

М. ЛИБЕРМАН, М. БЕРЛЯНЧИК

КУЛЬТУРА ЗВУКА СКРИПАЧА



ПУТИ
ФОРМИРОВАНИЯ
И РАЗВИТИЯ



МОСКВА «МУЗЫКА» 1985

Рецензент
доктор искусствоведения
В. Ю. ГРИГОРЬЕВ

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов
Введение
Часть первая. Формирование элементарных навыков звукоизвлечения	.
Теоретические предпосылки
Проблема звучания и постановка
Методика обучения основным приемам звукоизвлечения
Воспитание основ выразительного исполнения мелодий
Часть вторая. Развитие штрихового мастерства как средства художественного интонирования
Теоретические предпосылки
Методика освоения скрипичных штрихов
Legato
Détaché
Martelé
Sautillé, spiccato
Пунктирные штрихи
Staccato
«Штрих Виотти»
Saltando, ricochet
«Прыгающее» арпеджио, tremolo
Комбинирующие штрихи
О систематизации освоения скрипичных штрихов
О звучании двухголосной и аккордовой фактуры
Воспитание культуры скрипичного тона и учебный репертуар (Вместо заключения)
Список литературы

В практике советской исполнительской школы ценнейший опыт воспитания у скрипачей высокой культуры звучания. На современном этапе развития музыкального образования все более насущной становится потребность сделать этот опыт достоянием широкого круга педагогов скрипичных классов музыкальных школ, училищ, вузов. Между тем пути становления стороны искусства игры на скрипке еще мало освещены методической литературой.

В настоящей книге, стремясь к преодолению подобного разрыва практики и теории, мы предприняли попытку обобщить указанные достижения, основываясь на многолетних наблюдениях и собственном педагогическом опыте. Если попытаться определить жанр предлагаемой книги, то скорее всего это — методическое исследование, в котором практические рекомендации обосновываются современными научными данными эстетики, психологии, физиологии, исторического музыкознания и педагогики.

Основная концепция книги состоит в том, что необходимым условием становления культуры звука скрипача является целенаправленное овладение исполнительски грамотными приемами извлечения в самом начальном периоде обучения, а затем углубленная работа над штрихами, теснейшим образом связанная с активным интонированием мелодии. Поэтому проблема, поставленная в заглавие, рассматривается здесь в аспекте интенсификации развития техники смычка.

Несмотря на то, что в силу такого замысла работы, к сожалению, не представилось возможным осветить все вопросы, относящиеся к воспитанию культуры звука скрипача. Однако мы надеемся, что ищущий читатель, знакомый с современной музыкально-педагогической литературой, сможет заполнить имеющиеся пробелы.

Особенность книги заключается в том, что, разрабатывая методику обучения скрипача, мы старались учесть противоречия и выявить закономерности живого педагогического процесса. Свою задачу мы видели не в простом описании тех или иных приемов извлечения и скрипичных штрихов, а в детальном анализе

Объяснения, разъяснения соответствующих методов. Однако в книге рекомендации не следует воспринимать в качестве единственно возможных «рецептов», ибо наша цель состояла в том, чтобы побудить педагогов к повседневному методическому и самостоятельному решению педагогических проблем.

Книга состоит из двух частей. В первой анализируется и подробно описывается методика начального формирования элементарных навыков звукоизвлечения. Во второй части раскрыты методы овладения отдельными скрипичными штрихами в длительном процессе обучения скрипача — от музыкальной школы до вуза. Поэту приведенные здесь примеры заимствованы из репертуара разной степени трудности. Каждую часть предваряет теоретический раздел.

Работа адресована педагогам всех звеньев музыкального образования, учащимся и студентам. Авторы надеются, что она окажется полезной в их повседневных занятиях, а также в методической работе, что будет способствовать более широкому распространению скрипичной исполнительской культуры.

Мы полагаем своим долгом отметить постоянную поддержку, которую в процессе работы над книгой оказывали коллеги по кафедрам струнных инструментов и музыкальной педагогики Новосибирской консерватории, опыт которых также отражен на ее страницах. Искреннюю благодарность за критические замечания и ценные советы авторы приносят рецензенту рукописи доктору искусствоведения В. Ю. Григорьеву.

Введение

Мастерское владение звуком при игре на смычковых инструментах — главное средство художественного воздействия на слушателя, основа выразительного исполнения музыки. «Когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, — замечал Б. В. Асафьев, — вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет»¹. В музыке «иметь тон» означает, по его же словам, не просто «держатъ постоянно, непрерывно некое качество звучания, подобное естественной плавности и ясности речи хорошо поставленного голоса человека»², а верно интонировать мысли и чувства в музыкальной речи, делая ее «искусством людского общения»³.

С этой эстетической позиции советская исполнительская школа, развивая традиции отечественной смычковой педагогики, рассматривает высокий уровень звукового мастерства скрипача как необходимое условие полноценного раскрытия и творческой интерпретации содержания музыкальных произведений. «Ничто так не украшает игру музыканта, — говорил А. И. Ямпольский, — как певучий, осмысленный и содержательный тон — одно из наиболее впечатляющих средств передачи образов, чувств и настроений, выражения теплоты, глубины и содержательности исполнения»⁴. Не случайно в цитируемой работе выдвинуто понятие культуры скрипичного звука, намечен многогранный подход к ее воспитанию в практике обучения скрипачей.

В настоящее время последовательное формирование и развитие этой культуры у учащихся многочисленных скрипичных классов музыкальных учебных заведений становится одной из самых актуальных проблем скрипичной педагогики. Тем более что работа над звуком — не только важнейшая, но и одна из труднейших задач в воспитании скрипача.

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971, с. 216.

² Там же.

³ Там же, с. 217.

⁴ Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. — В кн.: Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968, с. 22.

Каковы же существенные грани того комплекса исполнительских качеств, который можно было бы обозначить понятием культуры скрипичного звука?

Заметим: многие выдающиеся музыканты говорили о принципиальном различии определений «красивый» и «выразительный» (или «содержательный») звук, считая, что нередко игра скрипачей, обладающих, казалось бы, вполне доброкачественным тоном, не оставляет все же большого художественного впечатления из-за присущего ей звукового однообразия. Эту мысль заострял, например, Б. Л. Яворский, резко критиковавший тех исполнителей, которым свойствен «один „красивый“ звук для всех случаев, всех произведений, всех стилей, всех жанров, всех эпох»⁵.

Следовательно, когда речь идет о культуре звука скрипача, имеются в виду не только такие качества его тона, как яркость, сочность, масштабность, тембральная окрашенность, но, главное, подразумевается умение музыканта находить тонкие звуковые краски, соответствующие стилю эпохи и автора музыки, характеру художественной образности исполняемого произведения. А кроме того, предполагается и нечто большее: гибкость применения звуковых нюансов, фразировки и акцентировки, позволяющая реализовывать свое собственное «видение» данной музыки, свою оригинальную интерпретаторскую концепцию.

Поэтому, если говорится о содержательности звука, имеется в виду, что у каждого из крупнейших исполнителей она носит свой особый, самобытный характер, так бы отражающий личностную сущность музыканта. И действительно, именно такое впечатление живёт в памяти слушателей о неповторимом своеобразии звучания голоса Ф. Шаляпина и А. Неждановой, фортепианного звука С. Рахманинова и В. Софроницкого, тона Л. Губо и П. Казальса, М. Полякина, Д. Ойстраха, Л. Когана. Так, например, в звучании скрипки Ойстраха, владевшего беспредельным мастерством звуковыражения, во всех случаях сохранялся основной лирико-мелодический стиль его музыкального высказывания, неразрывно связанный со всем человеческим обликом выдающегося скрипача. Поразительное богатство и теплота его тона, казалось, обладали изначальной содержательностью, даже безотносительно к исполняемому⁶.

Какие же факторы могут определять последовательное формирование и развитие культуры звука в сложном процессе обучения скрипача?

В самом общем плане назовем две группы факторов. К одной из них относится все то, что определяет развитие музыканта, — становление художественного мышления, эстетических эмоций, раз-

⁵ Яворский Б. Л. Музыкальное образование. Рукопись. ГЦММК, фонд 146, ед. хр. 383.

⁶ В этой связи вспоминается высказывание известного оперного режиссера ГДР Вальтера Фельзенштейна: «Пение — это не просто звучание голоса, это как бы „звучание“ всего человека целиком». См. по кн.: О музыке и музыкантах. Афоризмы, мысли, наречения, высказывания. Сост. Е. С. Райзе. Л., 1968, с. 143).

вигне образно-ассоциативной сферы. К другой — формирование технического мастерства. Впрочем, подобное разделение условно, ибо едва ли не самым существенным фактором является единство этих сторон подготовки скрипача, которое должно обеспечиваться на всех уровнях воспитания исполнителя — от первых элементарных опытов извлечения звука до овладения всей палитрой звуковых красок и многообразным арсеналом скрипичных штрихов.

Однако в музыкально-педагогической практике можно, к сожалению, наблюдать иные подходы к решению этой задачи. Один из них характерен тем, что на первых порах педагог старательно налаживает постановку, скрупулезно работает над игровыми движениями, забывая подчас о воспитании музыкально-художественного мышления ученика. Другой, напротив, проявляется в известной недооценке специальной работы над двигательной стороной игрового процесса. С точки зрения некоторых педагогов детальная работа над техникой в начальном периоде обучения не является необходимой, поскольку мастерство развивается в процессе исполнения музыкальных произведений.

Каждая из этих тенденций приводит к нарушению гармоничности воспитания молодого музыканта, ибо необходимая целостность художественной и технической сторон исполнительской культуры скрипача есть своеобразное отражение общего методологического положения, характеризующего специфику художественной культуры (художественной деятельности). Положение это, развиваемое советскими философами, раскрывает природу искусства как особой целостной структуры, в которой «происходит удивительный процесс слияния материальной формы и духовного содержания»⁷.

С этой позиции правомерно рассматривать культуру звука скрипача не локально, а в качестве одного из основополагающих компонентов культуры исполнительского интонирования, которая, обладая сложной структурой, тесно связана со всей духовной сферой личности музыканта⁸. Следовательно, ориентируясь на эту целостность, основы культуры звука нужно формировать и перспективно развивать комплексно, то есть в широком контексте музыкального, исполнительского и личностного воспитания будущего артиста. Вместе с тем требование развивать комплексную методику формирования культуры звука скрипача не следует понимать однозначно. В известных ситуациях бывает необходимо сосредоточить внимание ученика на углубленном овладении отдельными элементами сложных игровых действий. Однако изучение частных моментов исполнительского процесса всегда должно происходить с учетом целого. Иными словами, вычлениение какого-либо элемента скрипичной игры не может не быть временным, сохраняющим представление о целостном игровом действии.

⁷ Каган М. С. Человеческая деятельность. М., 1974, с. 195—197.

⁸ Подробнее об этом см.: Барляничик М. М. Культура мелодического интонирования и воспитание скрипача. Автореф. канд. дис. Л., 1983; а также в кн.: Вопросы смычкового искусства. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 49. М., 1980, с. 46—79.

Рассматривая в исторической ретроспективе взгляды выдающихся скрипачей на проблему звучания, небезынтересно отметить: стихийное понимание целостности значимых факторов было в основных чертах присуще еще авторам скрипичных школ и трактатов XVIII века — Ф. Джеминиани, Дж. Тартини, Б. Кампаньоли и др. Так, в педагогических трудах Тартини намечен ряд методов, ценность которых (не померкнувшая до сих пор) состоит в том, что с их помощью заметно интенсифицируется взаимодействие различных элементов процесса звукоизвлечения на скрипке — слуховых, ритмических, двигательных и др. Однако целостная методика работы над звуком на последующих этапах развития скрипичной педагогики все чаще распадавалась на отдельные, параллельно осваиваемые линии.

С выходом в свет в самом начале XIX века так называемой «Методики Парижской консерватории» (П.-Роде, П. Байо, Р. Крейцер) начинается длительный период разъединения элементов скрипичной игры с целью их детализированного изучения, а затем объединения в игровом акте. Подобная установка вела к тому, что даже в наиболее прогрессивных педагогических трудах прошлого столетия — в печатных руководствах Л. Шпора, Ш. Берно, Й. Иоахима и А. Мозера не удавалось достичь полной гармоничности между методами музыкального и технического развития скрипача.

