть указаны критерии выбора музыкальных сочинений в зависимости от характера дарования, специфики способностей и конкретного состояния игры ученика в данный момент. В этом педагог может полагаться только на свою интуицию и опыт.

Итак, из каких общих принципов и педагогических критериев следует исходить в начале учебного года, составляя репертуарный план ученика?

Прежде всего, нужно постоянно иметь в виду самый общий принцип, на котором базируются все остальные. Этот принцип гласит, что

Работа над репертуаром должна содействовать развитию необходимых музыкально-исполнительских способностей и навыков, обеспечивать разностороннее музыкально-художественное воспитание ученика, полноценное формирование технических средств, а также способствовать становлению его музыкального мышления и творческого мировоззрения, пробуждению музыкально-эстетического вкуса.

Поэтому каждого педагога волнуют вопросы: из чего исходить, выбирая для ученика ту или иную пьесу, тот или другой концерт? После чего и перед чем изучать то или иное произведение? Почему это нужно именно в данный момент, какую задачу мы хотим с его помощью решить? Какие критерии определяют необходимость и возможность изучения той или иной пьесы на данном этапе исполнительского развития ученика?

Словом, существует множество подобных вопросов, и нередко педагог при выборе репертуара ученика оказывается в затруднительном положении. Причем эти затруднения возникают не только у молодых педагогов, не имеющих достаточного опыта, но порой с ними сталкивается и опытный мастер, потому что не всегда гладко и одинаково проходит исполнительское развитие учащихся. Ведь каждый ученик развивается по-своему, и, включая в репертуар то или иное произведение, не всегда можно быть заранее уверенным, что он сыграет его полноценно как с технической, так и с музыкально-художественной стороны. Поэтому нередко приходится искать нужную пьесу, концерт или этюд, учитывая при этом целый ряд обстоятельств и факторов в развитии именно данного ученика.

Если попытаться определить и сформулировать принципы подбора учебного материала, то, по-видимому, одним из первых следует назвать *прогрессивность* репертуара. То есть ориентацию на эффективность, с которой выбранная пьеса будет способствовать разностороннему развитию юного скрипача. Что же имеется в данном случае в виду? Попытаюсь кратко прояснить этот вопрос.

Если давать ученику играть произведения только «по силам», то вряд ли это будет способствовать развитию всех элементов его исполнительской индивидуальности. В то же время, если давать неокрепшему еще ученику произведение заведомо трудное, значительно превышающее степень сложности ранее исполненных сочинений, то, хотя это и отвечает принципу прогрессивности, ученик может эту пьесу сыграть некачественно, а тогда пользы не будет — скорее вред.

Поэтому, выбирая ту или иную пьесу с учетом принципа прогрессивности, следует, по-видимому, считаться прежде всего с тем,

насколько она превышает сегодняшние возможности ученика и чем он сможет достичь в процессе работы над ней. Важно заранее прогнозировать, сможет ли он накопить нужные навыки в ходе работы над данным произведением и достаточно ли их будет для того, чтобы исполнить его вполне свободно, без излишних умственных и физических усилий и притом донося до слушателя авторский замысел, стиль и характер произведения, его содержание<sup>1</sup>.

Ведь трудно представить, что ученик может быть вполне готов к исполнению той или иной пьесы («взял и сыграл»). Так, конечно, бывает, но редко. Работая над тем или иным материалом, ученик чаще всего, опираясь на предшествующие накопления, приобретает новые музыкальные качества, пополняет технический багаж, что в совокупности и позволяет добротнo исполнить выбранное произведение.

Таким образом, педагог должен, с одной стороны, уметь предельно определить необходимый объем художественного и технического потенциала, а с другой — прогнозировать, сумеет и успеет ли данный ученик выработать недостающие качества и навыки в процессе непосредственной работы над произведением.

Например, мы хотим дать ученику Аллегретто Моцарта, пьесу, как известно, предназначенную для первого года обучения. При этом важно учитывать следующее. Для того чтобы освоить Аллегретто, ученику средних возможностей достаточно две-три недели. Но чтобы он был в состоянии полноценно сыграть такую пьесу, нужно два-три месяца занятий (по специальности и теории музыки).

Приступая к изучению этой пьесы, нужно учитывать, во-первых, меру подготовленности ученика к ее исполнению — как в техническом, так и в музыкальном плане, а во-вторых — время, которое необходимо на изучение пьесы, на преодоление трудностей, которые возникают в процессе ее освоения (например, с точки зрения чистоты интонации, распределения отрезков смычка, свободы действий пальцев на грифе, и т. д.).

То же самое относится ко всем другим произведениям, причем по мере профессионального роста ученика разница между временем, которое необходимо на изучение выбранной пьесы, и периодом, кото-

<sup>1</sup> Можно добавить, что, исходя из ведущего музыкально-дидактического принципа единства технического и художественного развития скрипача, необходимо объективно оценивать подготовленность ученика с точки зрения знакомства с соответствующей фактурой, техническими приемами и используемыми в произведении скрипично-выразительными средствами, а также учитывать знание музыки аналогичного жанра, стиля, характера и т. д. *Примеч. ред.*

рый нужен для всесторонней подготовки, позволяющей включить пьесу в учебный репертуар, будет неуклонно увеличиваться. Так, на изучение, к примеру, Седьмого или Восьмого концертов П. Роде потребуется месяца три-четыре, а для того, чтобы можно было приступить к их освоению, следует учиться игре на скрипке лет пять-шесть.

Иными словами, педагог должен уметь определять степень подготовленности ученика к работе над данным произведением, учитывая, вместе с тем, возможность преодоления встречающихся в нем трудностей, целесообразность соответствующих усилий с точки зрения технического и музыкально-художественного развития ученика, особенности его дарования и фактического состояния игры.

При выборе репертуара важно обращать внимание не только на индивидуальность ученика, этап его исполнительского развития, уровень музыкальной и общей культуры, но и доступность произведения в смысле постижения его содержания и формы. Чтобы понять, способен ли ученик охватить масштаб произведения, особенно если речь идет о сочинении крупной формы, разумеется, нужно учитывать и реальный возраст ребенка (а не только класс, в котором он учится), и степень его интеллектуального развития,

Нередко бывают такие случаи, когда скрипач семи-восьми лет по своим техническим возможностям мог бы сыграть довольно трудную пьесу, но давать ее маленькому ребенку вряд ли целесообразно, потому что он не готов охватить произведение в целом, понять и донести до слушателей его музыкальное содержание.

Таким образом, учет принципа *последовательности* формирования исполнительских навыков диктует такой подбор материала, который исключает «перескакивание» через пьесы, указанные в учебной программе, в целях поступенного музыкального и технического развития ученика. Впрочем, дело, конечно, не в формальном следовании установкам программы, которую можно считать лишь некоей основой для ориентации педагога в материале, а в необходимости соблюдать последовательную логику в исполнительском развитии ученика. Ибо, когда речь идет о перспективном значении той или иной пьесы, ее полезности в данный момент, не следует отрываться от объективной, непредвзятой оценки реальных возможностей и недостатков юного скрипача.

Факторы, которые определяют технический рост ученика, связаны, в первую очередь, с преодолением трудностей данного произведения — будь то беглость пальцев, смены позиций, двойные ноты, подвижность смычка, штриховое разнообразие. Преодоление трудностей

подобного рода, формирование соответствующих игровых навыков и будет означать техническое продвижение юного скрипача.

Индивидуальные особенности развития ученика определяют педагогическую стратегию: либо движение его вперед, освоение более трудной в содержательном или в техническом отношении пьесы, либо, напротив, своего рода «остановка в пути», специальная работа над улучшением каких-либо исполнительских качеств ученика, совершенствование нужных игровых навыков, преодоление недостатков и т. д., то есть, в конечном итоге, повышение *качественной* стороны исполнения.

Следовательно, при подборе репертуара ученика нужно разумно согласовывать соображения количественные и качественные. Так, например, если после Концерта Акколаи ученик получает один из концертов Вивальди или Сонату Корелли, то педагог в данном случае, очевидно, преследует не количественную задачу (технический прогресс), а задачу качественную — улучшение музыкально-художественной стороны игры, совершенствование звуковых качеств, развитие выразительной артикуляции, чувства стиля и пр.

Если ученик успешно поработал над Концертом № 23 Виотти, хорошо исполнил его на эстраде, а после этого педагог предлагает сыграть какую-либо из старинных скрипичных сонат (например, Корелли, Вивальди, Генделя), то это вовсе не означает отступления назад, ибо продиктовано определенными педагогическими соображениями.

То же самое относится и к выбору пьес малой формы, значение которых для полноценного развития скрипача огромно. Педагог, включая в репертуар ученика ту или иную миниатюру, ставит определенную задачу — техническую или художественную — и, исходя из нее, направляет работу над пьесой.

Ученики, разумеется, бывают очень разные — не только по своим музыкальным возможностям, но и по качеству внимания, способности к его концентрации, интересам, потребностям, складу характера и т. д. Вообразим, например, ученика, у которого наблюдается временное (связанное с возрастными особенностями), а может быть, и постоянное отсутствие исполнительской яркости — некоторая вялость, сдержанность в отношении к музыке, своего рода инертность, флегматичность, внешний покой, определенная замедленность эмоциональной реакции. Очень важно в данном случае проанализировать ситуацию и разобраться, отчего возникает эта исполнительская скромность, вялость игры. Может быть, ребенок внутренне чувствует, как надо сыграть, но думает, что это будет слишком свободно, и пото-

му словно стесняется играть выразительно. В иных случаях подобная музыкальная «скромность» связана с отсутствием технической свободы, что, естественно, сковывает играющего, ограничивает проявление его творческих устремлений.

Как же должен поступать педагог в такой ситуации? Определив индивидуальные особенности ученика, черты его характера и все остальные значимые факторы исполнительского поведения, а главное — его игровое состояние на сегодняшний день, педагог должен подобрать такие произведения — пьесы крупной или малой формы, — которые будут вынуждать музыкально «скромного» ученика играть не так, как ему «удобно», как ему «нравится», а более активно, эмоционально, энергично. Понятно, что для такого случая нужна пьеса, требующая по своему музыкальному содержанию исполнительской активности — масштабности звучания, подвижности, ярких контрастов, акцентировки.

Напротив, если ученик чересчур активен, а его игра чрезмерно эмоциональна и не в меру темпераментна, то для него целесообразно подбирать более спокойный репертуар. Таким учащимся нужно больше исполнять кантиленных пьес, особенно старинных авторов, уделяя внимание тщательной работе над фразировкой. Иначе говоря, в противовес недостаточно управляемой эмоциональной сфере, нужно включать рациональное начало, развивая *понимание* строения мелодической линии, формы, характера музыкальных образов произведения и т. д.

Нередко встречаются скрипачи, у которых плохо развито чувство фразы и отсутствует необходимая чуткость в применении разнообразных фразировочных средств: громкостно-динамических нюансов, артикуляции и акцентировки, вибрато. Это связано с самыми разными причинами: возрастом, особенностями мышления, характера, внимания и, в первую очередь, с недостаточной музыкальностью. Бывает, что ученик не проявляет естественного стремления к легкости, изящности, красоте звучания — ему недостает исполнительских качеств, столь необходимых для изучения пьес различного стиля. Поэтому репертуар учащемуся надо подбирать так, чтобы владение важнейшими исполнительскими средствами воспитывалось естественным путем, то есть их развитие происходило органично, в соответствии с исполняемыми произведениями — их содержанием, художественными образами, общим характером, спецификой технических задач.

Но для того чтобы воспитывать все эти качества на соответствующем музыкальном материале, самому преподавателю нужно его

хорошо знать. Поэтому в число основных задач педагога-скрипача входит систематическое изучение скрипичного учебного репертуара, которое может происходить по двум линиям: во-первых, в процессе занятий с учащимися и, во-вторых, в специальной работе исследовательского характера, протекающей вне учебных занятий, в ходе подготовки к ним. Изучая художественные и музыкальные характеристики той или иной пьесы, ее стилистические особенности, техническую сторону, нужно с разных точек зрения продумывать тот педагогический эффект, который может быть достигнут с ее помощью в исполнительском развитии ученика.

В результате каждый квалифицированный педагог, подобно врачу, владеющему всем арсеналом лекарственных средств, эффективность которых обусловлена их *индивидуальным назначением*, должен свободно ориентироваться в учебном репертуаре скрипача, знать различного рода трудности, встречающиеся в том или ином произведении — концерте, сонате, пьесе, этюде, — чтобы верно оценить целесообразность работы над ним с учениками различной индивидуальности.