И впоследствии, в ходе более глубокой разработки вопросов скрипичной педагогики, начавшейся в конце XIX — начале XX века, когда речь заходила о совершенствовании методов работы над звуком, скорее высвечивались отдельные моменты, далеко не решавшие проблему в целом. Так, французский скрипач Л. Капэ, стремясь к достижению тонкости в звучании штрихов, а также к более плотному ведению смычка, выдвинул идею активизации игровых движений пальцев на трости. К. Флеш сосредоточил внимание на особенностях постановки правой руки и, в частности, на способе «хватки» смычка. Различный подход к проблеме извлечения полноценного скрипичного тона наблюдается и в двух обстоятельных исследованиях немецких методистов — Ф. Штейнгаузена и В. Тренделенбурга. Если первый из них считал основой звукообразования размаховое движение руки со смычком, то второй придавал большее значение нажимному воздействию смычка на струну. Словом, на определенном этапе развития скрипично-педагогической мысли было высказано немало разных и, на первый взгляд, противоречащих друг другу положений. Однако, как справедливо замечал К. Г. Мострас, «в действительности эти кажущиеся противоречия не всегда приводят к подавлению одного метода другим, а лишь служат поводом для отбора наиболее действенного метода в каждом отдельном случае»⁹.

На современном этапе развития скрипичной методики возникает настоятельная потребность анализировать эти взгляды на базе

⁹ Мострас К. Г. Конспекты по курсу методики обучения и игры на скрипке. Т. 1. Рукопись, 1949, с. 60. Б-ка Моск. консерватории.

передовой методологии. Продуктивность такого подхода убедительно доказана практикой — признанными во всем мире достижениями советской скрипичной школы, которая, опираясь на прогрессивные эстетические принципы отечественного музыкального исполнительства, по-своему преломляет все ценное из теории и практики мирового смычкового искусства. Достаточно напомнить о том огромном внимании к гармоничному воспитанию художественного сознания и мастерства скрипача, которое характерно для педагогических устремлений Л. М. Цейтлина и А. И. Ямпольского, Ю. И. Эйдлина и М. И. Ваймана, Д. Ф. Ойстраха, Л. Б. Когана, Б. В. Беленького и многих других крупных педагогов, воспитавших не одно поколение замечательных советских скрипачей. В центре же такого подхода у них всегда находились вопросы углубленной работы над звуком, получавшие в каждом случае индивидуально-творческое решение.

На фоне этих достижений особенно заметны существенные недостатки, типичные для широкого обучения скрипачей. Ведь в практике работы школ начинающий в течение длительного времени (порой несколько лет!) играет плохим, невыразительным звуком, что отнюдь не способствует его музыкально-исполнительскому развитию. Напомним: еще Л. Ауэр настаивал на том, что «приобретение чистого, красивого тона — это дело обучения»¹⁰. Тем более досадно недостаточное внимание к развитию техники правой руки, которая, по существу, «выполняет главную функцию, выявляя звучание инструмента и качественный результат деятельности левой руки»¹¹. С этим мириться нельзя, тем более, что игровые навыки правой руки и техника смычка объективно намного сложнее техники левой руки.

Вместе с тем культура звука скрипача в конечном счете определяется, естественно, тесным, хорошо координированным взаимодействием обеих сторон игрового аппарата. Поэтому, хотя в настоящей работе, как уже сказано, проблема формирования и развития основ культуры звука рассматривается с точки зрения действий правой руки и техники смычка, невозможно обойти полным молчанием роль левой руки в получении на скрипке полноценного звука.

В широком смысле мера совершенства всех элементов техники левой руки так или иначе влияет на доброкачественность звучания. Что же касается непосредственного воздействия на звук, то следует сказать о трех моментах. Во-первых, о пальцевых приемах, с помощью которых укорачивается или удлиняется звучащая часть струны. Речь идет о целесообразной технике падения-отскока пальцев — горизонтальных, «хроматических» движениях и перебрасывании с одной струны на другую. Во-вторых, имеется в виду чистота звуковысотной интонации — качество, практически неотделимое от тембровой стороны звучания.

¹⁰ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965, с. 48.

¹¹ Мострас К. Г. Система домашних занятий скрипача. М., 1956, с. 16.

Наконец, третий и едва ли не важнейший фактор — vibrato. Роль этого выразительного средства в становлении культуры скрипичного тона особая, ибо манера вибрировать и соответствующее мастерство в совокупности с индивидуально-своеобразным извлечением звука определяют неповторимый характер звуковой палитры каждого крупного скрипача¹². Требование взаимосвязи vibrato и звукоизвлечения продиктовано, среди прочего, сложной структурной природой данного выразительного средства, экспериментальной показанной О. М. Агарковым, — слиянием циклических отклонений звуковысотности с микроколебаниями, своего рода «мерцанием» тембра и громкости¹³. А поэтому важно, чтобы связь звукоизвлечения и vibrato не была утрачена и в начальном периоде работы над звуком, методы которого рассматриваются в настоящей книге.

Итак, формирование и развитие основ культуры звука скрипача требует гармоничной работы над целостными по своей природе профессиональными исполнительскими приемами на всех стадиях обучения — от самых начальных до высших. Иными словами, первоочередное дидактическое требование, обуславливающее преемственность в обучении скрипача, видится в том, чтобы последовательно осваивать те сложные профессиональные приемы, которыми в своем искусстве пользуется квалифицированный исполнитель.

А это становится возможным лишь в том случае, когда обучение игре на скрипке с первых шагов тесно связывается с широким личностным воспитанием музыканта, с приобщением его к богатствам художественной культуры путем разносторонней, целенаправленно организованной учебной деятельности.

¹² Замысел книги не предполагает рассмотрения вопросов последовательного развития навыка vibrato. Скажем только, что в русле работы над основами культуры звука с первых занятий на скрипке формирование этого навыка, по нашему мнению, должно начинаться значительно раньше, чем это обычно делается.

¹³ См.: Агарков О. Вибрато как средство художественной выразительности в игре на скрипке. М., 1956. Методическая сторона проблемы vibrato раскрыта в разработке А. Л. Готсдинера «Работа над вибрацией в классе скрипки» (Л., 1963).

Часть первая

ФОРМИРОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТАРНЫХ НАВЫКОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Преемственный характер развития многогранной культуры скрипичного звука обуславливает потребность углубленно проанализировать бытующие в практике методы освоения начальных навыков звукоизвлечения. Нужно ответить на вопрос: в чем кроются причины того довольно распространенного явления, когда, несмотря на наличие необходимых способностей учащегося и достаточно длительный процесс его обучения, результаты (особенно в аспекте выразительности звучания и штрихового мастерства) не столь значительны. Настоящий раздел содержит попытку проанализировать эти сложные явления исполнительского искусства и педагогики, опираясь на некоторые данные психологии и физиологии.

Как обычно формируется элементарный навык звукоизвлечения на скрипке? После того, как освоен способ держания смычка (изучаемый, как правило, отдельно от основного приема извлечения звука), начинающий осуществляет первые опыты проведения им по струне. Для этого чаще всего используется часть середины смычка, относящаяся к его верхней половине. Цель занятий в данный момент состоит в том, чтобы добиться приемлемого звучания благодаря продвижению смычка по струне путем разгибания или сгибания предплечья. Для концентрации на этом внимания ученика извлекаемые звуки чередуются с паузами, во время которых смычок остается на струне. О. Ф. Шульпяков справедливо говорит о том, что «метод, в соответствии с которым звуки в своем чередовании разделяются паузами, страдает... рядом недостатков» и в целом отражает тенденцию (на наш взгляд, характерную. — Авт.) «упростить процесс звукоизвлечения по форме при игнорировании содержания внутренних ощущений играющего»¹.

Суть указанного недостатка, думается, в том и состоит, что при остановке смычка в пределах его верхней части (когда он в паузе остается на струне) возникает ситуация, при которой начинающий должен постоянно переводить руку из состояния движе-

¹ Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Л., 1973, с. 56—57.

ния в состояние покоя и обратно, а это (как верно замечает автор названной работы) ему еще недоступно. Поэтому в правой руке начинающего фиксируются статические состояния. Забегая вперед, скажем, что использование пауз при непременном снятии смычка со струны (например, у колодки) способствует сохранению необходимого для игры активно-двигательного состояния руки. Такой принцип начальной работы над звукоизвлечением реализует мысль К. Г. Мостраса: «Активность правой руки не должна прекращаться во время коротких пауз. На музыкальную паузу следует смотреть как на повод подготовки последующих движений руки»².

В результате же чередования движений и остановок руки у начинающего фиксируется ощущение, что струна якобы поддерживает смычок, а задача играющего — лишь вести его с равномерной скоростью. Это одностороннее представление усугубляется еще и тем, что педагог постоянно напоминает о необходимости держать смычок свободно, без «схватывания» трости пальцами. Однако, когда трость движется вверх (место звукоизвлечения приближается к колодке), ученик начинает чувствовать, что конец смычка перевешивает, и невольно противодействует этому, сжимая трость всеми пальцами.

В итоге качество звука в данном отрезке заметно ухудшается. А. И. Ямпольский писал об этом: «...Многие скрипачи испытывают затруднение при игре у колодки и склонны избегать ее. Этим в немалой степени обедняются звуковые ресурсы исполнителя»³. В том же духе высказывался Ж. Сигети. Скрипачи, говорил он, упускают многие тонкости и оттенки ведения смычка, полагаясь по преимуществу «на широкий штрих... верхней половины смычка, который дает сильный, но однообразный звук» (разрядка наша. — Авт.). Выдающийся артист видел причину этого в «пренебрежении нижней половиной смычка...» и рекомендовал «проверять качество звука у колодки, где особенно заметна небрежность в отношении звука»⁴.

При использовании охарактеризованного метода, по нашему мнению, недостаточно учитывается тот очевидный факт, что в процессе звукообразования на скрипке постоянно и гибко взаимодействуют два основных фактора — скорость передвижения смычка и сила его давления на струну. Когда на первых порах овладение движением смычка (фактор скорости) преобладает над умением регулировать его давление, исполнительски перспективная структура процесса искажается. Регулировка весового воздействия на струну (облегчение у колодки, утяжеление у конца), в котором вес самого смычка объединен с весом руки, подменяется чрезмерно жестким держанием трости. Последнее провоцирует малодифференцируемые нажимные усилия, особенно при игре верхней частью

² Мострас К. Г. Конспекты по курсу методики обучения и игры на скрипке, с. 39.

³ Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей, с. 29.

⁴ Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. М., 1969, с. 232.

смычка. что и приводит к однообразию звучания, о котором пишет Ж. Сигети.

Усугубляясь в ходе закрепления подобных «игровых навыков», эти усилия в конечном счете скоро приводят к зажатости правой руки ученика, которая далеко не всегда бывает выражена во внешне неприемлемых формах держания и ведения смычка, а подчас носит внутренний, скрытый характер. Наиболее типична зажатость двух точек, свобода которых принципиально важна для развития смычковой техники. Речь идет о зафиксированности плечевого сустава и неподвижном, излишне крепком держании смычка («мертвая хватка»).

Каковы же причины зажатости этих крайних точек руки?

Фиксация плечевого сустава порождается, видимо, прежде всего тем, что ребенок, приступающий к занятиям на скрипке, не осознает еще значения веса руки для получения хорошего звука, плохо представляет себе роль расслабления мышц не только самой руки, но также плечевого пояса и спины. Ведь постановка руки чаще всего начинается сразу с объяснения способа держания смычка, а не с усвоения общего игрового состояния правой руки, в котором весовые ощущения — решающие. К числу существенных причин закрепощения плечевого сустава относится и начальная работа над звуком преимущественно в верхней части смычка (о чем уже говорилось), где движение плеча не является ведущим.

«Жесткая хватка» смычка пальцами обычно вызвана несколькими причинами. Первая из них носит физиологический характер — имеется в виду негативное действие хватательного рефлекса, который у некоторых детей сильно выражен. Изменить, переориентировать этот безусловный рефлекс в нужном направлении с помощью словесных пояснений удается нечасто: для этого нужна специальная (иногда длительная!) работа. Другая причина, тесно связанная с первой, — психологическая. Не имея реального представления о весе смычка, о приемах его уравнивания пальцами, боясь уронить смычок, начинающий с силой сжимает трость. Наконец, можно выявить еще одну причину излишне крепкой «хватки» смычка. Условно назовем ее методической: речь идет о недостаточной эффективности методов, с помощью которых обычно осваиваются постановка правой руки, элементарные способы управления смычком и приемы звукоизвлечения.