Обратимся теперь к вопросу составления рабочих (репертуарных) планов учащихся на определенный учебный период.

Создание рабочего плана ученика представляет собой весьма непростую задачу для педагога. Этой работе, которая обычно проводится в начале каждого учебного полугодия, нужно уделять самое серьезное внимание. Когда педагог приступает к составлению репертуарного плана ученика, он предварительно анализирует его реальное исполнительское состояние и уровень способностей, оценивает динамику их развития. А затем, исходя из своих заключений, подбирает соответствующий репертуар, а также инструктивный материал (этюды, гаммы, упражнения).

Кроме представления самого музыкального материала план должен содержать формулировку задач, стоящих перед учеником и преподавателем на данном этапе их совместной работы. Причем важно добиваться необходимой конкретности таких формулировок и стремиться к соответствию выбранного музыкального материала поставленным задачам.

Например, в плане указано, что педагог собирается работать над развитием техники левой руки ученика. Такая запись неконкретна: не ясно, о каком именно виде техники идет речь. Ведь в понятие техники левой руки скрипача могут входить и беглость пальцев, и смена позиций, и исполнение двойных нот. Значит, во-первых, нужно более четко поставить задачу, а во-вторых, целенаправленно определить,

на каком именно материале эта задача может быть решена в данном конкретном случае.

Другой пример. Преподаватель отмечает в характеристике, предъявляющей план, что у ученика имеются некоторые недостатки в организации движений и, следовательно, в технике правой руки. В этом случае работа над устранением этих недочетов должна найти отражение в соответствующем подборе инструктивного материала, прежде всего этюдов. Поскольку руководитель скрипичного отдела школы (или училища) может проконтролировать, на каком конкретном материале педагог собирается устранять отмеченные им недостатки, в плане требуется указывать эти этюды. Так, порой приходилось видеть рабочие планы учащихся скрипичных классов школ (и училищ), где говорилось о зажатости правой руки ученика, недостаточной свободе игровых движений, отсутствии в них импульсивности и инерционности. Намеченные же для изучения этюды явно не отвечали задаче освобождения правой руки ученика от излишних мышечных напряжений, скорее, наоборот — при наличии подобных недостатков такие этюды могли лишь способствовать их усугублению.

Вернемся к общей характеристике учебного материала, используемого в скрипичном классе музыкальной школы. Количество произведений, указанных в программе, примерно таково: для первого класса — около 40 коротких пьес, для второго — более 60, для третьего и четвертого — по 75, а начиная с пятого — около 80. Можно вообразить, сколь огромен учебный репертуар юного скрипача! Поэтому представляется полезным его определенным образом классифицировать.

Все основные скрипичные учебные произведения можно, с известной долей условности, разделить на четыре группы:

1. Виртуозные произведения, требующие соответствующей технической подготовки, подвижности техники левой и правой руки, владения различными видами скрипичной фактуры, а также проявления специфических исполнительских качеств — активности, яркости, блеска и т. п.

2. Произведения, которые можно условно назвать «музыкально-воспитательными», то есть те, что способствуют развитию разнообразных представлений о музыкальном характере произведений — образно-выразительных, образно-изобразительных, созерцательных, ассоциативных, танцевальных. К ним относятся менуэты, гавоты, полонезы, пляски и пр., а также скерцо, которые в изобилии имеются в скрипичном репертуаре. Все они требуют воспитания специфических скрипично-исполнительских качеств: отточенности штрихов,

стилистически верной акцентировки, легкости звукоизвлечения, широты, изящества и т. д.

3. Кантиленные пьесы, составляющие значительный пласт скрипичного учебного репертуара. Их образная сфера чрезвычайно широка: среди них есть как спокойные, созерцательные, так и лирические, наполненные глубоким чувством (например, «Мелодия» Глюка), или эмоциональные, взволнованные (как «Песня без слов» Чайковского).

Выбор тех или иных пьес должен определяться не только желаниями ученика и потребностями его художественного воспитания, но и стоящими перед ним текущими техническими проблемами. Например, педагог в работе с учеником добивается свободы, мягкости, эластичности левой руки. Для этого, помимо необходимых инструктивных упражнений, настоятельно рекомендуется играть кантиленные пьесы спокойного характера.

В числе подобных пьес в школьном репертуаре есть, например, «Аппассионато» Кюи и «Ария» Ан. Александрова. Но характер их совершенно различен. Если музыка «Арии» очень сдержанная, трагическая по характеру<sup>1</sup>, то «Аппассионато» — сочинение совсем иное: взволнованное, устремленное, динамичное. Если речь идет о том, чтобы добиться естественности игровых движений левой руки, то для этого больше подойдет достаточно спокойная пьеса, такая как «Ария» (или «Лебедь» Сен-Санса). Когда же общее состояние левой руки относительно благополучно, а возникает необходимость улучшить такие компоненты ее техники, как переходы в позиции, вибрато и др., причем ученик играет в целом довольно прохладно, безучастно, то более уместной в данном случае будет работа над пьесой Кюи.

4. Значительный (для всех уровней обучения) пласт пьес инструктивно-технического порядка с четко выявленной виртуозной задачей и довольно однотипным художественным содержанием изобразительного плана (всевозможные «Пчелки», «Прялки», «Вечные движения» и проч.). Подобные пьесы хорошо развивают беглость, двигательную свободу игры. Последовательное, с возрастающим уровнем сложности, изучение пьес такого рода в процессе технического развития учащегося-скрипача совершенно необходимо.

<sup>1</sup> Эта пьеса, популярная в учебном репертуаре скрипача, заимствована из музыки Ан. Александрова к знаменитому некогда спектаклю Камерного театра «Адриенна Лекуврер» (по пьесе Э. Скриба), где солирует альт в сопровождении струнного квартета. *Примеч. ред.*

В процессе обучения и воспитания скрипача в музыкальной школе нужно сочетать работу над произведениями самого разного характера, ставящими перед учеником различные художественные и технические задачи. Разумеется, нецелесообразно в течение длительного времени играть однотипные пьесы, поскольку, как уже сказано, необходимо на всех этапах обучения решать главную задачу — гармоничного музыкально-художественного и технического развития ученика.

Однако бывают такие ситуации, когда в течение немалого времени необходимо работать с учащимся в одном конкретном направлении. В этом случае приходится давать ученику пьесы, сходные по техническим и художественным задачам.

Теперь обратимся к важному вопросу об объеме учебного материала, который должен быть освоен в скрипичном классе музыкальной школы. Этот вопрос часто дискутируется в педагогической среде, поскольку в имеющихся учебных программах ДМШ указаны довольно скромные цифры. Даже для непрофессиональной направленности обучения эти нормы явно занижены, так как не стимулируют интенсивных занятий ребенка на инструменте и не обеспечивают того уровня исполнительского мастерства, который мог бы позволить выпускникам ДМШ играть в каком-либо любительском музыкальном коллективе.

Вместе с тем в каждой школе есть учащиеся, которые вправе рассчитывать на более серьезное овладение основами искусства игры на скрипке вплоть до получения в дальнейшем профессионального образования. Это наиболее способные, исполнительски одаренные ученики. Количество изучаемого ими материала должно быть значительно больше указанного в программе.

По нашему мнению, учащиеся скрипичных классов ДМШ осваивают недостаточный объем учебного материала, подолгу задерживаются на изучении одних и тех же этюдов и пьес, много времени тратят на освоение произведений крупной формы, исполняют довольно мало музыкальных произведений в целях ознакомления, то есть тех, которые не выносятся на эстраду, а изучаются только в классе.

Для того чтобы ученик успешно окончил музыкальную школу и мог поступить в училище, ему следует полноценно освоить не менее 20 произведений крупной формы. Среди них — концерты, сонаты, вариации, которые нужно изучить на протяжении всех лет обучения в ДМШ.

Некоторые педагоги могут счесть, что эта норма велика, поскольку приходится три-четыре сочинения крупной формы в год (в первом

классе изучение произведений крупной формы не предусмотрено). Конечно, могут встретиться ученики, которые не в состоянии осилить такое количество сложного материала. Но не о них идет речь, поскольку в работе даже со среднеодаренными детьми многое зависит от рациональной организации их учебной деятельности и применяемых педагогических методов.

Назовем сочинения крупной формы, которые нужно пройти за годы обучения в скрипичном классе школы.

<i>О. Ридинг</i>	Концерт си минор	<i>Ш. Данкла</i>	Вариации
<i>Н. Бакланова</i>	Сонатина	<i>Г. Холлендер</i>	Концерт
	Концертино	<i>Ж. Б. Акколати</i>	Концерт
<i>Г. Ф. Гендель</i>	Вариации	<i>А. Комаровский</i>	Концерт № 1
<i>А. Яньшинов</i>	Концертино	<i>И. С. Бах</i>	Концерт ля минор
<i>Ф. Зейц</i>	Концерт № 1	<i>Дж. Виотти</i>	Концерт № 23
<i>А. Вивальди</i>	Концерты	<i>П. Роге</i>	Концерты № 7, 8
<i>Г. Ф. Гендель</i>	Сонаты	<i>Р. Крейцер</i>	Концерты № 13, 19
<i>Ж. Б. Сенайе</i>	Соната	<i>Ш. Берно</i>	Вариации
<i>А. Корелли</i>	Сонаты		Концерт № 9
<i>Ф. Зейц</i>	Концерт № 3	<i>Л. Шпор</i>	Концерт № 2
<i>А. Комаровский</i>	Концерты	<i>Г. Бацевич</i>	Концертино

Эти произведения крупной формы должны быть освоены независимо от того, готовится ли ученик поступать в музыкальное училище или намерен в будущем лишь участвовать в любительском музицировании.

Переходя к вопросу об обязательном минимуме сочинений малой формы, остановимся вначале на кантиленных пьесах. Невозможно представить себе полноценную работу над скрипичным звуком, если ученик школы с первых шагов обучения систематически не играет произведения напевного характера из числа следующих<sup>1</sup>:

<i>Р. Шуман</i>	Маленький романс	<i>Н. Соколовский</i>	Мелодия
<i>В. А. Моцарт</i>	Майская песня	<i>И. Брамс</i>	Колыбельная
<i>Н. Бакланова</i>	Колыбельная	<i>К. Сен-Санс</i>	Лебедь
<i>М. Глинка</i>	Песня Вани	<i>Дж. Б. Перголези</i>	Песня без слов
<i>А. Варламов</i>	Красный сарафан	<i>А. Спендиаров</i>	Колыбельная
<i>П. Чайковский</i>	Старинная французская песенка	<i>В. Ребиков</i>	Песня без слов
		<i>В. Калинников</i>	Грустная песенка

<sup>1</sup> Автор предлагает примерный перечень наиболее известных в репертуаре ДМШ произведений малой формы, который может быть существенно дополнен, особенно за счет сочинений современных авторов. *Примеч. ред.*

<i>А. Львов</i>	<i>Народная мелодия</i>	<i>И. С. Бах</i>	Сицилиана
<i>М. Ипполитов-Иванов</i>	Мелодия	<i>Р. Шуман</i>	Грезы
<i>Р. Глиэр</i>	Романс до минор	<i>И. Маттезон</i>	Ария
<i>Ан. Александров</i>	Ария	<i>К. В. Глюк</i>	Мелодия
<i>Н. Раков</i>	Вокализ	<i>Д. Шостакович</i>	Романс
		<i>Р. Глиэр</i>	Романс

Отметим, что для овладения основами кантиленной игры на скрипке за годы школьного обучения нужно пройти не менее 14–15 таких пьес.

Назовем основные произведения малой формы, обладающие ярко выраженной сюжетностью, характерной образностью, что свойственно главным образом танцевальным жанрам. Эти пьесы развивают такие ценные качества как легкость, изящество игры, хорошее владение разнообразными штрихами и всевозможными их сочетаниями, а также ощущение жанровой специфики. Приведем примерный (далеко не исчерпывающий) список подобных произведений в порядке возрастания их трудности.

<i>Н. Бакланова</i>	Хоровод Мазурка	<i>П. Чайковский</i>	Шарманщик поет
<i>Л. Бетховен</i>	Сурок	<i>Й. Гайдн</i>	Анданте
<i>Дж. Б. Мартини</i>	Гавот	<i>Г. Мару</i>	Ария в старинном стиле
<i>Ж. Б. Рамо</i>	Менуэт	<i>Й. Гайдн</i>	Менуэты
<i>А. Моцарт</i>	Танец арлекинов	<i>Л. Боккерини</i>	Менуэт
<i>П. Чайковский</i>	Неаполитанская песенка	<i>С. Прокофьев</i>	Гавот
		<i>Р. Глиэр</i>	Вальс
<i>К. М. Вебер</i>	Хор охотников	<i>Дж. Б. Мартини</i>	Андантино

Напомним теперь о пьесах, при изучении которых закладываются основы виртуозной игры, связанные с беглостью пальцев и овладением подвижными, мелкими штрихами.

<i>Н. Бакланова</i>	Вечное движение Аллегро	<i>Ц. Кюи</i>	Непрерывное движение
<i>А. Комаровский</i>	Вперегонки	<i>А. Яньшинов</i>	Прялка
<i>Э. Дженкинсон</i>	Танец	<i>Ф. Шуберт</i>	Пчелка
<i>П. Чайковский</i>	Игра в лошадки	<i>В. Фиорилло</i>	Этюд № 28
<i>Н. Бакланова</i>	Этюд-легато	<i>Ф. Давид</i>	Этюд соль минор
<i>И. Йордан</i>	Волчок	<i>Л. К. Дакен</i>	Кукушка
<i>Нат. Рубинштейн</i>	Прялка	<i>П. Фиокко</i>	Аллегро
<i>Ф. Кулау</i>	Рондо	<i>А. Львов</i>	Этюд соль мажор
		<i>М. Балакирев</i>	Экспромт

Таков, примерно, основной педагогический репертуар скрипичного класса ДМШ, определенная часть которого должна быть пройдена за годы обучения. В противном случае возникают ситуации, когда педагог сетует на то, что выпускнику музыкальной школы плохо дается выпускная программа, включающая, к примеру, концерт, этюд и две разнохарактерные пьесы. В частности, не удаются отдельные трудные места в концерте, не говоря уже о виртуозной пьесе.

Однако если поинтересоваться, сколько и какие именно произведения сыграл выпускник за семь лет занятий, то выясняется, что его весьма скромный репертуарный «багаж» не позволяет достойно справиться как с техническими, так и с художественными задачами выпускной экзаменационной программы. В такой ситуации трудно что-нибудь посоветовать, поскольку технику и владение исполнительскими средствами выразительности нужно совершенствовать заблаговременно на большом и разнообразном материале.

Планируя разносторонний учебный материал для изучения в скрипичном классе школы, следует уделять большое внимание *этюдам*. Именно этюды представляют собой основу технического развития юного скрипача, которое должно происходить в органической взаимосвязи с музыкально-художественным воспитанием. При этом надо иметь в виду, что сам чисто инструктивный, на первый взгляд, жанр этюда (или каприса) содержит большой спектр различных музыкальных и даже образных характеристик. Можно считать, что подавляющее число этюдов имеют довольно ясно выраженное музыкальное содержание.

Следовательно, продумывая перспективы исполнительского развития ученика, изучение этюдов нужно планировать в соответствии с принципом разнообразия технических задач. Нецелесообразно проходить аналогичные этюды один за другим, кроме, естественно, случаев, когда именно такой порядок работы над этюдным материалом продиктован учебной ситуацией — необходимостью добиваться наиболее полноценного выполнения технических приемов, образующих некий фундамент скрипичной игры.

Полезно изучать одновременно два-три этюда, различных по характеру. Такой метод освоения этюдного материала весьма эффективен, так как развивает технику юного скрипача сразу в нескольких направлениях.

В этом плане полезно брать пример с пианистов, которые проходят сразу 5–8 этюдов — сначала небольших, по одной нотной строчке. Благодаря этому начинающие пианисты быстро знакомятся с различ-

ными типами фортепианной фактуры, приемами звукоизвлечения, штрихами, выразительными интонационными комплексами. В свое время такой метод работы над этюдами рекомендовал А. И. Ямпольский, выдающийся скрипичный педагог и методист.

При одновременном изучении двух-трех этюдов на разные виды техники и исполнительские приемы не обязательно играть их целиком. Предварительно следует в классе тщательно проработать пару строчек каждого этюда — разобрать и проанализировать их со стороны технологии выполнения соответствующего игрового приема, характера звучания изучаемого штриха, специфики скрипичной фактуры, и т. д.

Допустима различная степень завершенности работы над этюдом. Некоторые этюды нужно учить наизусть (не только для публичного исполнения, но и для работы в классе); другие могут исполняться по нотам в течение всего двух-трех уроков<sup>1</sup>. Однако каждый заданный этюд ученик должен сдавать педагогу на уроке на определенную оценку.

Важен вопрос о количестве изучаемых этюдов. Как правило, в скрипичных классах музыкальных школ играют очень мало этюдов — не учитывается, что именно этюдный материал в наибольшей мере обеспечивает техническое развитие скрипача. В нашей собственной практике ученики в течение шести лет занятий (начиная со второго класса) изучают, по самым скромным подсчетам, 70–75 этюдов. Эта норма представляется обязательной, если рассчитывать на приобретение в школе полноценной технической базы. Какие же этюды из традиционных сборников можно считать полезными, а многие из них — обязательными?

Это, прежде всего, 22 (из существующих 36) этюда Г. Кайзера<sup>2</sup> (№ 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30); затем 23 этюда из «Специальных» и «Блестящих этюдов» Ф. Мазаса (№ 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 26, 28, 30, 32, 33, 36, 39, 42 и 47),

<sup>1</sup> Существует, впрочем, справедливое мнение, что большинство изучаемых этюдов следует сдавать наизусть, так как в процессе необходимого выучивания текста более прочно осваиваются технические приемы, разработанные в том или ином этюде. *Примеч. ред.*

<sup>2</sup> Автор статьи не рассматривает широко утвердившийся в практике сборник начальных этюдов Г. Вольфарта, многие из которых также можно считать обязательными. Следует, вместе с тем, иметь в виду, что большинство необходимых этюдов Г. Вольфарта и Г. Кайзера, наряду с весьма полезными этюдами других авторов, собраны и систематизированы в нескольких выпусках «Избранных этюдов», прочно вошедших в учебный обиход скрипичных классов музыкальных школ (в их составлении в свое время принимал участие и автор настоящей статьи). *Примеч. ред.*

часть из которых можно исключить, добавив другие; следующий этап — так называемые «малые» этюды Я. Донта (желательно изучить примерно 15 из них). Далее, с точки зрения последовательности и прогрессивности технического развития скрипача, идут 42 этюда Р. Крейцера. Для обеспечения достаточного уровня технической подготовки, необходимого при поступлении в музыкальное училище, нужно изучить, по крайней мере, первые 10–14 этюдов (в редакции А. И. Ямпольского).

На практике же часто бывает, что ученик за несколько лет обучения проходит лишь малую часть названного здесь этюдного материала, а перейдя в пятый или шестой класс, сразу играет какой-либо этюд Крейцера, причем в течение всего года. Подобная «система» работы над этюдами, конечно же, носит формальный характер и ни в какой мере не способствует техническому и музыкальному развитию юного скрипача.

Изучение этюдов тесно связано с исполнением художественных произведений. Поэтому работа учащегося над материалом из разных разделов учебного репертуара должна быть согласована. На практике же нередко бывает так, что одновременно ученик играет достаточно трудный концерт и легкие этюды.

В качестве примеров (впрочем, весьма условных) такого согласования можно предложить следующие: этюды № 12, 13 Кайзера изучаются параллельно с Концертом № 1 Зейца<sup>1</sup>; этюды № 13–29 из второй и третьей тетрадей кайзеровских этюдов — в период работы над Концертом ля минор Вивальди; первая половина «Специальных этюдов» Мазаса — одновременно с концертами Акколай, Виотти (№ 23), а упомянутые выше этюды Донта — с концертами Роде (№ 7, 8); и, наконец, начальные этюды Крейцера — в период работы над выпускной программой музыкальной школы.

Разумеется, сказанное представляет собой самую общую схему, призванную лишь сориентировать педагогов в концептуальном плане. Добавим, что возможны два различных подхода к изучению этюдов.

<sup>1</sup> Этюд № 12 Г. Кайзера представляет собой фигурации различных аккордов шестнадцатыми в объеме полной страницы нотного текста, а триольный Этюд № 13 открывает раздел этюдов со сменами позиций. Таким образом, предложенное автором сопоставление уровня трудности изучаемых этюдов и исполняемого произведения говорит о том, что для его методической установки характерно значительное превышение трудности инструктивного материала над художественным. Такая установка создает хорошие перспективы исполнительского развития юного скрипача. *Примеч. ред.*

Согласно одному из них, этюдный материал подбирается сообразно тем техническим задачам, которые стоят перед учащимся в конкретном, изучаемом в данный момент, произведении.

Другой подход диктует последовательное, с возрастанием степени трудности, изучение этюдного материала и не терпит каких-либо отклонений от установленного магистрального пути развития техники скрипача. Вместе с тем, возможно определенное совмещение обеих установок, а именно — последовательное изучение этюдов как фундамента всего здания скрипичной техники с временными отклонениями для совершенствования технической базы изучаемого произведения. При таком двухаспектном подходе проблема согласованности изучаемых этюдов и пьес остается достаточно актуальной.

В заключение резюмируем, что только разнообразный, разнохарактерный, разносторонний учебный материал, охватывающий широкий круг технических приемов игры на скрипке и художественных задач, может способствовать как музыкально-художественному, так и техническому развитию учащегося-скрипача. Поэтому на каждой стадии обучения педагог должен ясно представлять, что нужно проходить данному ученику для всестороннего развития и овладения основами скрипично-исполнительского искусства.

## Борис Беленький Работа над произведением крупной формы

Первые опыты работы с учащимися детских музыкальных школ над произведениями крупной формы представляют серьезные трудности. Успешное преодоление их обеспечивается лишь в том случае, если к моменту изучения крупной формы проделана большая методическая подготовительная работа.

Трудности эти заключаются в возникновении новых для ученика исполнительских задач: осознании крупной формы как единого целого, осмысливании отдельных эпизодов сочинения в их взаимосвязи, умении сочетать различные виды техники в одном произведении, включающем контрастные по характеру и средствам выразительности музыкальные образы. Начало работы над крупной формой является своего рода этапом, определяющим степень музыкального развития и технической подготовки учащегося. Практика убеждает в том, что несмотря на достаточное количество пройденного учебного материала ученики часто оказываются плохо подготовленными к исполнению произведений крупной формы. Дело, по-видимому, заключается не в количестве пройденного и репертуарной последовательности (имеющей, безусловно, большое значение), а в неподготовленности музыкального мышления, неполноценности приобретенных технических навыков.

Необходимо воспитывать в учащихся (в меру их возможностей и способностей) сознательное восприятие изучаемого, отношение к нотному тексту как к живой музыкальной речи, развивать способность создавать внутреннее слуховое представление о характере изучаемого произведения, его мелодической, ритмической и динамической линии, его форме и эмоциональной окраске. Без такого слухового представления исполнение лишается смысла, превращается в примитивный процесс формального прочтения нотного текста.

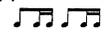
Существенным недостатком в учебной работе, нередко обнаруживающимся при овладении крупной формой, является неравномерность развития различных видов техники. Часто педагог делает акцент на тех сторонах скрипичной техники, которые легче даются ученику, и недостаточно настойчиво работает над отстающими ее элементами.

Технику левой и правой рук скрипача необходимо совершенствовать равномерно, не отдавая предпочтения одной из них. Укажем, что нередко наблюдается заметное отставание в развитии техники правой

руки. — то есть в качестве звукоизвлечения, штрихов, акцентов. Огромное значение имеет серьезное изучение гамм и этюдов. Отказ отечественной скрипичной педагогики от формальной, нецеленаправленной механической зубрежки упражнений не следует толковать как отказ от изучения важнейшего, необходимого инструктивного материала. Методически направленное изучение гамм и этюдов, постановка в них не только технических, но и элементарных художественных задач (хорошее, чистое, мягкое звучание, ровность, незаметность переходов, чистота интонации в гаммах, нюансировка, акцентировка и фразировка, характерность штрихов в этюдах) помогут избежать такого часто наблюдаемого явления, как использование музыкальной художественной литературы в качестве материала для освоения технических навыков.