В одних случаях у начинающих преобладает закрепощенность плечевого сустава, в других — крепкое схватывание трости. Однако чаще оба недостатка существуют одновременно, так как «жесткая хватка» ведет к перенапряжению вышерасположенных (крупных) мышц руки, а зажатость плечевого сустава вызывает потерю чувствительности пальцев, из-за чего усиливается схватывание. Как следствие этого, при ведении смычка ограничиваются свобода кисти и ее гибкие сгибательно-разгибательные движения (последние подменяются движениями предплечья).

Словом, закрепощенность плечевого сустава и фиксированное держание трости ведут к тому, что начинающий не может в игре

использовать реальный вес руки со смычком, что является, как говорилось, естественной основой звукоизвлечения на скрипке. Таким образом, разрываются прямые и обратные связи элементов звукообразующего действия: недостаточное осознание весовых ощущений не позволяет достичь нужной свободы суставов и приспособления руки к смычку, а отсутствие этих рациональных навыков в свою очередь препятствует ясному ощущению веса руки со смычком в процессе звукоизвлечения. В итоге преемственный путь формирования и развития звуковых навыков нарушается, становится механистическим. Эти соображения приводят к выводу о необходимости усовершенствования традиционной методики в аспекте рационализации двигательных приемов.

Вместе с тем взаимодействие давления на струну и скорости ведения смычка касается, понятно, не только собственно физической стороны процесса образования звука, но и различных его характеристик — интенсивности, тембральной окраски, продолжительности. Следовательно, в формировании и развитии звуковых навыков активно участвует музыкальный слух. К сожалению, в широкой практике обучения скрипачей этот фактор подчас упускается: внимание начинающего сосредоточивается лишь на освоении действий правой руки со смычком, в результате чего звук, по его представлению, является лишь результатом правильных движений. Поскольку работа над звуком отрывается от последовательного воспитания музыкально-слуховых навыков, ученик почти не связывает мышечные и весовые ощущения, осознание движений руки и ее частей, требование их координации и т. д. с представлениями о красоте и выразительности звучания скрипки, певучести, образной характерности.

Между тем история скрипичной педагогики сохранила немало высказываний крупнейших музыкантов-педагогов, всячески подчеркивавших ведущую роль слуха в сложном процессе звукоизвлечения и художественного исполнения на скрипке. Среди них — Дж. Тартини и Л. Моцарт, Л. Шпор и Ш. Берно, И. Иоахим и Л. Ауэр. В наши дни А. И. Ямпольский писал: «В основу правильного метода воспитания культуры звучания должно быть положено систематическое развитие внутреннего слуха — ценнейшего качества музыканта»⁵. При этом подчеркивалось, что «имеется в виду главным образом та область внутреннего слуха, которая связана с выразительной стороной звучания (разрядка наша. — Авт.), с ощущением звуковой краски, соответствующей определённому музыкальному образу»⁶.

Для совершенствования методики воспитания внутренних слуховых представлений важно выяснить: какой смысл современная наука вкладывает в широко бытующее понятие «музыкальный слух»? Обратимся к Музыкальной энциклопедии. Ю. Н. Рагс в статье «Слух музыкальный», считая этот феномен в целом спосо-

⁵ Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей, с. 24.

⁶ Там же, с. 24.

ностью полноценно воспринимать музыку, необходимой предпосылкой композиторской и исполнительской деятельности, выделяет две стороны функционирования данного свойства. С физиологической стороны слух обеспечивает восприятие отдельных параметров высоты, громкости, тембра и длительности музыкального звука. С психологической — это «своеобразный механизм первичной переработки музыкальной информации и выражения отношения к ней — анализа и синтеза ее внешних акустических проявлений, ее эмоциональной оценки» (разрядка наша. — Авт.)⁷.

Для перспективного формирования культуры скрипичного звука нужно, разумеется, последовательно развивать обе стороны слуха, но особенно важно не упускать вторую из них, ту, которая представляет собой «более высокую ступень слуховой организации»⁸, целостную по своей сущности. Однако в практике скрипичного обучения слуховое восприятие порой связывается лишь с формированием игровых навыков левой руки, а потому наиболее развитой оказывается звуковысотная сторона слуха. Другие же его стороны, в большей мере связанные с техникой смычка и правой руки, остаются часто за пределами внимания и специально не развиваются.

В частности, наблюдается отрыв начального освоения элементов смычковой техники от восприятия метrorитмической структуры. Между тем не подлежит сомнению, что именно ритм как «интонационный стержень» (Б. В. Асафьев) призван быть организующим фактором при изучении основ техники правой руки, особенно если учитывать специфику смычкового инструмента — определенное разделение высотно-ритмической структуры мелодии между левой и правой сторонами исполнительского аппарата.

Не менее важно целенаправленное воспитание тембровой стороны слухового восприятия. Слух скрипача, как и любого музыканта-исполнителя, непременно должен включать умение «представлять себе художественно ценный звуковой идеал — компонент тембрового слуха, который можно развивать и культивировать...»⁹

При разработке метода обучения необходимо учитывать и следующие обстоятельства. Ритмическая, тембровая, а также громкостно-динамическая стороны слуха исполнителя на смычковом инструменте, по сравнению со звуковысотной его стороной, в меньшей мере связаны с точностью игровых движений. Как и названные параметры музыкального звука, в процессе художественного исполнения соответствующие игровые движения варьируются в относительно широких пределах, обусловленных, конечно, требованиями эстетического вкуса, стилистикой исполняемых произведений и т. д.

⁷ Рагс Ю. Н. Слух музыкальный. — Муз. энциклопедия. М., 1981, т. 5, стлб. 103.

⁸ Там же.

⁹ Агарков О. М. Интонирование и слуховой контроль в сольном пении. — В кн.: Вопросы физиологии и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 25. М., 1975, с. 87. К вопросу о связи тембрового компонента с другими сторонами музыкального восприятия мы еще вернемся в начале второй части книги.

Следовательно, именно в плане освоения приемов звукоизвлечения открывается возможность внести в процесс обучения скрипача элементы творчества. К этому стремились многие музыканты-педагоги, искавшие пути усовершенствования традиционных (исторически сложившихся) методов обучения инструменталистов, например Б. Л. Яворский, развивавший концепцию целенаправленной организации слухового восприятия и музыкального мышления¹⁰.

Успешное решение этой актуальной проблемы в большой мере связано с иным толкованием роли исполнительских движений в творческом процессе. Различные данные психологии и физиологии, других наук проясняют тот факт (достаточно, впрочем, очевидный для педагогов-практиков), что движения исполнителя являются не просто средством воплощения художественных замыслов автора и интерпретатора музыки — они активно соучаствуют в этом диалектически сложном процессе. В современной теории исполнительства и музыкальной педагогике на этом основании все большее признание получает системный (целостный) подход к разрешению данного вопроса¹¹. Следовательно, методы обучения исполнительскому мастерству (и прежде всего, разумеется, способ овладения процессом звукообразования на инструменте) должны быть в полной мере комплексными — слуходвигательными.

Представление о слухе музыканта в наши дни заметно расширяется: в целостное толкование его сущности включают управляющие звуком компоненты, специфические для той или иной конкретной музыкальной деятельности. Например, певцы говорят об особом вокальном слухе, который представляет собой сложное музыкально-вокальное чувство, основанное на взаимодействии слуховых, мышечных, зрительных, осязательных, вибрационных видов чувствительности. По мнению В. П. Морозова, «слух, хотя и является важнейшим оценщиком музыкальной и вокальной „продукции“... совершенно не в состоянии один руководить технологией образования голоса. Для этого он обязательно должен кооперироваться с внутренними чувствами и в первую очередь с мышечным чувством»¹². Не случайно музыканты разных специальностей сейчас говорят о «слышащих» (а также «думающих», «умных», «чувствующих» и т. д.) руках исполнителя. В искусстве скрипача это относится не только к ощущению грифа и звуковысотному интонированию, но и имеет огромное значение для продуктивной работы

¹⁰ В его педагогической системе просматривается установка на взаимозависимость движений и слуховых реакций музыканта. По словам В. А. Цуккермана, редкая тембровая палитра красок в исполнении самого Яворского объяснялась какими-то особенностями его фортепианно-технических приемов (см.: Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. Т. I. 2-е изд. М., 1972, с. 220).

¹¹ См.: Шулъяков О. Ф. Роль деятельности в развитии творческой индивидуальности исполнителя. — В кн.: Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя. Труды НГК и ГМПИ им. Гнесиных, вып. 2. Новосибирск, 1984, с. 34—42.

¹² Морозов В. Вокальный слух и голос. М. — Л., 1965, с. 83—84.

правой руки, важнейшей задачей которой является «слышание» других сторон выразительности скрипичного звука.

Подобные высказывания — не просто метафора. В них заключен большой смысл, вытекающий из достижений современной психофизиологии. Назовем, в частности, учение о широко разветвленных (прижизненно складывающихся) функциональных системах рефлекторного порядка, управляющих сложными формами человеческого поведения¹³, современные взгляды о взаимодействии функционально асимметричных полушарий головного мозга¹⁴, из чего вытекает необходимость единства эмоциональных и интеллектуальных факторов в восприятии и исполнении музыки, концепцию дополнительности осознаваемого и неосознаваемого психического¹⁵.

Возникает вопрос — каким образом претворить эти научные данные в начальном обучении скрипача? Какими главными чертами должна обладать методика для того, чтобы обеспечивать преемственность в последовательном овладении культурой скрипичного тона?

Согласно нашей точке зрения, методы начального формирования и развития основ культуры звука должны, с одной стороны, обеспечивать сознательное и прочное освоение всех операций, составляющих сложные звукообразующие действия скрипача на основе полной раскрепощенности этих действий, с другой — создавать ряд основополагающих психологических установок начинающего — стремление к «идеалу» скрипичного звука, интонационно-речевой выразительности фразировки и т. д.

В этом плане методологической базой сознательного освоения целостных слуходвигательных действий может послужить концепция советского психолога П. Я. Гальперина об управляемом (поэтапном) формировании психических процессов на полной, обобщенной и самостоятельной, организуемой учеником, ориентировочной основе сложного действия. Согласно данной концепции главным в решении поставленного выше вопроса является углубленная и тщательная работа над ориентировочной частью первичных исполнительских действий скрипача¹⁶.

¹³ См.: Анохин П. К. Функциональная система — основа физиологической архитектуры поведенческого акта. — Избр. труды. Системные механизмы высшей нервной деятельности. М., 1979, с. 13—99; Леонтьев А. Н. Биологическое и социальное в психике человека. — В кн.: Он же. Проблемы развития психики. 3-е изд. М., 1972, с. 184—209.

¹⁴ См.: Котик Б. С. Исследование межполушарного взаимодействия в переработке слуховой информации. Автореферат. М., 1975.

¹⁵ Симонов П. В. «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии. — В кн.: Психология процессов художественного творчества. Л., 1980, с. 32—45.

¹⁶ В современной педагогической психологии любое сложное умение или навык внутренне дифференцируются на отдельные фазы, называемые ориентировочной, исполнительской и контрольной частями действия. В музыкально-исполнительской методике этому соответствует известная модель структуры исполнительского акта: «предслышание — игровое движение — слуховой контроль». Заметим, однако, что эта триада (как следует из всего сказанного выше) не дает полного представления о составе ориентировочной основы музыкально-исполнительского действия.

На первых порах совершенно необходимо детальное развертывание всех основных операций (как слуховых, так и двигательных) и налаживание между ними связей, составляющих ориентировочную основу процесса игры. Затем, по мере сформированности исполнительского действия, эти ориентировки постепенно будут свертываться, то есть сокращаться во времени и переходить во внутренний план¹⁷. Иными словами, начинающий с первых шагов должен не только хорошо ощущать градации давления, скорости смычка и т. д., но и слышать, ясно осознавать их роль в изменении тембра звука, его силы, протяженности, в акцентировке и применении других выразительных средств.

С этой точки зрения традиционный метод первичного освоения звукообразующих приемов в средней и верхней частях смычка таит в себе, по нашему мнению, определенные противоречия, которые сводятся к следующему. При игре серединой смычка полноценное звукоизвлечение вполне может быть обеспечено использованием его собственного веса. Однако из-за зажатости основных регулирующих суставов правой руки вес смычка не полностью передается струне, а потому начинающий и в этой, «нейтральной» по весу части прилагает излишние мышечные усилия. Когда же педагог не допускает нажимных усилий, звучание становится поверхностным.