В детском сознании крупная форма — концерт, соната — таит огромную притягательную силу, стимулирует мобилизацию всех творческих возможностей. Однако пользоваться этим надо с осторожностью. Необходимо, чтобы выбор того или иного произведения крупной формы соответствовал уровню музыкального и технического развития учащегося. В предшествующей работе над небольшими пьесами он должен получить представление об элементарных понятиях, касающихся музыкальной формы, основах фразировки.

Изучение этюдов должно иметь художественную направленность, а подбирать этюдный материал и пьесы малой формы следует «с прицелом» на предстоящую работу над намечаемым произведением крупной формы.

Поясним это следующим примером. При разучивании первой части Концерта ля минор А. Вивальди нередко оказывается, что основной, многократно повторяющийся штрих , который прорабатывался учащимся ранее в этюдах, не соответствует требованиям, предъявляемым к этому штриху в концерте. Это — бесспорно упущение педагога, не ставившего при изучении этюдов художественных требований, обеспечивающих подготовку данного штриха для концерта. Так, этюды Г. Вольфарта или Г. Кайзера обычно исполняются учащимися флегматично, без динамики, акцентировки и правильного распределения смычка:





Восьмая, как правило, не получает активного начала, шестнадцатые в нижней части смычка звучат сильнее, чем у его верхнего конца, а иногда сильнее, чем восьмая. Смычок распределяется определенным образом, а именно: восьмая — на весь смычок, шестнадцатые — у самого конца и у колодки. Ритмическая точность — ровность двух шестнадцатых и соответствие их восьмой — не соблюдается. А ведь если проработать эти этюды «с прицелом» на Концерт Вивальди, то есть в разных частях смычка, в разных нюансах, с соответственным распределением смычка, придавая восьмой разнохарактерную акцентировку (от легкой, мягкой — до энергичной, активной), сочетая при этом правильное соотношение силы звука восьмой с двумя шестнадцатыми, — новая задача при изучении концерта не возникла бы.

Для этой же цели можно рекомендовать Гавот Дж. Мартини. Работа над пьесой способствует воспитанию навыков правильного распределения смычка и исполнения мягких акцентов:



Метрическое соотношение четвертей и восьмых в этой пьесе соответствует восьмым и шестнадцатым в первой части Концерта ля минор Вивальди:



В связи с изучением Концерта Вивальди профессор Л. М. Цейтлин писал: «Несколько одинаковых фигур, хотя бы несколько одинаковых нот (Концерт Вивальди ля минор, fuga из Сонаты Баха) не должны исполняться одинаково динамически, а должны быть исполнены либо в более утверждающем смысле (то есть более или менее усиливаясь), либо с некоторым снижением силы звука, как это бывает часто в нисходящих секвенциях»<sup>1</sup>. В теме первой части Концерта

<sup>1</sup> Цейтлин Л. М. Методическая записка к изучению Концерта А. Вивальди (рукопись).

Вивальди повторяющийся звук ля и последующую фигуру нужно фразировать с нарастанием акцентировки, это придает исполнению выразительность и динамичность:



Следует обратить внимание на разнохарактерное звучание тематического материала в различных эпизодах первой части. Так, одна и та же ритмическая и мелодическая фигура, ♪♪ звучащая в начале Концерта торжественно и энергично, приобретает в дальнейшем, в нюансе *piano* легкий и изящный характер.

В период, предшествующий работе над крупной формой, целесообразно одновременное изучение нескольких разнохарактерных пьес малой формы. Их освоение и исполнение приучают учащегося к охвату большого объема материала, а главное — вырабатывает навык переключения на различные музыкально-художественные и технические задачи. В любом периоде обучения это должны быть пьесы повышенной трудности. На раннем этапе такая, например, пьеса, как Сонатина Н. Баклановой с двумя контрастирующими темами и элементами разработки тематического материала, является для учащегося в некотором роде крупной формой. Большую пользу приносит работа над пьесами вариационной формы.

Остановимся подробнее на подготовительной работе и методике изучения первой части Концерта ля минор И. С. Баха, занимающего значительное место в педагогической практике скрипичных классов детских музыкальных школ благодаря своей музыкально-художественной и методической ценности.

Несмотря на то, что Концерт Баха является высокохудожественным, зрелым творением композитора, включение его в программы детских музыкальных школ с педагогической точки зрения вполне оправданно. Исключительное благородство мелодий, гармоническая ясность, лаконичность, четкость музыкальной мысли, энергичный характер и жизнеутверждающее настроение первой части Концерта настолько привлекательны, что не только взрослые скрипачи, но и дети, не умудренные опытом восприятия музыкальной классики и не знакомые со стилевыми особенностями музыки Баха, изучают это произведение с большим интересом и увлечением.

Приступая к изучению Концерта Баха, целесообразно рассказать ученику о личности композитора, о значении его творчества в мировой музыкальной культуре (если биография и творческий путь Баха

изучались уже на уроках музыкальной литературы, то следует выяснить, что знает ученик по этому вопросу, и напомнить ему основные произведения композитора). В частности, можно сказать о том, что Концерт ля минор написан в период расцвета инструментального творчества Баха — во время его пребывания в Кётене (1717–1723). В эти же годы им были созданы многие другие произведения для скрипки: Концерт ми мажор, Концерт ре минор для двух скрипок, Сонаты и Партиты для скрипки соло и др.

Какими элементами скрипичной техники должен обладать учащийся, приступая к работе над скрипичным Концертом ля минор?

Прежде всего — достаточно свободным, развитым штрихом *détaché*, умением пользоваться им во всех частях смычка и достигать разнообразного звучания: от лирического, певучего, приближающегося к *legato*, до активного, энергичного. Работая над совершенствованием этого штриха, следует добиваться его равноценного звучания и качества при движении смычка вниз и вверх. Известно, что при движении вниз, к концу смычка сила звука естественно ослабляется, а при движении вверх, если не регулировать штрих у колодки, грубо увеличивается. Поэтому важнейшим фактором в овладении этим необходимым штрихом является слуховой контроль, который помогает правильно распределять вес правой руки.

Особое внимание должно быть уделено навыку исполнения сильных долей смычком вверх, ибо в этих случаях правильное соотношение сильных и слабых долей обычно нарушается. Для предварительной работы над этими приемами можно рекомендовать этюды № 5, 6 Ф. Мазаса (или подобные этюды других авторов):



В Этюде № 5 следует стремиться к достижению чистого, без призвуков, широкого штриха *détaché*, исполняемого свободным движением правой руки, и координации с действиями пальцев левой руки. В процессе изучения необходимо разъяснить учащемуся особенности строения этюда и обратить внимание на правильную акцентировку. Так, в первых десяти тактах не следует подчеркивать начало каждой

группы из четырех шестнадцатых, а только полутакт. В этом же этюде учащийся знакомится с секвенцеобразным движением (начиная с такта 3), которое также выявляется с помощью акцентов. После определенных разъяснений фразировка учащегося становится обычно более осмысленной и логичной.

В Этюде № 6 (см. пример 7) надо обратить внимание на то, чтобы в тактах 2, 4, 6 сильные доли, исполняемые смычком вверх, звучали точно так же, как и в тактах 1 и 3, где сильные доли приходятся на движение смычка вниз.

Большого внимания требует освоение важнейшего средства выразительности — акцентировки. Для достижения хорошего качества звучания акцентированных нот необходимо извлекать акцент ускоренным движением при мягком, эластичном нажиме кисти правой руки, избегая чрезмерного давления на струну.

Работая над акцентами, можно, например, изучить Этюд № 2 Мазаса:



Начало каждой четверти здесь требует выразительной мягкой акцентировки, одинаковой при движении смычка вниз и вверх.

Большое значение имеет тщательное изучение вариантов сочетания штрихов *legato* и *détaché*:



Основные ошибки при исполнении приведенных сочетаний выражаются в том, что отдельные звуки бывают несоразмерно сильными по сравнению со связанными лигами и нарушают, таким образом, плавность течения мелодии. Привлечение слухового контроля, выработка устойчивых навыков правильного распределения смычка и степени плотности его прикосновения к струне в зависимости от требуемого характера звучания помогают избежать неправильных акцентов. Много полезного материала для освоения различных штриховых сочетаний содержится в отличных этюдах Я. Донта:





Тщательная проработка указанного или аналогичного этюдного материала, а также пьес соответствующей степени трудности (например, Гавота И. С. Баха, Концерта А. Вивальди, Аллегро А. Фиокко), достаточно устойчивое интонационное владение пятью позициями являются необходимыми предпосылками к работе над Концертом Баха.

Особую важность при изучении этого Концерта приобретает вопрос о воспитании ритмического чувства. Стилиевые особенности музыки Баха требуют самого пристального внимания к ритму, характеризующему движение живой, содержательной мелодической линии, детали которой должны быть ясно и выпукло выявлены.

Особенно внимательно надо наблюдать за тем, чтобы второй и четвертый звуки каждой группы шестнадцатых, исполняемые вверх смычком, не укорачивались по времени. Тенденция к торопливости обычно появляется и в группах нот, связанных штрихом *legato*. Такие группы полезно проигрывать вначале *détaché*, а затем *legato*, добиваясь ритмической ровности, смысловой равноценности.

Коротко остановимся на характере и приемах исполнения основных тем первой части Концерта Баха.

Первая тема — волевая, решительная, энергичного характера. Она должна исполняться активным, акцентированным штрихом:



Очень часто желание играть энергично проявляется у учащихся в чрезмерном нажиме на струну, отчего тема звучит не активно, а тяжело. Необходимо добиваться не столько большого звука, сколько активного и свободного движения правой руки. Затактовую восьмую нужно исполнять не коротко (как шестнадцатую с последующей паузой), а полноценной по длительности, с ослаблением силы звука перед четвертью.

Следующий далее штрих занимает в Концерте большое место:



Трудность исполнения этого штриха заключается в том, что первая шестнадцатая, хотя и приходится на сильную долю, но, исполненная отдельным смычком рядом с тремя шестнадцатыми, объединенными лигой, звучит резко. Исполнение же залигованных шестнадцатых страдает часто ритмической неровностью и недостаточной отчетливостью. Нужно стремиться к певучему характеру отдельного штриха и ритмически отчетливым движениям пальцев левой руки в залигованных трех шестнадцатых.

Вторая тема — более мягкая, лирическая, напевная:



Необычайное благородство, теплота и певучий характер этой темы диктуют иные приемы выразительного исполнения. Темп, если он с самого начала части достаточно подвижен, может быть здесь чуть более сдержанным, движения смычка — плавными, без толчков; ноты, исполняемые и отдельными штрихами, и *legato*, надо, насколько возможно, связывать, приближая по характеру звучания к *legato* и стараясь выразительно «пропеть» все шестнадцатые. Малейшая торопливость при исполнении этой темы недопустима.

Третья тема, грациозного характера, представляет серьезные трудности — ритмические, динамические и интонационные. Ее ритмический рисунок сложен для восприятия:



Тридцатьвторые длительности обычно играют скорей, чем следует, и превращаются в форшлаг к ноте ля, которая, получая ненужный акцент, звучит, как сильная доля такта. Изображение этого отрывка в двукратном увеличении ритмических единиц<sup>1</sup> помогает легче уяснить их соотношение и избежать суетливости:



<sup>1</sup> Прием, рекомендованный Л. М. Цейтлиным при изучении Adagio из Первой сонаты И. С. Баха для скрипки соло.

Следует также указать на то, что применяемая обычно аппликатура со скачком первого пальца с ноты *фа* на *ре-диез* часто осуществляется с неуместной остановкой, во время которой задевается открытая струна Ми. Пользуясь этой аппликатурой, следует 1-й палец заранее ставить на две струны. Л. М. Цейтлин советовал здесь применять несколько более сложную аппликатуру, которая, однако, сохраняет единую тембровую окраску звучания:



Указанный в редакции Й. Иоахима штрих *staccato* применять здесь не рекомендуется, так как он, по нашему мнению, не соответствует характеру музыки.

Работая над Концертом, очень важно объяснить учащемуся построение секвенций, широко применяемых Бахом. Это способствует осмысленному восприятию музыкальной формы, логичной фразировке и облегчает запоминание текста. Необходимо также знакомить ученика с фортепианным сопровождением, показав, что мелодические линии солиста и сопровождения органически взаимосвязаны.

В программы детских музыкальных школ включены первые части концертов Дж. Виотти, П. Роде, Л. Шпора и других композиторов конца XVIII и начала XIX века, форма и музыкальный язык которых заметно отличаются от концертов А. Вивальди и И. С. Баха. Развитая форма классического сонатного *allegro*, в которой написаны первые части этих концертов, охватывает более широкий круг музыкальных образов. Значительно выросшая самостоятельность партии скрипки характеризуется богатым использованием виртуозных возможностей инструмента.

Работая над этими концертами, учащийся сталкивается с рядом новых для него задач. Наличие высоких позиций, двойных нот, штрихов *spiccato*, *staccato* обязывает педагога своевременно подготовить технику ученика к работе над ними. Изучение соответствующих по трудности этюдов Ф. Мазаса, Я. Донта, Р. Крейцера, гамм двойными нотами может сделать переход к работе над этими (и им подобными) концертами естественным и безболезненным.

Выбор соответствующего произведения определяется также возможностью исполнения его учеником в *правильном темпе*. Среди педагогов часто возникают серьезные разногласия относительно допустимости исполнения произведения крупной формы в замедленном темпе. Думается, что в этом вопросе правильное решение может быть подсказано педагогическим чутьем и художественным вкусом. Если замедление темпа незначительное и не искажает смысла и характера музыки, то такое отступление будет оправдано. В противном случае выбор данного произведения нельзя признать логичным и целесообразным.

Особое внимание необходимо обратить на нарушения темпового соответствия отдельных эпизодов части. Такие нарушения безусловно недопустимы. Пропорциональность и логика развития музыкальной формы не должны подвергаться искажениям. Вспомним, как в Концерте № 23 Дж. Виотти после проведения первой темы эпизод шестнадцатыми нередко учащиеся играют почти в два раза медленнее. В Концерте № 2 Л. Шпора технические эпизоды часто исполняются в замедленном темпе, а вторая тема, требующая более спокойного темпа, — подвижнее, чем следует. Такому произвольному обращению с темпами нужно предпочесть несколько замедленный темп с соблюдением правильного соотношения темпов в разнохарактерных эпизодах.

Работая над концертами, приходится делить их на отдельные эпизоды для тщательной проработки деталей. Необходимо, однако, стремиться к тому, чтобы уже в первый период работы у учащегося сложилось ясное представление о характере музыки в целом. Без этого условия невозможно хорошее ощущение формы, темпа. Только ясно представляя целое, можно совершенствовать детали.

Среди в опросов, касающихся изучения произведений крупной формы в детской музыкальной школе, важнейшее значение имеет репертуарная последовательность. Под репертуарной последовательностью надо понимать не формальное чередование изучаемых произведений в каком-то для всех случаев установленном порядке, а целесообразный выбор этюдного и художественного материала для каждого учащегося и продуманную последовательность его изучения.

Следует избегать необоснованных скачков в прохождении репертуара. Возникающие вопросы, подобные такому: «Что раньше изучать — Концерт ля минор Баха, Концерт № 23 Виотти или Концерт № 9 Берио?», можно решить, только учитывая индивидуальные качества, возможности учащегося и целесообразность работы над тем или иным концертом в данный период его развития.

Вместе с тем весьма условно можно рекомендовать следующий порядок изучения произведений крупной формы, наиболее употребительных в учебной практике детских музыкальных школ:

А. Вивальди	Концерт ля минор, часть I
Ш. Данкла	Вариации (по выбору)
Ж. Б. Акколаи	Концерт ля минор
А. Вивальди	Концерт ля минор, части II, III
Дж. Виотти	Концерт № 23, часть I
И. С. Бах	Концерт ля минор, часть I
П. Роге	Концерты № 6, 7, 8
Ш. Берно	Концерты № 7, 9.

Итак, произведения крупной формы — концерты, сонаты, вариации, а также различные фантазии и подобные им сочинения — служат основным учебным материалом, с помощью которого осуществляется гармоничное художественное и техническое развитие скрипача. Изучение их в скрипичном классе детской музыкальной школы требует глубокой и разносторонней педагогической работы.

Алексей Гвоздев

## О технической подготовке учащегося к работе над музыкальным произведением

Как известно, достаточный уровень технического развития скрипача — необходимое условие успешной работы над музыкальным произведением. С этой позиции в данной статье будут проанализированы отдельные, наиболее существенные стороны формирования исполнительской техники учащегося скрипичного класса ДМШ. Многие проблемы, о которых пойдет речь, обстоятельно исследованы в скрипичной методике, положения которой получили широкое распространение в практической педагогике. В такой ситуации автор считает уместным лишь конкретизировать, в меру необходимости, отдельные методические положения в контексте поставленных задач. Чтобы по возможности избежать повторения общеизвестных истин, акцент в данной статье сделан главным образом на проблемах, которые зачастую неудовлетворительно решаются в практической работе с учащимися ДМШ. Их анализ опирается на личный педагогический опыт автора. Попутно рассматривается инструктивный материал, используемый в практике обучения скрипачей в качестве наиболее эффективного средства решения рассматриваемых методических проблем.

### Беглость пальцев левой руки

Гармоничное развитие пальцевой беглости во многом зависит от целесообразной организации левой руки скрипача, а именно — положения руки, обеспечивающего вертикальное (относительно поверхности грифа) падение пальцев на струну, точность выполнения приемов, лежащих в основе их деятельности, и т. д. Неудовлетворительное решение этих и некоторых других постановочных задач нередко является причиной серьезных затруднений в игровой деятельности скрипача.

Наиболее уязвима технологическая «чистота» игровых приемов, связанных с действиями пальцев левой руки. Именно она создает условия для постепенного формирования у учащегося, обладающего соответствующими способностями, того перспективного синтеза *эластичности и силы*, который дает достаточно тонкое и вместе с тем уверенное ощущение струны «звучащими» подушечками пальцев левой руки. Более «прозаические» последствия технологического

брака — нецелесообразное расширение группы мышц, занятых в работе, и, как следствие этого, существенное сужение двигательных возможностей пальцев.

Одно из условий, способствующих развитию беглости, — дифференциация силы нажима пальцев на струну в зависимости от скорости движения. «При игре в быстром темпе нажим пальцев на струны, как правило, до известной степени ослабляется», — писал Ю. И. Янкелевич<sup>1</sup>. Эффективность данного технического приема (как, впрочем, и многих других) обеспечивается его усвоением до степени автоматической регуляции.

В ряде случаев при исполнении пассажной техники может оказаться полезным навык оставления на струне пальцев, не принимающих в данный момент участия в звукоизвлечении. Так, в восходящих последовательностях звуков не обязательно поднимать отыгравшие пальцы хотя бы потому, что они пригодятся в дальнейшем<sup>2</sup>:



Однако во избежание излишнего мышечного напряжения целесообразно при этом ослаблять их нажим на струну.

Существует обширный инструктивный материал, предназначенный для развития беглости. При его использовании на первых порах едва ли удастся избежать такой абстрактной в художественном отношении его разновидности, как уже приведенное выше упражнение Шрадика. Ценность таких упражнений — в «стерильности» технической задачи, лишенной каких-либо усложняющих моментов (смен струн, позиций и т. д.), а также в метрическом и темповом однообразии, что позволяет сконцентрировать внимание на развитии наиболее целесообразных действий пальцев левой руки на грифе. По мере усвоения рациональных двигательных навыков темп исполнения нужно увеличивать. При этом очень важно не упускать из виду звуковую сторону игры. Для большей эффективности педагогического процесса полезно сочетать эту работу с изучением этюдов и пьес,

<sup>1</sup> Янкелевич Ю. И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Педагогическое наследие / Ю. И. Янкелевич. М., 1983. С. 107.

<sup>2</sup> Об этом в свое время писал А. И. Ямпольский. См.: Ямпольский А. И. Подготовка пальцев и оставление их на струнах // Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960. С. 44–45.

тем более что полноценное развитие беглости пальцев скрипача возможно только при условии согласованности техники обеих рук.

Ценный материал для развития пальцевой беглости в старших классах ДМШ содержат этюды Я. Донта (op. 35 и 37). Они лаконичны, мелодичны, отличаются стройностью формы, разнообразием нюансировки и ориентированы автором — замечательным австрийским педагогом — на вполне определенный этап развития скрипача. Отметим, что этюды на данный вид скрипичной техники, которому в этих сборниках уделяется большое внимание, не дублируют, а дополняют друг друга, раскрывая его различные стороны. Достаточно сравнить, к примеру, этюды № 5 и № 6 op. 35.



Существенное значение имеет целенаправленное расширение задач по развитию беглости путем их сочетания с другими техническими приемами. Среди них:

а) постоянное изменение расстояния между соседними пальцами;



б) использование хроматических последовательностей;



в) применение расширенного охвата грифа.



Подобные приемы способствуют развитию у начинающего скрипача необходимой уверенности в ощущении грифа. Благодаря последовательному усложнению материала, четко прослеживаемому в этих сборниках, можно рассматривать эти этюды как целостную систему, направленную на полноценное развитие пальцевой беглости.

Среди полезных этюдов на данный вид техники, принадлежащих другим авторам, выделим следующие:

Ф. Мазас. Этюд № 19



Г. Кайзер. Этюд № 30

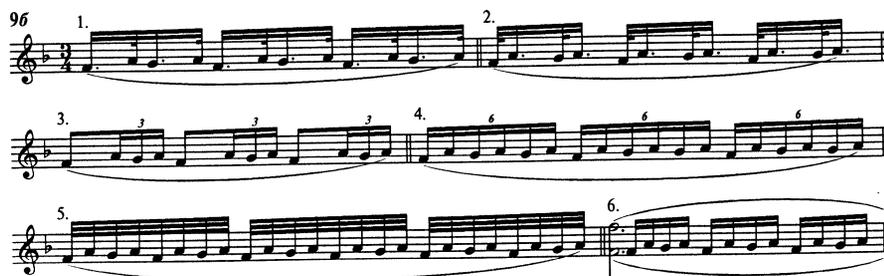


Важнейшим этапом совершенствования техники левой руки скрипача является работа над этюдами Р. Крейцера, которая, как правило, осуществляется в старших классах музыкальной школы. Исходным для развития пальцевой беглости учащегося может стать изучение следующего этюда, с помощью которого отрабатывается основной навык падения и отскока пальцев:

Р. Крейцер. Этюд № 17



Весьма перспективна тщательная проработка вариантов данного этюда, предложенных А. И. Ямпольским. Шесть из них — в русле рассматриваемой проблемы развития беглости пальцев:



Напомним, что неперенным условием продуктивной работы над инструктивным материалом, в частности, этюдами, является постоянный контроль качества звучания, а также ритмичности игры, что создает важное для учащегося ощущение эстетической законченности исполнения.

## Двойные ноты

Двойные ноты — важный элемент техники левой руки скрипача. Их исполнение основано на обозначенных выше технологических предпосылках. Однако при исполнении двойных нот возрастают трудности в координации работы пальцев, появляются принципиально новые двигательные ощущения, существенно усложняющие процесс приобретения соответствующих навыков. Те затруднения, которые нередко испытывают учащиеся ДМШ при освоении этого вида скрипичной техники, зачастую коренятся в недооценке педагогом важнейшей роли начальной стадии их изучения.

Работу над двойными нотами (терциями, секстами, простыми октавами<sup>1</sup>) следует начинать лишь после закрепления основополагающих навыков пальцевой техники, а также таких необходимых технических средств скрипичной игры, как смены струн, позиций и др. Работе над гаммами и этюдами в двойных нотах должен предшествовать определенный подготовительный период — стадия своеобразной адаптации к исполнению двухголосия на скрипке. Его цель — сохранить точность выполнения рассмотренных выше исходных игровых приемов в условиях резкого усложнения поставленной технической задачи.

Так, можно рекомендовать следующий способ работы над двойными терциями:



<sup>1</sup> К работе над децимами и фингерированными (аншикатурными) октавами, которые связаны со значительными растяжками, целесообразно приступать значительно позже, так как они требуют владения другими видами двухголосной фактуры.



Такое упражнение не только позволяет выявлять интонационные неточности, но и облегчает координацию движений, связанную с рациональными действиями пальцев левой руки.

Следующий этап работы предполагает усложнение задачи:



Приведенные варианты полезно играть на всех парах струн по 2, 4, а впоследствии по 8 и более нот *legato*. Здесь, помня о необходимой регуляции выноса левой руки, важно сохранять точность основополагающих приемов падения и отскока пальцев, добиваясь также снятия излишнего нажима на струну тех пальцев, которые в данный момент не принимают участия в извлечении звука.