В верхней части смычка нужно умело сочетать его ведение с давлением на струну. Поскольку смычок здесь облегчен, то получить качественный звук реально, лишь как можно более полно используя естественный вес руки со смычком, который передается трости через указательный палец. Однако начинающий, разумеется, не способен еще выполнять подобную задачу так, как это делает квалифицированный скрипач. Вместо этого ему невольно приходится использовать мало дифференцированные нажимные усилия руки, которые и дают некачественный звук. Так с самого начала фиксируются игровые приемы, далекие от профессиональных, с чем в дальнейшем приходится вести долгую, не всегда успешную борьбу. Поэтому понятно, что метод овладения основами звучания и техники смычка по своему содержанию должен быть ориентирован на внутреннюю структуру исполнительских действий квалифицированного скрипача. Таким образом, назрела необходимость пересмотреть традиционный метод начальной работы над звукоизвлечением в средней и верхней частях смычка.

¹⁷ П. Я. Гальперин разъясняет ход этого процесса следующим образом: «...Когда шаг за шагом разъясняется схема полной ориентировочной основы действия, а затем по этой схеме воспринимается и само действие, производится решение разнообразных „делесообразно подобранных задач“, ориентировочная часть действия все более и более сокращается — перед нами раскрывается сложная иерархическая система, в целом представляющая процесс ориентировки... В процессе управляемого формирования она открыта и понятна, но по мере образования навыка „сокращается“ и не только становится недоступна для всякого наблюдения, но в „готовом“ явлении как бы полностью отсутствует» (Гальперин П. Я. Предисловие к кн. «Управляемое формирование психических процессов». М., 1977, с. 4—5).

Детальный и разносторонний анализ, а также многолетняя педагогическая практика привели к выводу о том, что более целесообразно начинать работу над основами звукоизвлечения в нижней, а затем в средней частях смычка. При этом игровые движения и приемы извлечения звука надо осваивать комплексно, на сознательном уровне, путем осмысления входящих в них операций. Как показал опыт, это дает ряд преимуществ.

Во-первых, исключается фиксация плечевого сустава и «жесткая хватка» смычка благодаря тому, что в основу метода положено ощущение веса руки и формирование умения уравнивать смычок пальцами. Свобода плечевого сустава здесь сохраняется благодаря активным движениям плеча при игре нижней частью смычка (в отличие от игры верхней частью, где плечо не является ведущим, а двигается пассивно).

Во-вторых, уменьшается опасность мышечных «зажимов» в целом, так как регулирование давления смычка на струну основано на облегчении его веса (а не на нажимных усилиях), выполняемом с помощью незначительного воздействия мизинца на трость. К тому же вес руки становится яснее ощутимым благодаря ее согнутому положению, при котором мускулатура находится в более свободном состоянии (в отличие от вытянутой руки при игре у конца смычка).

В-третьих, появляется возможность тесно связывать навык удерживания смычка пальцами с исходным приемом извлечения звука, что создает более благоприятные условия (это — главное!) координации игровых движений руки с восприятием и разносторонним представлением о выразительности скрипичного звука.

В целом метод, предлагаемый в настоящей книге, предусматривает полную и обобщенную ориентировку начинающего в процессе звукоизвлечения.

Естественно, что работа над звукоизвлечением нижней частью смычка предъявляет ученику более серьезные требования, заключающиеся прежде всего в распределении внимания между слуховыми, мышечно-тактильными и двигательными ощущениями. Поэтому начальное звукоизвлечение у колодки, бесспорно, связано с известными трудностями. Однако это трудности иного рода по сравнению с игрой верхней половиной смычка, где задачи перспективного развития вступают в противоречие с возможностями начинающего. Здесь же основное требование состоит в комплексности овладения навыками звукоизвлечения, предвосхищающими профессионально грамотные приемы игры на скрипке. Такой подход согласуется с общей тенденцией современной отечественной педагогики, определяющей, что начальное обучение ребенка должно происходить на высоком уровне трудности¹⁸.

¹⁸ «Принцип обучения на высоком уровне трудности, — разъясняется в одной из работ, — характеризуется тем, что... имеется в виду не любая трудность, а трудность, заключающаяся в постижении сущности изучаемых явлений, связей и зависимостей между ними» (Завяков Л. В. Дидактика и жизнь. М., 1969, с. 32).

Перенесение первичной работы над звуком в нижнюю половину смычка само по себе, конечно, еще не может гарантировать перспективных результатов. Нужно правильно выстроить методику формирования элементарных навыков. Поскольку методы обучения во многом зависят от конкретных условий (в частности, от индивидуальных особенностей учащегося) и в данной связи допускают довольно широкий спектр вариантов, представляется полезным, прежде чем наметить последовательность занятий с начинающим, сформулировать ряд общих требований-принципов, из которых рекомендуется исходить в этой работе.

1. При формировании двигательной смычковой техники — опора на звуковой критерий. Данный принцип реализуется через налаживание связи каждого осваиваемого движения со слуховым восприятием.

2. Сознательное воспитание умения расслаблять мышцы как исходный момент работы над двигательными приемами техники правой руки. От расслабления — к мышечной энергии, необходимой при игре, и снова к расслаблению — таков принцип освоения каждого игрового движения, который должен быть осознан начинающим как можно раньше.

3. Постоянная ориентировка в весовых соотношениях при игре различными частями смычка, осознание его как переменного рычага.

4. Владение приемами звукообразования сначала в коротких отрезках смычка последовательно в нижней, средней, а затем и в верхней его частях. Данный принцип обусловлен тем, что извлечение звука целым смычком представляет собой весьма сложный навык, качественное выполнение которого должно быть подготовлено освоением более простых элементов. Звучание коротких длительностей и наличие пауз (то есть регуляция звучащего и незвучащего музыкального времени) исключительно важны для координации игровых движений со слухом, так как именно во время паузы начинающий может самостоятельно оценить звуковой результат и представить себе («предслышать») образ последующего звука.

5. Освоение с самого начала комплекса основных приемов техники смычка, в том числе звукоизвлечения при его движении вниз и вверх, соединения звуков при смене смычка и при перемене струн в различных частях.

Раннее овладение полным набором профессионально перспективных смычковых приемов позволяет уже на первоначальном этапе достигать напевности, мелодической слитности и интонационной выразительности. А это служит залогом успешного, результативного формирования и развития музыкально-исполнительского мышления ученика.

Последовательное претворение изложенных принципов в конкретных методах преподавания, как подтверждает опыт, обеспечивает преимущество в овладении основами культуры скрипичного звука. Это, однако, становится возможным лишь при одном непременном условии. Речь идет об уже сказанном — двигательной сво-

бодe начинающего скрипача, его правильном приспособлении к инструменту и смычку. Поэтому раньше, чем перейти к детальному описанию методики формирования элементарных навыков звукоизвлечения, представляется полезным изложить основные требования к скрипичной постановке в целом, более подробно остановившись на некоторых важных моментах постановочного приспособления правой руки.

ПРОБЛЕМА ЗВУЧАНИЯ И ПОСТАНОВКА

Трудно переоценить то значение, которое имеет совершенство двигательного аппарата ученика для последовательного овладения культурой скрипичного звука. Фундаментом же перспективного развития исполнительского аппарата служит, разумеется, наиболее рациональное приспособление рук и всего корпуса играющего к условиям и требованиям художественно выразительной игры на скрипке — так называемая постановка. В современной методике этот исторически сложившийся термин получил, как известно, новое толкование. Суть его состоит в том, что скрипичная постановка трактуется как такая система развивающихся двигательных игровых положений и внутреннего состояния исполнителя, которая, с одной стороны, объективно отвечает акустическим требованиям звукообразования и общим анатомо-физиологическим закономерностям человеческих движений, с другой — является базой индивидуального приспособления к достижению наиболее совершенного звучания инструмента. Следовательно, овладение даже начальными приемами звукоизвлечения на скрипке, самыми простыми звуковыразительными средствами находится в прямой зависимости от правильного и взаимосвязанного усвоения всех основных элементов, образующих скрипичную постановку.

В последней можно дифференцировать три компонента: 1) общая постановка как комплекс исходных двигательных игровых положений корпуса и обеих рук; 2) система элементарных игровых движений левой руки на грифе; 3) система элементарных игровых движений правой руки со смычком. Не ставя здесь задачи дать исчерпывающие рекомендации о работе над всеми компонентами постановки, сосредоточим внимание на самых существенных моментах, которые в наибольшей мере определяют эффективность развития смычковой техники и звука скрипача.

В первую очередь рассмотрим те из них, что относятся к общей постановке. В число ее элементов, по нашему мнению, следует включать: взаимно согласованное двигательное игровое положение и состояние ног, корпуса, рук скрипача; положение инструмента; формы приспособления рук к скрипке и смычку; а также рациональную организацию нервно-мышечной деятельности и дыхания в процессе игры. Коснемся каждого из перечисленных элементов

общей постановки в отдельности, хотя практически работать над ними необходимо, разумеется, одновременно, формируя их закономерные и гибкие связи.

Большое воздействие на качество скрипичного звука оказывает гармоничность игровой позы скрипача, расположения обеих рук и инструмента. Единство этих элементов, составляющее основу общей постановки, должно быть предметом особого внимания в работе с начинающими.

В этом отношении подготовка учащихся нередко страдает типичными недостатками. Так, положения корпуса, рук и инструмента часто находятся в разительном несоответствии, что, особенно проявляется при переводе смычка с одной струны на другую, когда правая и левая руки должны выполнять однотипные («рулевые») движения в плечевых суставах. Эти движения бывают затруднены из-за неверного положения корпуса: поднимая скрипку, ученик как бы разворачивает его вправо. Параллельное подставке ведение смычка и сохранение единой игровой точки в таком случае становится очень трудной задачей, поскольку требует преувеличенных выравнивающих действий кисти и пальцев. Если ученик и добивается в подобных условиях удовлетворительного звучания на одной струне, то при смене струн смычок все равно смещается к грифу или к подставке, ухудшая качество звука.

Первый шаг в организации общей постановки начинающего скрипача состоит в формировании навыка правильной опоры корпуса на обе несколько расставленные ноги. Нужно не только воспитывать умение равномерно распределять тяжесть корпуса между правой и левой ногой, но и специально учить переносу его веса с одной ноги на другую. Это умение играет существенную роль в развитии звукового мастерства и скрипичных штрихов, тем более что связанное с ним общее представление о весовом балансировании является одной из основ работы над техникой смычка.

Нередко у детей мышцы ног противоестественно напряжены, а коленные суставы замкнуты, что ведет к потере необходимых ощущений тяжести туловища и его равномерно распределенной опоры на ступни ног. В этом случае общая скованность корпуса неизбежна.

Нецелесообразный разворот корпуса в период формирования постановки часто вызван зафиксированным состоянием обоих плечевых суставов, а также отсутствием специального умения приводить корпус в игровое состояние: поднимая руки со скрипкой и смычком, снимать излишнее напряжение мышц и расслаблять плечевой пояс. В начальном обучении скрипача надо уделять большое внимание развитию соответствующего навыка и периодически возвращаться к этому в дальнейшем. Приспосабливая руки к скрипке и смычку, полезно обратить внимание ученика на воображаемые линии, схематически обозначающие правильную постановку — двигательную (как при ходьбе) направленность его корпуса и ног, взгляд и положение скрипки, линии движений правой руки со смычком. Запомнив эти мысленно проведенные линии, ученик бу-

дет лучше ориентироваться в постановке и начнет ее сознательно контролировать в домашних занятиях.

Игровая поза скрипача, естественное расположение рук относительно его корпуса и инструмента тесно связаны с нередко observable вопросом о высоком или низком игровом положении локтя правой руки¹⁹. Верное разрешение этого вопроса возможно лишь на основе принципа единства компонентов общей постановки, при котором учитывается органическая тенденция обеих рук к симметричным положениям и движениям. К сожалению, в практике нередко можно встретить такую постановку, при которой плечо²⁰ левой руки чрезмерно приближено к корпусу играющего, а плечо правой, наоборот, отдалено от него. Подобная дисгармония в общей постановке создает немалые трудности при овладении игровыми движениями каждой руки и весьма препятствует их координации.