Особую трудность на начальном этапе освоения двойных терций представляет сохранение и дальнейшее развитие тех перспективных навыков, которые были уже сформированы на предшествующих занятиях. Можно быть вполне уверенным в том, что время и усилия, затраченные на эти подготовительные упражнения, сторицей окупятся впоследствии.

В некоторых вариантах упражнений ввиду относительно широкого расположения 1-го и 4-го пальцев можно говорить об элементах растяжки:



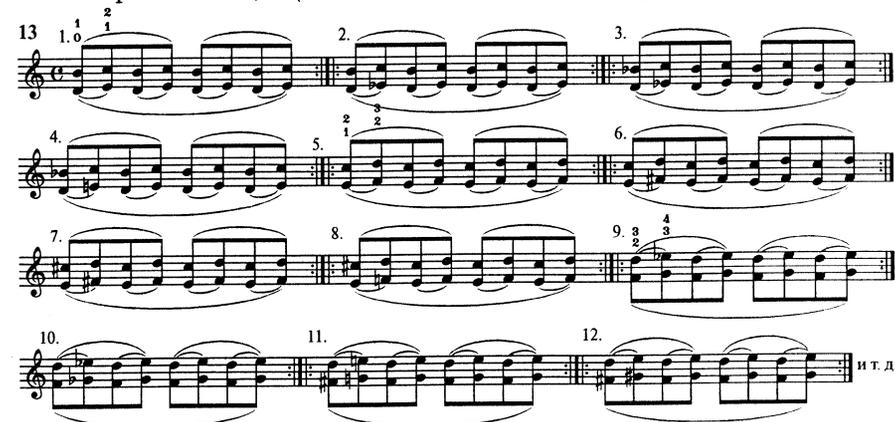
В подобных случаях кисть левой руки, несколько приближаясь к шейке инструмента, как бы переводит руку в более высокую позицию. Тем самым создаются необходимые условия для естественной установки 3-го и 4-го пальцев, что в сочетании с некоторой оттяжкой 1-го и 2-го позволит учащемуся избежать перенапряжения левой ру-

ки, а также с большей надежностью обеспечит интонационную точность исполнения.

По мере усвоения материала необходимо приступать к изучению переходов двойными терциями, а вслед за этим — к игре последовательностей из двойных терций на разных парах струн. Проблемы, возникающие при освоении данного вида техники, обстоятельно рассмотрены в исследовании Ю. И. Янкелевича, посвященном смене позиций на скрипке<sup>1</sup>.

Одновременно с изучением терций следует начинать работу над двойными секстами и октавами. Трудности, возникающие при исполнении секст, обусловлены, в основном, сочетанием двух разнородных движений пальцев — вертикальных и поперечных, горизонтальных (перебрасывание пальцев с одной струны на другую). Для их преодоления Л. С. Ауэр рекомендовал «держат один палец на месте до тех пор, пока это возможно». И добавлял: «... который из пальцев должен оставаться на месте для того, чтобы создалась связующая нить гаммы, это — вопрос, который следует решать играющему»<sup>2</sup>. Можно конкретизировать: в восходящем движении речь должна идти о пальце, являющемся общим для обоих соседних интервалов, в нисходящем — об отыгравшем пальце.

Изучение секст (по аналогии с терциями) полезно начинать с проработки всех возможных вариантов их сочетаний между различными парами пальцев (впоследствии — на всех струнах):



<sup>1</sup> Янкелевич Ю. И. Смены позиций... С. 200–209.

<sup>2</sup> Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965. С. 71.

Важнейшими условиями исполнения двойных секст со сменой позиции являются рациональная организация деятельности пальцев и эластичность кисти левой руки. Переходы, изучать которые следует по мере достижения некоторой уверенности в овладении секстами в пределах одной позиции, подробно проанализированы в труде Янкевич; там же исследованы методы работы над простыми октавами<sup>1</sup>.

Обратим внимание на некоторые моменты, связанные с интонированием октав. Один из них касается интонационной точности исполнения: чистоты самого интервала, то есть интонационного соответствия 1-го и 4-го пальцев, а также точности высотного интонирования исполняемой последовательности звуков. Именно этот ракурс чистоты интонации при исполнении двойных октав нередко выпадает из поля зрения учащегося, озабоченного лишь устранением диссонантности звучания отдельных октав, сыгранных нечисто.

Второй момент, в существенной мере препятствующий интонационной стабильности исполнения, — технический (двигательный) дефект смены позиций. Как известно, в момент перехода давление пальца на струну уменьшается. Однако у учащихся это нередко превращается в *полное расслабление* пальца, в том числе и сустава ногтевой фаланги, которая начинает реагировать на перемещения руки вдоль грифа — разгибается при переходах в более низкие позиции и сгибается при движении в обратном направлении<sup>2</sup>. Подобная «чуткость» сустава почти незаметна при выполнении всех типов переходов, кроме единственного — осуществляемого скольжением одного пальца<sup>3</sup>:



Возникающие при этом изменения в форме пальца не только отрицательно влияют на звучание и технику исполнения, но и существенно дестабилизируют интонацию, затрудняя выработку ее устойчивости. Это особенно отражается на сменах позиций, осуществляемых 3-м и 4-м пальцами (ввиду присущей им природной слабости). Между тем проблема может быть разрешена без особых затруднений.

<sup>1</sup> Янкевич Ю. И. Смены позиций... С. 212–217, 192–197.

<sup>2</sup> Этот недостаток имеет близкие (но не идентичные) технологические корни с дефектом, рассматриваемым Янкевичем. См.: Янкевич Ю. И. Смены позиций... С. 145.

<sup>3</sup> По классификации видов переходов, данной в сборнике «Избранные этюды» (вып. 2), это второй вид, по классификации, предложенной Янкевичем, — первый.

Для этого в момент перехода нужно обеспечить сочетание частичного ослабления нажима пальца на струну с необходимой устойчивостью сустава. Таким образом, палец во время скольжения по струне напоминает «свод», а состояние его мышц в определенной мере противоположно ощущениям при выполнении вибрато: нужен достаточный нажим пальца на струну при относительной свободе сустава.

Основательная проработка рекомендованных выше упражнений (видимо, могут быть использованы и другие варианты) позволит избежать нарушения описанных технических приемов, а также перенапряжения левой руки, что нередко сопутствует исполнению двойных нот и существенно осложняет возможность профессионального овладения этим видом скрипичной техники. Пагубные последствия зажатости суставов особенно заметно проявляются в вибрато, естественность которого при исполнении двухголосной фактуры и без того достигается труднее.

Полноценное изучение двойных нот не только обогащает исполнительские возможности и улучшает общий тонус мышечных ощущений скрипача, но и является необходимой базой для исполнения аккордовой фактуры.

К сожалению, начальному этапу овладения двойными нотами посвящено небольшое количество этюдов. Укажем некоторые из них:





Неоценимым материалом для работы над рассмотренными видами скрипичной техники являются гаммы. Их эффективность — в сконцентрированности исполнительских задач. Гаммы, не связанные с эмоционально-художественной сферой исполнительства, позволяющие сосредоточить внимание учащегося на отдельных, в высшей степени важных, технических сторонах скрипичной игры. Ученик, изучивший ряд диатонических трехоктавных гамм и арпеджио, а также гаммы двойными нотами, и способный исполнять их на хорошем уровне (в том числе в достаточно подвижном темпе), безусловно, может обратиться к концертным пьесам определенной трудности.

Вообще, в учебном процессе наиболее перспективным, на наш взгляд, является такое «распределение ролей» между художественным и инструктивным материалом, когда последний выполняет функцию своеобразного «полигона», на котором вырабатываются и оттачиваются основные элементы музыкально-исполнительской техники скрипача, применяемые впоследствии в работе над самым различным репертуаром.

### Некоторые вопросы работы над штрихами

Одной из наиболее сложных проблем скрипичной педагогики является перспективная организация работы правой руки, позволяющая ученику в достаточной мере овладеть рациональными приемами звукоизвлечения и на этой основе — тембровым богатством звуковой палитры и артикуляционными средствами выразительности инструмента. Не вдаваясь в технологические детали<sup>1</sup>, заметим, что довольно распространенными препятствиями на этом пути являются неестественная «хватка» смычка, а также «усредненный» звуковой идеал, на который нередко ориентируется педагог ДМШ.

<sup>1</sup> На эту тему существует специальная методическая литература. См., например: *Либерман М., Берляничик М.* Культура звука скрипача. Пути формирования и развития. М., 1985; *Ширинский А.* Штриховая техника скрипача. М., 1983. В настоящем сборнике вопросы организации смычковой техники скрипача подробно рассматриваются в статьях М. Берляничика и И. Гутмана.

Однако настоящий «камень преткновения» — это, зачастую, неспособность преподавателя (а, следовательно, и ученика) глубоко постичь весьма сложную систему тончайших мышечно-тактильных ощущений и их соотношений, которые лежат в основе возникновения и произвольного управления естественным скрипичным тоном. Первый из двух важнейших компонентов этой системы — легкое и, одновременно, достаточно цепкое ощущение удерживания трости пальцами правой руки, неразрывно связанное с их способностью чувствовать и вести звуковую нить на всем протяжении смычка. Второго — доведенное до подлинного совершенства ощущение передаваемого струне веса руки со смычком, которое сочетается с не менее искусным реагированием на постоянные изменения в характере звука, динамике, тембровой окраске и т. д., путем перемещения смычка между подставкой и грифом и соответствующих этому корректировок силы воздействия пальцев (или кисти) на трость.

Разумеется, данное здесь описание целесообразных действий правой руки довольно схематично, ибо прав был Л. Ауэр, полагая, что исчерпывающий анализ этих тончайших действий в процессе извлечения звука на скрипке едва ли возможен<sup>1</sup>. Тем не менее, аналитическая мысль педагога (а впоследствии и самого ученика) должна развиваться, по нашему мнению, именно в данном направлении.

Хорошим подспорьем в работе над звуком являются специальные упражнения и кантиленные этюды, имеющиеся, в частности, в сборниках Ф. Мазаса. Их отличительные черты — привлекательность музыкального материала и доступность художественных задач, методическая целесообразность. Для них характерны также широта мелодического дыхания, динамическое разнообразие:



<sup>1</sup> Ауэр Л. С. Моя школа игры... С. 47.

При этом автор этюдов заостряет внимание и на решении частных проблем. Среди них — рациональное распределение смычка в кантилене, выявление темброво-красочных возможностей «баска» и др.:

Важнейшей составной частью исполнительской техники скрипача, его звуковой культуры является *владение штрихами*. Этой проблеме посвящены достаточно известные методические разработки. Поэтому, исходя из специфики настоящей статьи, остановимся лишь на некоторых важных, с нашей точки зрения, моментах.

Один из них — *последовательность освоения штриховой техники*. Преследуя цель высококачественного выполнения штриха, не следует забывать о том, что оно является результатом функционирования тонко дифференцированных слуходвигательных комплексов, расстройство которых почти неизбежно влечет звуковые потери. Другими словами, обозначенные выше основополагающие принципы и приемы звукоизвлечения на скрипке не должны деформироваться в процессе исполнения того или иного штриха, так как являются его основой. Поэтому, приступая к систематическому изучению штрихов, педагогу следует приложить необходимые усилия, направленные на формирование у учащегося устойчивых слуходвигательных навыков. Отсюда исходит требование определенной этапности в овладении каждым штрихом.

В педагогической практике не всегда в должной мере учитывается роль левой руки в процессе звукоизвлечения вообще и звучании отдельных штрихов, в частности<sup>1</sup>. Нередко упускается из виду, что скрипичный звук есть результат взаимодействия обеих рук скрипача. Вклад каждой из них в процесс звукоизвлечения на скрипке сугубо индивидуален и не поддается взаимозаменяемости. Иначе говоря, недостатки в работе левой руки не могут быть в достаточной мере ком-

пенсированы действиями правой, и наоборот. Здесь имеется в виду сочетание давления пальцев левой руки на струну, необходимого для качественного звучания, и умения ограничиться его достаточным минимумом. О путях разрешения этого вопроса Ю. И. Янкелевич писал: «Недостаточное прижатие струны приводит к рыхлому, искаженному звучанию. Увеличив нажим, мы постепенно доходим до чистого и качественного звука. Здесь следует остановиться. Дальнейшее увеличение давления приведет к ухудшению звука... Надо стремиться к минимальному нажиму пальцев»<sup>1</sup>. Однако, как бы ни был мал нажим пальца на струну, каждый звук, исполняемый скрипачом, должен быть проинтонирован пальцами левой руки<sup>2</sup>.