Высота «подвеса» правой руки скрипача зависит от типологических особенностей общей постановки, среди которых правомерно отличать три разновидности — узкую, среднюю и широкую. К узкой постановке относится приближенное к туловищу (как бы сомкнутое) положение обеих рук, при котором корпус немного повернут вправо, в сторону смычка; к расширенной — такое положение, когда корпус, напротив, развернут в левую сторону. Средняя же форма — наиболее естественное для движений прямое положение корпуса²¹. Выбор какой-либо из них зависит от конституции, особенностей строения корпуса, длины рук и пальцев играющего. «Подвес» правой руки неодинаков в каждой из этих разновидностей постановки — он постепенно увеличивается от узкой к широкой. Но (что очень важно!) эта закономерность присуща не одной только правой руке, а действительна и для отведения от корпуса плеча левой руки.

Несколько иной подход к данной проблеме был у Б. А. Струве, который считал, что большая или меньшая высота правого локтя зависит от анатомического строения плечевых суставов²². Как разъяснял Ю. И. Янкелевич, «...при свободно висящей... руке плечо и предплечье, а следовательно, и локтевой сустав („локоть“) не всегда занимают одно и то же положение: у некоторых индивидуумов локти оказываются почти прижатыми к туловищу, у других же значительно от него отделяются; в первом случае будет естественное низкое положение локтя, во втором — высокое»²³.

¹⁹ Терминологически правильнее было бы говорить о той или иной мере отведения от корпуса плечевой части руки и как бы высоте ее «подвеса».

²⁰ Напомним, что плечом в анатомии называется часть руки, ограниченная плечевым и локтевым суставами. Ниже расположенное звено руки — предплечье.

²¹ Эти методические положения детально раскрыты в неопубликованной рукописи: Гутман И. А. Метод работы над левой и правой рукой скрипача. В-ка Новосибирской консерватории.

²² См.: Струве Б. А. Типовые формы постановки рук у инструменталистов (смычковая группа). М., 1932, с. 8—9.

²³ Янкелевич Ю. Первоначальной постановке скрипача. — В кн.: Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. М., 1983, с. 64.

В процессе занятий следует, по-видимому, учитывать оба указанных подхода. Опыт показывает, что воспитание свободы движений, выполняемых с помощью плечевых суставов, и отсутствие излишнего напряжения в мышцах плечевого пояса, лопаток и всей спины способствуют естественному индивидуальному приспособлению к инструменту, при котором правая рука занимает положение, наиболее органичное и удобное для данного ученика.

С той или иной типовой формой постановки корпуса и рук тесно связано положение скрипки — направление ее держания (правее или левее). При узкой форме инструмент лишь в небольшой мере отклоняется влево, располагаясь как бы «анфас», то есть почти прямо перед играющим; при широкой, напротив, значительно отводится влево. В первом случае голова немного повертывается к скрипке, почти сохраняя свое естественное положение, во втором — поворачивается гораздо больше. Средняя же типовая форма постановки требует некоторого отведения инструмента в левую сторону при сохранении ровного положения плечевого пояса относительно ног. В данном случае и голову нужно несколько повернуть влево, как бы обращая взгляд на скрипку. Воспитание соответствующего навыка рекомендуется начинать при первом же опыте установки скрипки, а затем строго следить за его усвоением. При всех разновидностях положений корпуса, рук и инструмента скрипач должен прямо смотреть на гриф и в ноты. Направленность его взгляда может, таким образом, служить одним из наглядных критериев правильности общей постановки. При неверной постановке ученик обычно смотрит на гриф наискось («косой взгляд»), что значительно усложняет процесс игры, способствует перенапряжению всего организма. Причиной «косого взгляда» может быть и неверное расположение пюпитра относительно корпуса играющего. Заметим попутно, что не следует ставить скрипичные ноты на пюпитр фортепиано (например, в домашних занятиях), так как при этом трудно сохранить правильное положение корпуса и рук.

В процессе работы над общей постановкой нужно иметь в виду следующую закономерность: при всех ее вариантах степень целесообразного отведения скрипки в сторону не должна быть такой, чтобы игровые движения левой и правой рук (в том числе в размаховых штрихах) выходили за пределы двух двигательных зон; суммарная ширина которых образует угол, равный 60° ²⁴.

Для качественно-полноценного звукоизвлечения на скрипке и перспективного развития техники смычка требуется устойчивость инструмента. Когда его положение неустойчиво, правая рука испытывает большие затруднения при смене струн, а левая — в смене позиций, что в конечном итоге ведет к неуверенности и не-

²⁴ Как указывает В. Ю. Григорьев, игровые движения скрипача, организуемые в данных пределах (крайние точки которых находятся на одинаковом расстоянии от головы играющего), попадают в зону природной зрительно-двигательной координации. А это — немаловажный фактор перспективности общей постановки учащегося. См.: Методика обучения игре на скрипке (альте). Программы для музыкальных вузов. М., 1982, с. 11.

точности всех игровых движений. Устойчивое положение инструмента должно быть обеспечено прежде всего правильным ощущением его точек опоры и рациональным приспособлением к подборнику, в том числе — удобной для ученика формой последнего. В ходе работы над постановкой полезно воспитывать сознательное отношение ученика к свободно-опорному удерживанию скрипки. Это требует верного ощущения всех составляющих основной (ключица, подушка, левый край щеки) и переменной (поддержка указательным и большим пальцами) точек опоры инструмента²⁵. С другой стороны, часто наблюдаемые нарушения стабильности положения скрипки при сменах струн вызваны недостаточной разработанностью движений в плечевом суставе правой руки²⁶. Весьма существен также наклон скрипки, который регулируется высотой и местом расположения подушки. От наклона зависят правильные движения рук и прежде всего удобство игры на различных струнах. Из-за несоответствующей высоты подушки и нерационального ее приспособления ученики подчас держат инструмент настолько плоско, что становится невозможным достичь хорошей смены струн, полноценного звучания баса, свободной игры в верхних позициях. Встречается и противоположное явление, когда скрипка расположена слишком наклонно, что затрудняет игру на струне Ми. При этом пропадает ощущение веса правой руки, поскольку давление на струну совершается сбоку. Причиной чаще всего также является неправильное приспособление подушки.

Завершая анализ существенных для формирования смычковой техники элементов общей постановки, напомним, что необходимым условием ее перспективного совершенствования является рационально организованная нервно-мышечная активность ученика. Вне целенаправленного, бескомпромиссного воспитания соответствующих навыков, а также двигательной свободы всех суставов организма начинающего скрипача немыслима и бесполезна любая работа над постановочным оформлением его игровых действий.

Здесь нужно также сказать о непосредственно с этим связанным факторе верно функционирующего дыхания. С первых шагов в игре на скрипке педагог обязан следить за сохранением у ребенка физиологически правильного дыхательного цикла. Надо иметь в виду, что напряженность мышц резко возрастает из-за неравномерного либо поверхностного вдоха-выдоха, вызванного различными причинами — скажем, сильным эмоциональным переживанием исполняемого, несовпадением привычного дыхательного ритма с ритмом музыки и др. Преодоление этих недостатков тем

²⁵ См. об этом подробнее: Берляничик М. М. О предпосылках перспективного обучения в классе скрипки. — В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Смычковые инструменты. Новосибирск, 1974, с. 50—51.

²⁶ К. Г. Мострас писал: «При переходе с одной струны на другую часто прибегают к верчению скрипки, из-за чего вырабатывается пассивность правой руки, что в свою очередь отрицательно сказывается на звучании» (Мострас К. Г. Конспекты по курсу методики обучения и игры на скрипке, с. 36).

более важно потому, что естественность природного дыхания невольно ассоциируется у музыканта с живым, выразительным «дыханием» фразы, с таким же ощущением «дыхания» смычка и другими подобными явлениями художественного порядка.

Интересно, что в музыкально-педагогической концепции Б. Л. Яворского особо подчеркивалась роль дыхания как важнейшего ритмического процесса. По мнению ученого, уделявшего много внимания взаимодействию двух его видов — физиологического и художественного, именно дыхание соединяет музыкальное мышление инструменталиста с его двигательной сферой. Технику исполнения, которая учитывает процесс дыхания, он полагал органической, основанной на волевом управлении всеми движениями. По его мысли, этот вид техники, который «один только непосредственно передает ощущения в звуки, чаще всего встречается у певцов, которые самый звук образуют на дыхании»²⁷. Эти мысли Яворского близко соприкасаются с мнением Д. Ф. Ойстраха об органической природе способности скрипача образовывать звук на «дыхании смычка».

Словом, в занятиях с начинающими скрипачами нередко возникает потребность в особом мышечно-двигательном тренинге, в специальных упражнениях для овладения дыханием, независимым от игрового процесса²⁸.

Как уже говорилось, приспособление правой руки к смычку правомерно рассматривать в качестве компонента общей постановки. Подчеркнем: от совершенства соответствующего навыка всецело зависит эффективность игровых движений с точки зрения качества звучания. В приспособлении пальцев к смычку имеется ряд таких тонкостей и внешне мало заметных деталей, которые в конечном счете серьезно влияют на развитие культуры скрипичного звука. Остановимся на этом несколько подробнее с тем, чтобы по возможности наметить пути формирования необходимых навыков.

Приступая к занятиям, нужно прежде всего обеспечить правильное понимание начинающим поставленных задач. Важно, чтобы он осознал: соприкосновение пальцев с тростью должно обеспечивать свободно-подвижное и в то же время достаточно прочное (устойчивое) держание смычка для управления им в процессе игры. Хотя для лучшего выполнения этой задачи следует целостно ощущать прикосновение пальцев к трости, ученик должен верно понимать

²⁷ Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. I. 2-е изд. М., 1972, с. 592.

²⁸ Рассмотрение этих проблем, разумеется, выходит за рамки настоящего пособия. Отсылаем читателя к детально разработанной системе подобных упражнений, изложенной в кн.: Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л., 1969, а также в современных работах: Тагиев М., Парсегов А. Проблемы мышечных ощущений при обучении игре на скрипке. Баку, 1979; Таладай Б. И. Проблема управления мышечными напряжениями. — В кн.: Вопросы совершенствования преподавания игры на оркестровых инструментах. М., 1978; Зеленин В. М. Физические подготовительные упражнения на начальном этапе воспитания скрипача. Минск, 1982.

функции и приемы целесообразного приспособления к смычку каждого пальца. Едва ли не определяющая роль в получении на скрипке звука определенного качества принадлежит большому пальцу. Заметим, что правильное приспособление большого пальца — это не только своего рода «ключ» к смычковой технике, но и «болевая точка» последней. Многие погрешности звучания (прежде всего, довольно типичный для учеников сдавленный, бескрасочный звук), отсутствие штриховых навыков вызваны плохим приспособлением и зажатостью большого пальца. Нередко у начинающих скрипачей этот палец совсем скован, сильно давит в трость снизу, из-за чего роль остальных пальцев в удерживании смычка ограничивается. (Здесь сказывается отрицательное воздействие хватательного рефлекса. В начальном обучении необходимо его специально перерабатывать в плане сознательного управления мышечными усилиями.) Правильное игровое ощущение большого пальца возникает тогда, когда смычок лежит на его подушечке, а сам палец, находясь в округлом положении, остается свободным во всех суставах и упругим.

Большой палец служит осью, которая разделяет смычковый рычаг на два плеча — короткое (от винта до точки соприкосновения пальца с тростью) и длинное (от этой точки до конца смычка). Функция большого пальца состоит в противодействии весовому давлению смычка на струну. Поэтому недопустимы нажимные усилия в том месте, где он соприкасается с тростью. Недаром Ю. И. Янкелевич подчеркивал: для достижения свободы «необходимо, чтобы большой палец в совокупности с остальными, расположенными на трости, был соединен с ней подвижно, подобно суставу (разрядка наша. — Авт.), при игре в любой части смычка»²⁹. Важнейшая в начальной работе задача педагога состоит в том, чтобы быстро и точно «создать» этот сустав, то есть сформировать соответствующий навык расположения и соприкосновения пальцев с тростью смычка. Как же этого достичь?

Прежде всего расскажем о нескольких вспомогательных приемах. Так, полезно предварительно сложить пальцы в кулак, противопоставляя большой палец остальным. Затем следует кулак спокойно раскрывать, оставляя большой палец на месте, после чего в образовавшееся пустое пространство вложить трость (удерживаемую пока педагогом) или какой-нибудь подобный предмет (карандаш, ручку и т. д.). (Подобные подготавливающие упражнения по мере надобности проводятся в ходе последовательного усвоения первичного игрового навыка взвешивания руки в плечевом суставе и удерживания ее в согнутом положении на весу — см. об этом следующий раздел.) Такие учебные приемы помогают освобождению большого пальца от привычного ребенку сильного хва-

²⁹ Янкелевич Ю. О первоначальной постановке скрипача, с. 71. Интересно, что Б. А. Струве для обозначения устойчивости и вместе с тем свободы искусственного сочленения пальцев и трости употреблял особый термин — «смычково-пальцевой сустав» (см.: Струве Б. А. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. М., 1952, с. 91).