К сожалению, в педагогической практике действия, направленные на достижение мышечной свободы левой руки, нередко приводят к нарушению данного положения, особенно при игре *piano* и *pianissimo*. Частный случай этой проблемы — филировка звука, тонкий исполнительский прием, который у учащихся нередко весьма уязвим. Филировка нередко у них ассоциируется со своеобразным «отдыхом» от игры, и тогда филируемый звук бросается «на произвол судьбы», что отрицательно сказывается на законченности исполнения.

Между тем, выполнение данного художественного приема требует к себе самого пристального внимания, на чем неоднократно настаивали выдающиеся отечественные педагоги-скрипачи. Если задачи правой руки здесь достаточно очевидны, «лежат на поверхности», то роль левой часто недооценивается. Это касается не только необходимого «обсекания»<sup>3</sup> струны пальцами левой руки, но и полноценности вибрато, которое в отдельных случаях нужно даже интенсифицировать.

Иной раз упрощенно разрешается коренное требование скрипичной игры: сочетание свободы и эластичности мышц, базирующихся на «весовых» ощущениях, с силой, необходимой для достижения полноценного звукового результата. В этом случае учащийся способен решать возникающие перед ним художественно-звуковые задачи лишь на весьма посредственном уровне, который, к сожалению, типичен для многих учащихся скрипичных классов ДМШ.

Последнее, на что хотелось бы обратить внимание относительно изучения штрихов, — необходимость постоянного, устойчивого

<sup>1</sup> Цит. по: Григорьев В. Ю. Методические взгляды Ю. И. Янкелевича // Педагогическое наследие / Ю. И. Янкелевич. М., 1983. С. 24.

<sup>2</sup> В кантилене не следует также забывать о тонких ощущениях веса руки, передаваемых пальцам при игре вибрато.

<sup>3</sup> Термин Б. Михаловского (см.: Михаловский Б. Новый путь скрипача. М., 1934).

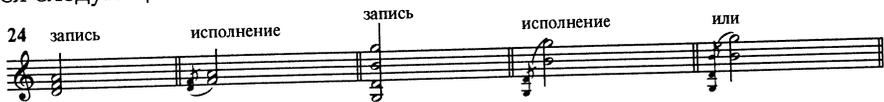
<sup>1</sup> Оговорим, что в данном случае речь идет не о красочно-выразительных возможностях вибрато.

контроля над звуком, его громкостно-динамическими, темброво-красочными и артикуляционными характеристиками, включая возможность их гибкого регулирования в процессе исполнения.

## Аккорды

Учащийся старших классов ДМШ должен в определенной степени овладеть навыками исполнения аккордовой фактуры — приемами воспроизведения как «ломаных», так и коротких аккордов.

Существует несколько наиболее употребительных вариантов «слома» трех- и четырехголосных аккордов. Чаще других используются следующие:



Два нижних звука исполняются здесь как форшлаг к верхним, то есть за счет предшествующей временной доли, а последняя пара, как правило, акцентируется. Продолжительность звучания нижней пары звуков обычно прямо пропорциональна общей длительности аккорда, а сила акцента на верхних звуках определяется конкретными художественными задачами, в том числе и стилизованными требованиями исполняемой музыки.

В момент взятия аккорда (речь идет об исполнении движением смычка вниз — п) правая рука несколько приближается к положению, соответствующему воспроизведению верхних звуков. При этом вращательные движения предплечья и кисти сложно взаимодействуют с опусканием плечевой части руки, объединяясь с ними в единый игровой прием. Здесь необходимо упомянуть и о весовых ощущениях в правой руке, когда она, полностью освобожденная от напряжений, перед атакой звука на какое-то мгновение словно повисает над струнами.

Как правило, аккорды следует «ломать», по возможности, ближе к колодке смычка. Тогда его движение при исполнении нижних звуков обычно несколько затормаживается. Это позволяет более рельефно ощутить упругость нижних струн, от которых смычок как бы слегка отталкивается при переходе на верхние звуки. Совокупность указанных игровых действий, мера которых не поддается строгой регламентации, способствует достижению гибкости при исполнении данного вида аккордов.

Напомним, что в левой руке необходимо при этом неукоснительно соблюдать основополагающий принцип смены струн — оставлять пальцы на нижних струнах до тех пор, пока не зазвучат верхние.

Проблема исполнения коротких аккордов — одна из труднейших в данном виде скрипичной техники. Здесь можно выделить несколько ключевых моментов.

Относительно просто решается задача одновременности звучания всех струн в момент атаки звука при исполнении трехголосных аккордов. Для этого, как советовал А. И. Ямпольский, исполнение «следует начинать с акцента, не бросая смычок сверху, а ставя его на струну аналогично штриху мартеле... Главное внимание следует обращать на положение смычка по отношению к двум крайним струнам, а не на средней струне, как это часто рекомендуют». «Особенно важно, — подчеркивал он, — чтобы отчетливо звучала басовая нота. Трость смычка в аккорде наклонена к грифу — волос полностью лежит на струне»<sup>1</sup>. Чтобы избежать жесткости звучания, Ямпольский рекомендовал играть аккорды «всегда легко, тем принципом звукоизвлечения, каким исполняется нюанс *piano*»<sup>2</sup>. Добавим: при этом не только не следует нажимать на трость, более того — вес смычка, как правило, должен быть частично уменьшен с помощью мизинца правой руки.

При исполнении коротких четырехголосных аккордов три нижних звука исполняются только что рассмотренным приемом, после чего смычок коротким вращательным движением предплечья переводится на две верхние струны, что создает иллюзию одновременности звучания всех голосов аккорда<sup>3</sup>. Короткие аккорды исполняются небольшим отрезком в нижней части смычка и, как правило, филируются.

Для скорейшего и качественного усвоения навыков исполнения аккордов, связанных с четко регламентированными действиями правой руки, целесообразно на первых порах использовать несложные для левой руки аккорды, исключив при этом перестановку пальцев, например:



<sup>1</sup> Ямпольский А. И. К вопросам развития скрипичной техники: штрихи // Проблемы музыкальной педагогики. М., 1981. С. 29.

<sup>2</sup> Там же. С. 42.

<sup>3</sup> Одновременное звучание четырех струн принципиально недостижимо, ввиду специфики инструмента — округлой формы подставки и выпрямленности современного смычка.

Определенную трудность представляет возвращение смычка к колодке при воспроизведении последовательности из двух или нескольких аккордов, исполняемых  $\square$  и требующих строгой упорядоченности действий обеих рук:



Перенос смычка должен активно выполняться всей рукой, полностью свободной от напряжений, и настолько быстро, чтобы обеспечить возможность взятия следующего аккорда правильным игровым приемом. Следует предостеречь от инерционного движения смычка по воздуху после снятия аккорда со струны — это чревато невосполнимой потерей времени.

Самого серьезного внимания требует координация рук: все действия левой руки, обусловленные перестановкой пальцев (нередко довольно сложной) и сменами позиций, необходимо произвести в момент переноса смычка. В этой связи в ряде случаев особую актуальность приобретают рациональные игровые приемы при исполнении растяжек. Пальцы в аккордах ставятся на струны почти одновременно, с незначительным опережением их постановки на нижних струнах.

Принцип исполнения коротких аккордов движением смычка вверх ( $\vee$ ) сходен с уже рассмотренным ( $\square$ ). Однако достижение эффекта одновременности звучания всех голосов тут значительно сложнее. Если у самой колодки (аккорды  $\square$ ), благодаря большому весу смычка, а также естественности движений правой руки, задача решается относительно легко, то получение аналогичного звукового результата несколько ближе к середине смычка (аккорды  $\vee$ ) предполагает иные, менее привычные ощущения. Приведем пример:



Еще труднее исполнение аккордов *legato*. Здесь требуется достаточно четкая артикуляция, предполагающая точность координации в действиях кисти и предплечья правой руки, а также некоторая дифференциация скорости ведения смычка, как в данном примере:



Несколько слов о проблеме чистоты интонирования аккордов. Она обусловлена трудностями, связанными с одновременной постановкой (или перестановкой) нескольких пальцев, вероятным неудобством их расположения, возможным наличием общих звуков, особенно если они исполняются различными пальцами. Трудности интонирования в данном случае усугубляются наличием в составе аккордов чистых интервалов (кварт, квинт, октав), требующих особой интонационной точности, в отличие от терций и секст, которые, согласно учению Н. А. Гарбузова о зонной природе музыкального слуха, допускают в интонировании большую свободу, не наносящую ущерба качеству интонации в целом.

В подобных случаях могут быть полезны предварительные вспомогательные упражнения, в частности, исполнение звуков аккорда в виде интервальной последовательности (что позволит яснее слышать интервалы, составляющие аккорд) или арпеджио:



Варианты изучения:



Для успешности этой работы необходимо темп упражнения постепенно довести до требуемого, а пальцы ставить на струны таким же образом, как при воспроизведении аккорда. Несоблюдение последнего условия обесценивает упражнение. Решающее значение при этом имеют строгий слуховой контроль, правильное координирование

действий правой и левой рук скрипача, а также, разумеется, необходимая мышечная свобода.

Инструктивный материал для совершенствования техники исполнения аккордов в работе с учащимися ДМШ крайне ограничен. Так, полезен, конечно, Этюд оп. 37 № 24 Я. Дюпона:



## Трель

Трель (длинную и короткую) Л. Ауэр относил «к числу наиболее поразительных достижений виртуоза». Фундамент овладения ею должен быть заложен уже в старших классах ДМШ. К основам техники трелей на скрипке можно отнести, во-первых, четкое осознание учащимся существенного различия между привычными действиями пальцев левой руки в процессе игры на скрипке и, во-вторых, определенное состояние левой руки в момент выполнения трели<sup>1</sup>. Эти различия рельефно выявляются при сопоставлении ритмически организованного движения и трели:



Для выработки трели полезны следующие упражнения (сходные с предложенными К. Флешем<sup>2</sup>), которые нужно играть на различных струнах всеми парами пальцев, варьируя расстояние между ними (большая или малая секунды):



Во время работы над данным упражнением необходимо, чтобы ритмическая организация звукового ряда была предельно точной.

<sup>1</sup> Это состояние (не являющееся, разумеется, синонимом покоя) — особого рода. Оно включает в качестве компонента необходимые движения пальцев. Однако при этом сознание контролирует не единичные, дифференцированные движения трелирующего пальца, а выполнение своеобразного двигательного комплекса.

<sup>2</sup> См.: Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., 2004. С. 58–60.

Правомерен вопрос: каким образом упражнения, расширяющие двигательные возможности пальцев левой руки, могут подготовить и усовершенствовать исполнительский прием, в основе которого преобладает ощущение определенного состояния руки? Однако это противоречие кажущееся, поскольку состояние, о котором идет речь, базируется на такой степени развитости пальцев, которая позволяет двигательные «накопления» переводить в иное качество.

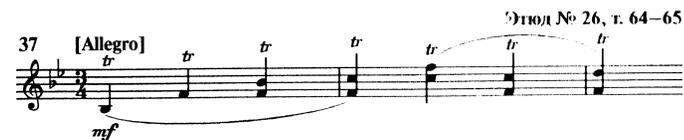
Помимо упражнений существуют и этюды, последовательно подготавливающие овладение трелью:



Превосходный материал содержит серия «трельных» этюдов Р. Крейцера, посвященных последовательному формированию и постепенному совершенствованию данного навыка (этюды № 18–26). Их отличительная особенность — применение длинной и короткой трели в различных исполнительских ситуациях, в сочетании с различными штрихами (*legato*, *martelé* и др.),



в простых и двойных нотах,



с заключением и без него.



Указанный цикл этюдов Крейцера — своеобразная «мини-энциклопедия» трели — представляет собой великолепную школу, которая позволяет учащемуся успешно преодолевать трудности, связанные с ее исполнением на скрипке.

### Флажолеты

Специфический раздел скрипичной техники представляют собой искусственные флажолеты. Их качественное исполнение предполагает ряд условий, важнейшим из которых является интонационная точность. Для ее достижения Л. С. Ауэр советовал поупражняться в игре чистыми квартами, с тем чтобы пальцы приучились к правильной интонации.