тательного действия, что далеко не всегда достижимо путем словесных пояснений.

В дальнейшем правильному формированию навыка способствует рациональный прием подкладывания и прикосновения большого пальца к трости. Советуем пользоваться круговым (вращательным) движением основной фаланги (скрытой внутри кисти), с помощью которого большой палец противопоставляется остальным³⁰. Это движение осуществляется в пястно-запястном суставе, допускающем большую свободу движений. Большой палец прикладывается к трости косо, соприкасаясь с нею левым краем своей подушечки. Для более уверенного удерживания смычка полезно легкое соприкосновение подушечки с выступом колодки, который, однако, не должен становиться опорой пальца, поскольку противодействие передается трости. Описанное движение большого пальца нужно сочетать с некоторой пронацией предплечья, что обеспечивает необходимую меру наклона этого пальца³¹. При отсутствии пронационного движения большой палец прикладывается к трости слишком отвесно (как бы поставлен «на ребро»), а при чрезмерной пронации, наоборот, плоско, всей подушечкой (это сковывает руку и неестественно поднимает локоть вверх).

Важная деталь постановки правой руки — положение большого пальца относительно пальцев, лежащих на трости. Но точнее было бы говорить о том или ином месте расположения пальцев на трости по отношению к большому, поскольку его местонахождение стабилизировано колодкой смычка. Это соотношение определяется факторами разного порядка — техническими, художественными. К первым относится величина радиуса свободных круговых движений пястной кости этого пальца, выполняемых с помощью так называемого седловидного сустава. Следовательно, положение большого пальца зависит от индивидуальных особенностей анатомического строения этого сустава, находящегося в пястно-запястном сочленении (на это указывал Б. А. Струве). Значение имеет и длина фаланг большого пальца, так как при коротком пальце необходимо сгибание в межфаланговом суставе может привести к весьма пагубному зажатию крупной противопоставляющей мышцы этого пальца (что нетрудно обнаружить наощупь). Кроме того, некоторую роль играет быстрота психофизиологической реакции ученика — его способность легко уравнивать левое (длинное) и правое (короткое) плечи смычкового рычага, приспособляемость к выполнению данного основополагающего приема техники смычка³².

³⁰ Именно «способность большого пальца к противопоставлению, обеспечивая его тонкие и разнообразные движения, доставляет кисти неоценимые возможности» (Гремьядкий М. Анатомия, М., 1950, с. 144).

³¹ Пронация — вращение, при котором тыльная сторона кисти (ладонь) обращается вниз. Противоположно направленное вращение, при котором ладонь обращается вверх, называется супинацией.

³² Методика формирования соответствующего навыка раскрывается в следующем разделе.

Что касается других факторов, влияющих на расположение пальцев на трости, то, как указывает Ю. И. Янкелевич, «большое значение имеют здесь моменты, связанные с художественными устремлениями той или иной школы»³³. Так, А. И. Ямпольский, стремившийся к разносторонности смычковой техники, к овладению изящными штрихами, предлагал держать большой палец против среднего, а Л. М. Цейтлин, художественные устремления которого были направлены к полному, мощному звуку, в сторону достижения большей масштабности игры, — почти против безымянного.

Работу над целесообразной постановкой большого пальца нельзя отрывать от приспособления остальных пальцев к трости, ибо их постановочные формы и игровые функции взаимосвязаны. Прежде всего это относится к указательному пальцу и мизинцу. Перспективная для звукоизвлечения установка этих пальцев также зависит от указанного выше пронационного вращения предплечья. Благодаря ему указательный палец (как и остальные) укладывается на трости в несколько наклонном положении (влево), что позволяет без особых усилий увеличивать давление на струны, когда смычок движется вниз.

Теперь мы подошли к одному из самых важных вопросов приспособления пальцев правой руки к смычку: с помощью тех же постановочных приемов округлый мизинец устанавливается на трости с небольшим наклоном влево, касаясь ее левой стороной подушечки. Охарактеризованное подобие постановочных форм указательного пальца и мизинца создает лучшие условия для их точного взаимодействия при игре. Его основой является значительная свобода мелких вращательных движений, выполняемых в пястных суставах кисти, что служит базой необходимой гибкости управляющей смычком руки в процессе звукоизвлечения и исполнения штрихов. Поскольку мизинец подчас бывает искривлен (а также короткий), над этим нередко приходится специально работать, иногда довольно длительное время.

Что же касается среднего и безымянного пальцев, то они ложатся на трость в наиболее естественном положении. Соучаствуя в удерживании смычка, эти пальцы гибко приспособляются к звукообразующим и корректирующим звучание действиям указательного, большого пальцев и мизинца, помогая последним утяжелять либо облегчать смычок на струне. Нужно следить, чтобы пальцы соприкасались с тростью в том месте, которое диктуется их длиной, а также особенностями постановки других пальцев³⁴. Внешне все пальцы, расположенные на трости смычка, должны выглядеть гармонично благодаря одинаковому наклону и направленности в одну сторону.

Методы постановки пальцев на смычке должны быть ориенти-

³³ Янкелевич Ю. О первоначальной постановке скрипача, с. 70.

³⁴ К сожалению, довольно распространенным недостатком начинающих является прикосновение этих пальцев к трости ногтевыми фалангами (и даже подушечками). Такая «постановочная форма» вызывает большое перенапряжение в смычково-пальцевом суставе либо является его следствием.

рованы на формирование целостного навыка его удерживания и управления в процессе игры³⁵. В структуре этого навыка нужно выделить ясное ощущение трех опорных точек, которыми являются большой палец, указательный палец и мизинец.

К числу исходных двигательных навыков смычковой руки скрипача относится и взаимодействие согнутого в суставе большого пальца с немногим закругленными остальными пальцами, поддерживающими трость сверху. В процессе ведения смычка от колодки к концу большой палец постепенно выпрямляется, обеспечивая противодействие усиливающемуся давлению на струну. Когда смычок движется в обратном направлении, большой палец, напротив, мало-помалу округляется (противодействие ослабляется). Так же действуют и остальные пальцы³⁶. Поэтому воспитывать указанные движения нужно совместно, с самого начала тесно связывая их со всеми остальными движениями управляющей смычком руки.

В постановочной работе, кроме сказанного, нужно предусматривать ряд принципиально важных моментов: во-первых, умение руки, ведущей смычок, сохранять ровную плоскость плеча и предплечья; во-вторых, способность преобразовывать природные круговые движения руки в прямолинейное, параллельное подставке ведение смычка. Активизацию свободных (сгибательно-разгибательных) движений предплечья важно сочетать с максимально возможным расслаблением плечевой части руки.

Столь же существенно формирование правильных боковых (горизонтальных) движений кисти по направлению ведения смычка при игре у конца и у колодки. Зачастую эти кистевые движения подменяются движениями предплечья, создающими пресловутые «ямку» — у конца смычка и «горбик» — у колодки, которые, пагубно влияя на звукоизвлечение, препятствуют хорошему соединению звуков.

Все указанные двигательные навыки настолько важны для полноценного звучания инструмента, что, по нашему мнению, правильно считать их элементами скрипичной постановки и соответственно уделять неослабное внимание работе над ними в постановочном периоде обучения. При таком подходе рука со смычком с самого начала формируется как подвижная система (Х. Беккер), обеспечивающая в перспективе овладение разнообразной палитрой выразительных средств и красок скрипичного звука.

Говоря об общей постановке скрипача, об ее целостности, следует хотя бы кратко коснуться некоторых, важнейших для культуры звука, сторон формирования игровых навыков левой руки. Это

³⁵ Пути решения этой задачи в целом составляют содержание следующего раздела.

³⁶ Описанные движения К. Флеш называл «пальцевым штрихом» («fingerstrich»), несколько преувеличивая его роль в смычковой технике. Под влиянием такого взгляда иногда встречается чрезмерное расхлябанное и ухудшающее звук сгибание пальцев. Вместе с тем не подлежит сомнению, что подобные мелкие движения, амортизирующие действия более крупных частей руки, очень существенны, так как они сообщают звуку мягкость, гибкость, облегчают его соединение в непрерывную линию и т. д.

необходимо потому, что ряд элементов левосторонней части скрипичного аппарата непосредственно воздействует на звукоизвлечение и технику штрихов.

Здесь имеются в виду сходные движения обеих рук (о чём уже шла речь в связи с общей постановкой). В качестве примера назовем «рулевые» движения левой и правой руки при смене струн; сгибание-разгибание предплечий при смене позиций и при исполнении *détaché*; мелкие кистевые движения, связанные с *vibrato*, сменой позиций и штриховые движения кисти правой руки; падение — отскок на грифе и движения пальцев на трости, связанные с балансированием смычка. Погрешности выполнения любого из названных движений неизменно сказываются отрицательно на подобных действиях, осуществляемых другой рукой. Так, преувеличенное давление пальцев на гриф (типичное для начинающих) рефлекторно передается правой руке и мешает пальцам выполнять свою функцию постоянной тонко-дифференцированной регулировки давления смычка на струну. Поэтому правильное формирование игровых движений левой руки на грифе, воспитание самостоятельности отдельных пальцев оказывает положительное влияние на развитие навыков управления смычком³⁷.

Свобода и точность всех игровых движений левой руки особенно важны для оптимальной координации в работе обеих сторон исполнительского аппарата скрипача. Среди многочисленных координационных навыков едва ли не определяющую роль играет навык опережающей установки пальца на грифе. Иными словами, прежде чем извлечь какой-либо звук смычком, скрипач на мельчайшую долю времени раньше должен ощутить, что этот звук взят на грифе. Воспитание соответствующего навыка, разумеется, также представляет собой задачу начального обучения.

К числу существенных для культуры звука координационных проблем относится и координация *vibrato* с извлечением звука смычком. Известно, что ученики подчас неумеренно применяют *vibrato*, стремясь прикрыть его специфической окраской плохое звукоизвлечение. Тем самым нарушается естественный путь — от формирования полноценно-качественного звука к обогащению его окраски с помощью *vibrato*.

Подчеркнем, что указанные примеры не исчерпывают всех случаев координационной взаимозависимости действий обеих рук скрипача, существующей в исполнительской практике.

Подводя итог всему сказанному, еще раз напомним, что педагогу следует подходить к постановке скрипача с точки зрения целостности игрового процесса. С этой позиции предпочтительнее тот общий метод работы над скрипичной постановкой, который раскрывается в формуле «от целого к частному и снова к целому». Такой путь открывает перспективу целенаправленного воспитания культуры звука скрипача.

³⁷ Подробнее см. об этом: Либерман М. Некоторые вопросы развития техники левой руки скрипача. — В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Смычковые инструменты. Новосибирск, 1973, с. 61—72.

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ОСНОВНЫМ ПРИЕМАМ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Изложенные в первом разделе принципы работы над основами техники смычка и звукоизвлечения на скрипке требуют комплексного подхода к их осуществлению. Каждый из них реализуется с помощью целенаправленных методов (приемов обучения), которые выстраиваются последовательно, от простого к сложному, обеспечивая необходимую преемственность в развитии элементарных исполнительских навыков.

В процессе формирования этих навыков следует иметь в виду, что каждый из них представляет собой не сумму отдельных простейших приемов, а целостное действие, обладающее весьма сложной структурой. Поэтому добиваясь освоения самых простых двигательных приемов, нужно целенаправленно формировать их взаимосвязи, обуславливающие в дальнейшем сложные игровые движения рук скрипача. Так, к примеру, удерживание смычка включает в себя навык «взвешивания» всей руки, основанный в свою очередь на полном раскрепощении плечевого сустава. А такой исходный прием, как искусственное облегчение веса смычка при игре у колодки, входит составной частью в более сложные навыки соединения звуков при смене направления смычка и переходах с одной струны на другую. Иначе говоря, техника смычка носит комплексный характер, что должно быть учтено при формировании двигательных-игровых навыков.

В процессе их освоения важно учитывать, что и слуховые навыки формируются постепенно, начиная с самых элементарных. Первоначальная реакция на чистоту простейших звуковых сочетаний, активное сравнение их с ранее услышанными звуками постепенно восходит к умению сознательно и творчески пользоваться разнообразными красками скрипичного звука. Например, необходимая даже для элементарного художественного исполнения фразировка включает в себя такие достаточно простые умения, как ясное восприятие градаций громкости, различной акцентировки, агогических отклонений и т. д. Вместе с тем, как уже говорилось, в технике правой руки и смычка двигательные и слуховые компоненты образуют неразрывное единство, которое всецело зависит от специальной работы над координацией отдельных приемов со слуховым восприятием.

Координационные навыки также выстраиваются последовательно, от простых к сложным, начиная, например, от исходной координации ведущих и ведомых движений различных частей правой руки до гармоничной работы всех ее звеньев. Или, скажем, от взаимосвязи воздействия указательного пальца на трость со слуховым представлением интенсивности и полетности скрипичного звука до целостного функционирования слуходвигательного аппарата скрипача в комплексе с его музыкально-художественными устремлениями. Словом, звукообразующие приемы смычковой техники представляют собой весьма сложную систему разнообразных, последо-

вательно формируемых, постоянно взаимодействующих технических навыков.

С учетом этого и надо с самого начала преемственно строить процесс обучения скрипача, добываясь того, чтобы полноценное овладение каждым новым приемом обеспечивалось прежде всего прочным усвоением предшествующего.

Как же соответственно этим требованиям выстроить методику занятий с начинающим? Рекомендуемые ниже методы формирования исходных звукообразующих навыков являются, конечно, примерными, поскольку не исключены обстоятельства, при которых могут быть изменены способы и даже порядок их освоения. Например, окажется необходимым подольше задержаться на освоении какого-либо навыка или возвратиться к исходному приему. Это закономерно, так как живая учебная практика всегда шире методических схем. Поэтому изложенные здесь рекомендации не следует рассматривать как исчерпывающее, «рецептурное» описание единственно целесообразных средств формирования техники смычка. Они скорее намечают путь преемственного воспитания основ культуры звука скрипача с первых шагов его обучения, обращая внимание на самые существенные моменты. Итак, примерная последовательность формирования навыков звукоизвлечения состоит в следующем.

Раскрепощение плечевого сустава и удерживание руки в согнутом положении «на весу» (без смычка и скрипки). Формирование подобного навыка начинается с осознания расслабленности мышц висящей руки. Затем при помощи ее небольших размахивающих движений внимание начинающего нужно привлечь к ощущению двигательной свободы в плечевом суставе. Следующий шаг — подъем руки, согнутой в локте. Вначале руку ученика поднимает педагог, словно «взвешивая» ее в своих руках (рис. 1).

Руку следует поднимать медленно и спокойно, останавливаясь на различном уровне и предвосхищая таким образом ощущение ее веса со смычком в плоскости различных струн. Во время остановок, обращая внимание ученика на весовые и мышечные ощущения, нужно зорко следить за состоянием его мышц, устранять излишние напряжения.

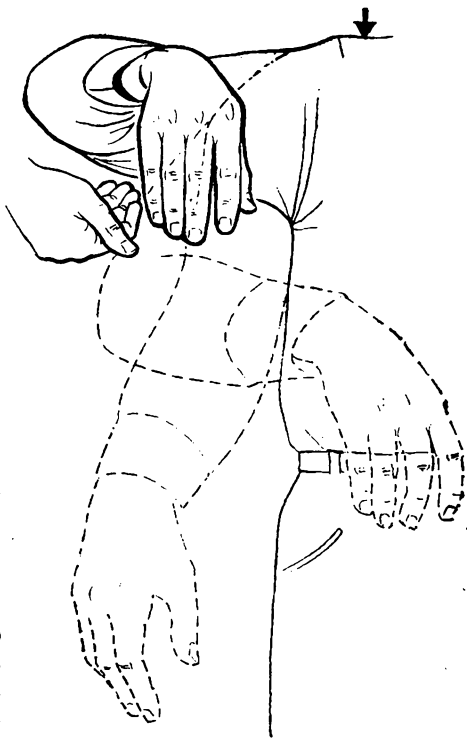


Рис. 1

Для того, чтобы предотвратить произвольное поднятие в этот момент всего плечевого пояса, можно использовать такой вспомогательный прием: поднимая руку, как бы «опускать» правую часть плечевого пояса в противоположную сторону, то есть вниз (на рисунке обозначено стрелкой). Опыт показывает, что в результате этого ученики лучше ориентируются в ощущениях поднимаемой руки и остающегося на месте плечевого пояса. Неоднократно повторяя подобные упражнения, важно довести до сознания ученика, что ощущение «взвешенной» руки способствует ее свободе при игре. (Параллельно, конечно, ведется работа над основами техники левой руки, а также накапливаются многообразные музыкальные впечатления, осуществляется развитие слуха, чувства ритма, внимания, памяти и т. д.)³⁸

Уравновешивание смычка в пальцах (без инструмента). В ходе освоения данного навыка нужно пользоваться психологически точным педагогическим лексиконом. Из него следует исключить такие слова, как «держат», «взять» (смычок или скрипку), поскольку в обыденной жизни они, как правило, связаны с неуправляемой мерой хватательных действий. На наш взгляд, уместнее говорить: «удерживать» (смычок), «положить» (скрипку на ключицу) и т. д. Это очень важно, поскольку точное употребление слова, соответствующее сущности совершаемого действия, приобретает в работе с детьми существенный психологический смысл.

Приспосабливая пальцы ученика к трости, нужно объяснить, что смычок не держат в обычном смысле слова — его надо удерживать (придерживать, уравновешивать) в трех опорных точках, речь о которых шла выше (большой палец, указательный палец и мизинец). Заботясь о том, чтобы все пальцы располагались на трости естественно и округленно, педагог уже с этого момента учит правильно ощущать функции этих пальцев, которые состоят в управлении смычком как рычагом. При целостном ощущении группового соприкосновения всех пальцев с тростью особое внимание ученик должен уделять взаимодействию большого пальца и мизинца.

Когда смычок вкладывается в пальцы, надо иметь в виду ряд важных деталей, о которых говорилось в предыдущем разделе. Главное: мышцы большого пальца остаются эластичными (они не должны быть судорожно напряжены, как это нередко бывает); устанавливая мизинец, проверяется его способность пружинисто воздействовать на смычок; ногтевая фаланга указательного пальца свободно прикладывается к трости и т. д. Все эти детали в качестве соответствующих навыков формируются при вертикальном положении смычка, когда плечо согнутой в локте правой руки свободно висит (кисть находится примерно на уровне пояса). Такое положение создает наиболее благоприятные условия для удерживания смычка (рис. 2а). После того, как путем тренировки

³⁸ Описание соответствующих методов, естественно, выходит за рамки настоящего пособия.

усвоены основные навыки соприкосновения пальцев с тростью в данном, исходном положении, смычок поднимается и опускается с помощью движений в локтевом и плечевом суставах. Положение трости при этом остается вертикальным (рис. 26). Педагог, удерживая своей правой рукой вес смычка (пальцы ученика на трости пока пассивны), несколько раз сгибает его руку в этих суставах, одновременно как бы взвешивая ее своей левой рукой.



Рис. 2

Цель подобных упражнений состоит в том, чтобы научиться удерживать смычок без характерного «схватывания» трости пальцами и связанных с ним излишних мышечных усилий. Это становится возможным, поскольку при вертикальном положении отпадает необходимость уравнивания длинного и короткого плеч смычка-рычага³⁹. Затем педагог сам несколько наклоняет смычок в плоскость струн Ля, а позже и Ре (пальцы ученика еще находятся в пассивном состоянии), чтобы подготовить удержание трости в наклонном положении.

Теперь наступает наиболее ответственный момент формирования навыка уравнивания смычка и осознания учеником соответствующего приема. Сначала нужно ему наглядно показать и объяснить, что при незначительном отпускании мизинца конец смычка перевешивает. Затем педагог предлагает (и это весьма важный момент) противодействовать перевесу мизинцем, слегка упираясь им в трость. Первое время педагог непосредственно контролирует все действия ученика — своими руками ощущает свободу и вес его руки, балансирование смычка с помощью пальцев и т. д. Нужно всегда быть начеку, готовым прийти в нужный момент на помощь начинающему, предотвратить «схватывание» им трости (как показано на рис. 3а). Вес смычка следует передавать ученику постепенно, по мере овладения уравнивающими действиями мизинца (рис. 3б).

³⁹ С нашей точки зрения, малоэффективны такие иногда рекомендуемые приемы, как: «взять смычок со стола», «... с пульта» и т. п. При их использовании как раз и возникают мышечные напряжения, внешне не всегда заметные.

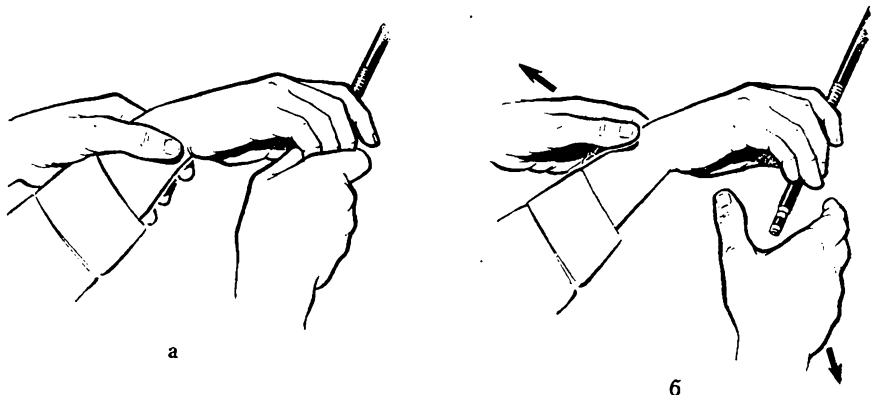


Рис. 3

Последующая тренировка описанных действий с целью формирования соответствующего навыка заключается в балансировании трости, как бы лежащей на большом пальце, с помощью попеременного воздействия на нее мизинца и указательного пальца. Это упражнение мы называем рабочим термином «качели», что помогает ребенку правильно понять механизм данного действия. Подобное балансирование трости полезно осуществлять и в дальнейшем, когда ученик уже сам удерживает смычок (рис. 4)



Рис. 4

Многokrатно повторяя такую последовательность упражнений, надо постепенно добиваться все большей самостоятельности ученика: отпускать его руку, давать возможность самому удерживать смычок пальцами сначала вертикально, а потом с наклоном (как при игре на струнах Ля, Ре, Ми).

Смычок над струнами. Свободное удерживание смычка над струнами, согласно излагаемой методике, представляет собой специальный навык, овладение которым есть следующий шаг в первоначальной работе над основами техники звукоизвлечения. Мы исходим из того очевидного факта, что, когда смычок не играет, скрипач держит его в воздухе, а не на струне. К. Г. Мострас писал об этом: «Перед началом исполнения и после продолжительных пауз движение руки подготавливается заблаговременно путем кругообразного размахового движения руки в воздухе над струной. Не следует задолго до вступления прикладывать смычок к струне и стоять длительное время в таком положении»⁴⁰. Овладение навыком удерживания смычка над струнами в значительной мере определяет качество атаки звука. Его формирование обеспечивается соответствующим упражнением — круговыми движениями, совершаемыми рукой со смычком (беззвучно) и подготавливающими к наложению смычка на струну. В ходе подобной тренировки необходимо обращать внимание ученика на свободу движений в плечевом суставе и ощущение веса руки со смычком. Это послужит базой дальнейшей работы над извлечением звука.

Звукоизвлечение нижней половиной смычка. Приступая к извлечению звука, нужно убедиться в том, что предшествующие навыки достаточно усвоены, и прежде всего проверить состояние мышц и всех суставов правой руки. Взяв ребенка за локоть, полезно как бы «пошатать» его руку в разные стороны. Другой способ: придерживая предплечье левой рукой, правой, держа смычок за винт, двигать им как во время игры. Кисть при этом должна совершать боковые движения, а пальцы, находящиеся на трости, эластично сгибаться в суставах. Напомним: прежде чем извлечь первый звук, ученик должен иметь ясное представление об его качествах. Звуковой критерий, как говорилось, формируется в разносторонней подготовительной работе, а также путем демонстрации отдельных музыкальных попевок, сыгранных звуком различного качества. Учитель при этом комментирует: «звучит хорошо (мягко, сочно, ярко и т. д.)» или, напротив; «звучит плохо (резко, грубо, слабо); свистит, шипит и т. д.» Вся последующая работа над элементарными звукообразующими навыками сопровождается подобными словесными комментариями, которые должны носить эмоциональный характер. Их роль в организации слухо-двигательного внимания начинающего скрипача трудно переоценить.