При недостаточной практике исполнения искусственных флажолетов определенную трудность для учащегося могут представлять моменты координации: синхронность в выполнении разнородных действий в левой руке — нормативной постановки нижнего пальца и легкого прикосновения к струне верхнего. К сожалению, этюдный материал, позволяющий совершенствовать технику исполнения флажолетов, весьма ограничен.

### Некоторые общие вопросы организации работы над скрипичной техникой

В настоящей статье были затронуты вопросы формирования различных элементов профессиональной оснащённости учащегося, указан соответствующий инструктивный материал. Вместе с тем, важное значение в развитии техники имеет тот этюдный материал, который объединяет игровые приемы левой и правой рук. Именно такие этюды предоставляют возможность комплексной работы над художественно-техническим развитием мастерства юного скрипача, в наибольшей мере подготавливающей его к исполнению музыкальных произведений. Приведем несколько образцов подобных этюдов, в которых различные исполнительские задачи соединяются в единый комплекс.



Много соответствующих этюдов содержат сборники Ф. Мазаса. Так, приведенный ниже этюд удобен для изучения непростого штриха *marcato*, необходимого для исполнения популярного сочинения Ф. Крейсера «Прелюдия и Аллегро в стиле Пуньяни».



В следующем этюде поставлена задача выразительного звучания кантилены, связанная с двумя важными элементами игры: хорошим звуковедением смычка и вибрато.



Великолепным обобщающим материалом представляется следующий этюд Р. Крейсера, написанный в характере марша:



Подводя итоги сказанному, коснемся еще нескольких немаловажных вопросов общего характера.

Продуктивность работы скрипача над отдельными сторонами исполнительской техники во многом определяется ясностью представлений о ее конечной художественной цели, которую нельзя упускать из виду. Но, с другой стороны, педагог должен отчетливо «видеть» каждый изучаемый исполнительский прием как целостный слухо-мышечно-двигательный комплекс, сознательное управление которым способствует достижению необходимого звукового результата.

Трудность (иногда экстраординарная) исполнительской задачи неизбежно предполагает определенную этапность в ее разрешении. В тщательно выверенной, углубленной работе нуждается, к примеру,

извлечение звука настолько певучего, что, по словам Л. С. Ауэра, «заставляет слушателя забыть физический процесс своего возникновения»<sup>1</sup>. Понятно, что решение различных исполнительских проблем требует от преподавателя не только терпения, выдержки, но и глубокого проникновения в сущность той «технологической цепочки», которой должен овладеть его воспитанник.

В то же время педагог должен уметь выделить из комплекса мышечно-двигательных ощущений самые фундаментальные для изучаемого исполнительского средства и именно на их формировании сосредоточить главные усилия. При этом необходимо отчетливо представлять себе те основные вехи, которые предстоит пройти ученику на этом пути.

Вместе с тем, можно ориентироваться и на некую промежуточную цель. Следовательно, отнюдь не всегда нужно стремиться к тому, чтобы сразу решить поставленную задачу в полном объеме. Совершенствование двигательных структур в процессе формирования игровых навыков неизбежно требует определенных временных затрат. Образно говоря, необходима *инерция усвоения*, которая постепенно, по мере накопления игрового опыта, обогащает выполнение изучаемого приема новыми исполнительскими нюансами.

Опираясь на базовые основы того или иного исполнительского действия, следует в то же время избегать строгой регламентации процесса освоения соответствующего навыка. Педагог ни в коем случае не должен стремиться «вылепить» игровой прием, подобный *во всех тонкостях* тому *двигательному идеалу* (речь, конечно, не идет о требованиях художественного порядка), который сложился в его практике или представлениях. Поскольку каждый человек обладает неповторимым психофизиологическим комплексом, некоторые детали, вполне органично воспринимаемые одним скрипачом как неотъемлемые составные части того или иного исполнительского приема, могут оказаться трудновыполнимыми или даже вовсе неприемлемыми для другого. Поэтому нужно предоставить ученику определенную свободу адаптации к тем или иным игровым условиям, не поступаясь при этом ни основополагающими технологическими принципами (в противном случае работа пойдет в малоперспективном направлении), ни требованиями художественного порядка.

И последнее. Обилие дидактического музыкального материала, рекомендованного в настоящей статье — упражнений и этюдов — во-

все не предполагает его обязательное использование в полном объеме. Наличие разных вариантов дает педагогу возможность выбора соотношения с индивидуальными особенностями конкретного ученика.

Серьезная, целеустремленная работа над гаммами, упражнениями и этюдами, необходимая для перспективного художественно-технического развития юного музыканта, позволяет создавать крепкую базу, обеспечивающую высокий профессиональный уровень изучения художественного репертуара, который, разумеется, играет первостепенную роль в становлении исполнительского мастерства учащегося скрипача.

<sup>1</sup> Ауэр Л. С. Моя школа игры... С. 47.

## Список авторов

- Ауэр Леопольд Семенович* (1845—1930) — профессор Петербургской консерватории (1868—1917).
- Афанасенко Станислав Максимович* — директор и художественный руководитель Государственного ансамбля скрипачей «Виртуозы Якутии», заведующий кафедрой струнных инструментов Высшей школы музыки Республики Саха (Якутия), доцент, заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия).
- Беленький Борис Владимирович* (1911—1987) — профессор Московской консерватории имени П. И. Чайковского (1937—1987), заслуженный деятель искусств РСФСР.
- Берлянич Марк Моисеевич* — руководитель Научно-исследовательского и методического центра ЦМШ при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктор искусствоведения, профессор, академик Международной академии информатизации, заслуженный деятель искусств России.
- Гарлицкий Михаил Абрамович* (1915—1971) — профессор Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (1957—1971).
- Габышева Лариса Иннокентиевна* — художественный руководитель Государственного ансамбля скрипачей «Виртуозы Якутии», доцент Высшей школы музыки Республики Саха (Якутия), заслуженная артистка Республики Саха (Якутия).
- Гвоздев Алексей Владимирович* — профессор Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России.
- Гутман Иосиф Аронович* (1899—1979) — старший преподаватель Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки и Новосибирского музыкального училища (1952—1965).
- Йорганова Йова Ивановна* — преподаватель Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, лауреат Государственных премий Болгарии.
- Либерман Матвей Борисович* — профессор Академии музыки и танца имени Рубина (Израиль), профессор Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки ((1966—1990), заслуженный деятель искусств РСФСР.
- Турчанинова Галина Степановна* — преподаватель Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств России.
- Ямпольский Абрам Ильич* (1890—1956) — профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1926—1956), доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР.

## Содержание

<i>От составителя. О воспитании скрипача в музыкальной школе</i> .....	3
<b>АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СКРИПИЧНОЙ ПЕДАГОГИКИ</b>	
<i>Леопольд Ауэр</i> Нюансировка и фразировка в игре на скрипке .....	7
<i>Абрам Ямпольский</i> К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей .....	18
<i>Марк Берлянич</i> О перспективности подходов и методов начального обучения скрипачей .....	31
<i>Абрам Ямпольский</i> О методе работы с учениками .....	54
<i>Галина Турчанинова</i> О профессиональном подходе к обучению скрипачей (младшие классы музыкальной школы) .....	70
<i>Насущные проблемы начального обучения скрипача</i> .....	78
<i>Станислав Афанасенко, Лариса Габышева</i> Ансамбль скрипачей как центр художественно-педагогической работы в ДМШ .....	100
<b>ФОРМИРОВАНИЕ ИГРОВОГО АППАРАТА. РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ</b>	
<i>Иосиф Гутман</i> Постановка рук скрипача в трех типовых двигательных положениях ...	107
<i>Йова Йорганова</i> Проблемы начальной постановки левой руки скрипача .....	130
<i>Матвей Либерман</i> Некоторые вопросы развития техники левой руки скрипача .....	139
<b>О РАБОТЕ НАД РЕПЕРТУАРОМ</b>	
<i>Михаил Гарлицкий</i> Принципы подбора учебного материала в скрипичном классе музыкальной школы .....	154
<i>Борис Беленький</i> Работа над происхождением крупной формы .....	170
<i>Алексей Гвоздев</i> О технической подготовке учащегося к работе над музыкальным произведением .....	181
<i>Список авторов</i> .....	204

ISBN 5-89817-163-0



9 785898 171636

*Серия «Мастер-класс»*  
**КАК УЧИТЬ ИГРЕ НА СКРИПКЕ  
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

*Составитель*  
Марк Моисеевич Берлянич

*Выпускающий редактор* И. Никитина  
*Редактор* Л. Белогурова  
*Корректор* В. Листочкина  
*Верстка:* Т. Хватова  
*Нотная графика:* О. Румянцева  
*Дизайн обложки:* Д. Долгов

Подписано в печать 20.09.06. Формат 60x88 1/16.  
Печать офсетная. Гарнитура Baltica. Бумага офсетная № 1.  
Печ. л. 13,0. Тираж 2000 экз. Заказ 6644.

**Юридический адрес:**  
Издательский дом "Классика-XXI".  
123056, г. Москва, Б. Грузинская, д. 60, стр. 1.

**Адрес для писем:**  
123098, г. Москва-98, а/я 28  
Издательский дом «Классика-XXI»

Тел./факс: (495) 290 3937  
E-mail: info@classica21.ru

Отпечатано в соответствии с качеством предоставленных диапозитивов  
в ФГУП "Производственно-издательский комбинат ВИНТИ",  
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403. Тел. 554-21-86.

**ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «КЛАССИКА-XXI»  
ПРЕДСТАВЛЯЕТ**

*Серия «Мастер-класс»*  
**КАК ИСПОЛНЯТЬ БАХА**

**КАК ИСПОЛНЯТЬ БЕТХОВЕНА**

**КАК ИСПОЛНЯТЬ ГАЙДНА**

**КАК ИСПОЛНЯТЬ МОЦАРТА**

**КАК ИСПОЛНЯТЬ ШОПЕНА**

**КАК ПРЕПОДАВАТЬ СОЛЬФЕДЖИО В XXI ВЕКЕ**

В. ГРИГОРЬЕВ  
**ИСПОЛНИТЕЛЬ И ЭСТРАДА**

**КАК НАУЧИТЬ ИГРАТЬ НА ГИТАРЕ**

**КАК НАУЧИТЬ ИГРАТЬ НА РОЯЛЕ:  
ПЕРВЫЕ ШАГИ**

**УРОКИ ЗАКА**  
(книга + CD)

М. ДРОЗДОВА  
**УРОКИ ЮДИНОЙ**  
(книга + CD)

КОНРАД ВОЛЬФ  
**УРОКИ ШНАБЕЛЯ**  
(книга + CD)

*Серия «Секреты фортепианного мастерства»*  
Н. КАЛИНИНА  
**КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА БАХА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ**

ЛИЛИАС МАККИННОН  
**ИГРА НАЛЕЗУСТЬ**

Ф. БРИЕСКАЯ  
**ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ НАВЫКА ИГРЫ НА ПИАНО  
В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ ПИАНИСТА**

Е. АНДЕРМАН  
**РАБОТА НАД ФОРТЕПИАННОЙ ПЕЧНИКОЙ**  
(книга + CD)

В. ГРИГОРЬЕВ  
МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА СКРИПКЕ

*Серия «Искусство интерпретации»*

В. НОСИНА  
СИМВОЛИКА МУЗЫКИ И. С. БАХА

С. АЙЗЕНШТАДТ  
«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

*Серия «Легенды и бренды классической музыки»*

Л. АКОПЯН  
МОЦАРТ. ПУТЕВОДИТЕЛЬ  
(книга + CD)

ГЛЕН ГУЛЬД  
ИЗБРАННОЕ  
(в 2-х книгах)  
Составитель Тим Пэйдж

АЛАН КЕНДАЛЛ  
ХРОНИКА КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

С. ГРОХОТОВ  
ШУМАН И ОКРЕСТНОСТИ  
Романтические прогулки по «Альбому для юношества»

А. ВАРГАФТИК  
ПАРТИТУРЫ ТОЖЕ НЕ ГОРЯТ

Б. ЛИФАНОВСКИЙ  
ИНТЕРНЕТ ДЛЯ МУЗЫКАНТА

Наши издания вы можете приобрести  
через сайт [www.classica21.ru](http://www.classica21.ru)  
или воспользовавшись услугами отдела «Классика — почтой».

Заявки направляйте по адресу:  
123098, г. Москва-98, а/я 28  
Издательский дом «Классика-XXI»  
Тел./факс: (495) 290 3937  
E-mail: [info@classica21.ru](mailto:info@classica21.ru)