Первые опыты звукоизвлечения производятся с помощью педагога движением смычка вниз вблизи колодки (на струне Ля, а потом Ре). Сначала ученик держит руку со смычком на некотором расстоянии от струн (рис. 5а). Из данного исходного положения рука начинает двигаться вверх (рис. 5б), как бы описывая круг (стрелки показывают направления ее движений). Вершина этого круга находится за пределами струн (рис. 5в). Затем после смены направ-

⁴⁰ Мострас К. Г. Конспекты по курсу методики обучения и игры на скрипке, с. 36.

ления смычка, которая осуществляется в воздухе, рука опускает его вниз для соприкосновения со струной (рис. 5г). Далее смычком проводят по струне в пределах небольшого отрезка при умеренной скорости его движения (рис. 5д). Именно в данный момент решающей является указанная ранее функция мизинца, который должен снять избыточное давление смычка на струну (то есть осуществить прием «качели»). Все эти действия требуют одновременного включения слухового компонента, то есть оценки получаемого звучания. Таким путем устанавливается основополагающая координация между проведением и давлением смычка, с одной стороны, и слуховым восприятием звукового результата — с другой.

Последняя же операция состоит в возвращении к исходному положению — смычок снимается со струны после извлечения непродолжительного звука (рис. 5е). И эта операция выполняется также с помощью регулирующего воздействия мизинца на трость («качели»), опережающего повторение всего цикла действий руки со смычком. Описанное ее круговое движение над струнами перед извлечением звука и создает, по нашему мнению, предпосылки формирования того начального импульса, который Д. Ф. Ойстрах называл «дыханием смычка», считая его органическим качеством скрипача⁴¹.

Повторяя весь цикл упражнений, начинающий постепенно овладевает элементарным навыком звукообразования. Скажем здесь еще раз, что вся работа проводится в теснейшей связи с развитием его музыкального слуха, так как описываемая методика обучения игровым движениям стимулирует инициативу ученика к самостоятельному исправлению неудавшихся звуков. Иными словами, надо специально учить его хорошо слушать себя и управлять смычком, сравнивая реальный звук с представляемым.

Следующий шаг — извлечение звука при противоположном движении смычка вверх. Сначала звук извлекается коротким отрезком так же, как при игре вниз (со снятием смычка со струны). Однако исходным здесь становится самое высокое положение руки со смычком за пределами струн (рис. 5в), а круговое ее движение совершается в обратную сторону. Звук извлекается после смены направления смычка и прекращается возле колодки.

Далее начинающий ведет смычок по струне небольшими отрезками с остановками-паузами, не снимая его. При каждом извлечении звука выполняется прием «качели»: по мере приближения к колодке ученик, ясно ощущая, что конец смычка перевешивает, должен понять необходимость возрастающего противодействия мизинца. Последний звук извлекается у колодки одновременно со снятием смычка (положение «над струной»).

Такой метод нужен для того, чтобы ученик ощущал увеличение веса смычка при его движении вверх. Роль слухового контроля в данном упражнении возрастает. Выполнять описанные приемы

⁴¹ См.: Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М., 1978, с. 82.

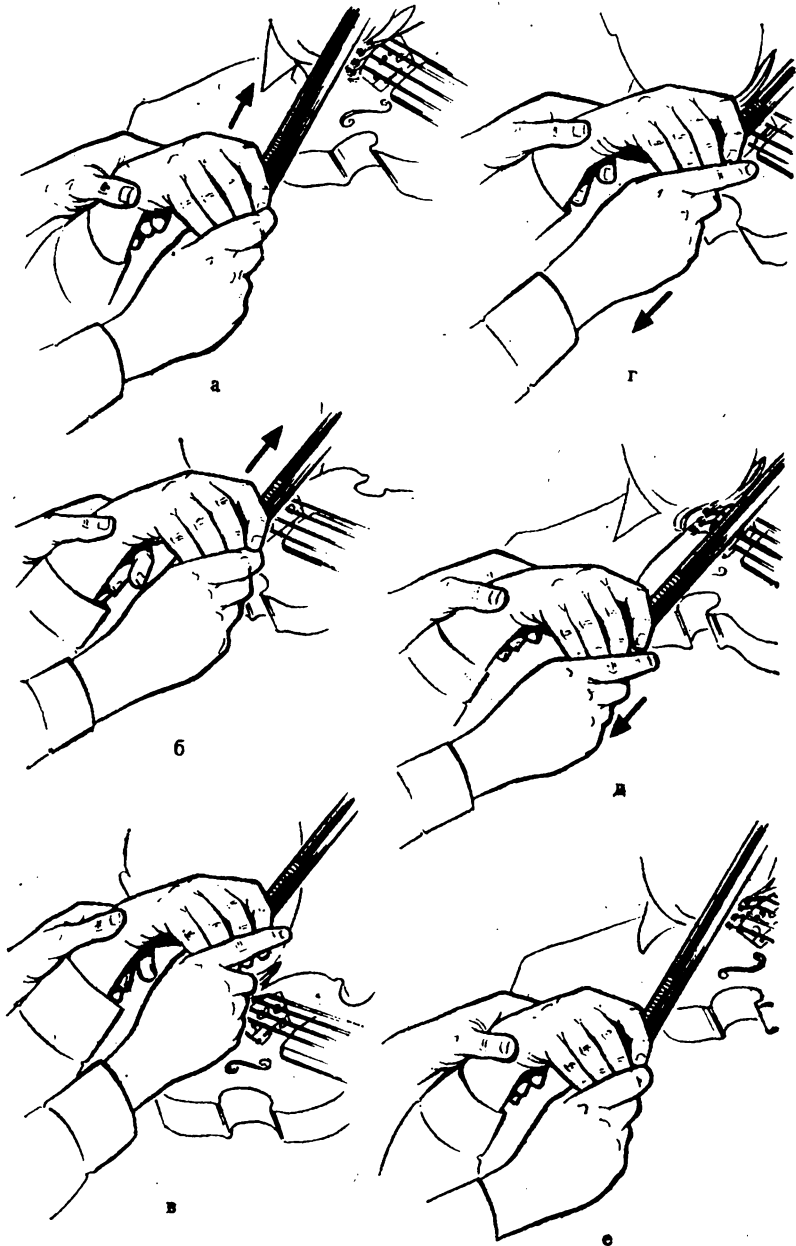


Рис. 5

следует осторожно: сначала педагог помогает начинающему удерживать и проводить смычок, проверяет состояние его мышц и т. д. Когда появится уверенность в том, что он уравнивает смычок сознательно (на основе слуховой оценки звука) и рационально (то есть без излишних усилий), можно доверить ученику самостоятельно вести смычок. Позже задание усложняется: используется большой отрезок смычка, уменьшается число пауз и, наконец, звук извлекается проведением вверх всей нижней половиной смычка (без остановок). Получение качественного звука служит итогом первого этапа работы.

Извлечение звука средней частью смычка. Поскольку детальная работа над звуком нижней частью смычка требует определенного времени, нужно чередовать ее с освоением приемов звукоизвлечения средней его частью. На первых порах целесообразно использовать тот отрезок, где качественный, достаточно яркий и полный звук извлекается собственным весом смычка. Этот отрезок, который находится несколько ниже его середины (между нею и центром тяжести смычка — рис. 6), в весовом отношении назван нейтральным, поскольку тут отпадает необходимость облегчать вес трости и нет надобности в дополнительном приложении энергии.

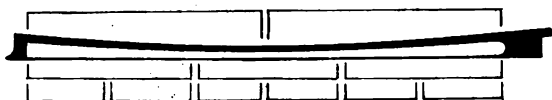


Рис. 6

Однако, несмотря на то, что для получения полноценного звука требуется минимальная затрата мышечной энергии, этот отрезок смычка отнюдь не является легким для звукоизвлечения. Его особенность состоит в том, что здесь нужно точно координировать движения плеча и предплечья, ибо — напомним — в середине смычка происходит передача их ведущей роли от одного к другому.

Извлечение звука верхней половиной смычка. Главная особенность игры в этой части смычка состоит в необходимости сохранять ровность звучания при постепенном убывании веса трости. Выравнивание звука при движении смычка вниз требует тонкого выполнения довольно сложных действий, состоящих из нескольких элементов. Главный из них — управляющее функционирование смычкового рычага «большой палец — указательный палец». Его задача состоит в правильной регулировке воздействия смычка на струну. Основной силой давления служит более полное использование веса руки, который передается струне через указательный палец. Дополнительный фактор — некоторое пронационное вращение предплечья, осуществляемое в пределах его среднего положения. При обратном движении смычка в пределах верхней половины начинающие подчас преувеличенно поворачивают предплечье

в противоположную сторону (супинация), что вызывает потерю контакта указательного пальца с тростью. Поэтому здесь надо особенно тщательно контролировать приспособление пальцев к трости.

Работая над звукообразованием верхней половиной смычка, особое внимание следует обращать на то, чтобы вести его параллельно подставке. Нередко качество звука заметно ухудшается из-за отсутствия этого условия: волос соскальзывает на гриф (рука при игре вниз отходит назад) или к подставке (рука движется вперед). Для того, чтобы начинающий как можно раньше осознал необходимость точного взаимодействия частей руки, многие педагоги используют вспомогательное упражнение: положив смычок на струну и придерживая его за винт, предлагают ученику провести несколько раз пальцами по трости вниз и вверх (от самой колодки до конца).

Извлечение звука целым смычком — весьма сложный навык. Здесь требуется наличие у начинающего обобщенного представления о приемах достижения полноценного звучания в отдельных частях и отрезках смычка. Детальная работа над этим навыком знаменует переход к более высокому уровню осознания техники игры на скрипке. Полноценное качество звука при игре всем смычком зависит от непрерывной регулировки его давления на струну путем гибкого использования веса руки и собственного веса смычка, что связано: 1) с местонахождением смычка в данный момент в нижней, средней или верхней части; 2) с направлением движения смычка. Нужно, чтобы ученик в целом осмыслил процесс звукоизвлечения на скрипке — начало звука у колодки требует воздействия на струну «облегченным» смычком; далее по мере его продвижения вниз и убывания веса звук извлекается собственной тяжестью смычка; наконец, при продолжающемся ведении смычка рука перестраивается на иной режим работы — постепенное увеличение давления на трость. Начинающий должен четко осознать общий принцип управления весом трости — последовательный переход от упора на мизинец (у колодки) к упору на указательный палец (у конца).

Соединение звуков при сменах направления смычка. Умение слитно, без призывков и акцентов, соединять два звука, играемые движениями смычка в разные стороны, является одним из главных факторов подлинной культуры звука скрипача, тесно связанным с выразительными средствами скрипичной игры — кантиленой, артикуляцией, фразировкой. Основа этого навыка закладывается в первоначальной работе над извлечением звука, а затем непрерывно совершенствуется.

Первое условие слитного звучания при сменах смычка — внутреннеслуховое представление напевности, текучести скрипичного звука. Однако активность слуха сама по себе еще не гарантирует слитного соединения. Не менее важную роль играет рациональное взаимодействие всех частей руки — плеча, предплечья, кисти и пальцев. Характер координации их движений существенно меняется в зависимости от используемой части смычка. Поэтому необходимо

осваивать приемы его смены раздельно в каждой из основных частей смычка — нижней, средней и верхней.

При сменах направления смычка в нижней половине ведущее движение плечевой части руки взаимодействует с боковыми (горизонтальными) движениями кисти и сгибательно-разгибательными действиями пальцев. Слитность звука здесь обеспечивается тем, что движения плеча и кисти с пальцами разделяются во времени: пока плечо перестраивает движение в противоположную сторону, кисть и пальцы по инерции завершают ведение смычка в предшествующем направлении. Функция данного кисте-пальцевого движения и состоит в том, чтобы соединить извлекаемые звуки в непрерывную звуковую линию. В этой половине смычка выполнение данной функции облегчается благодаря целенаправленно, согласно предлагаемой методике, формируемому исходному навыку управления весовым давлением трости на струну.

Смена смычка в средней части выполняется теми же приемами, что и в нижней, — различие лишь в весовых ощущениях.

В верхней же половине смычка, где связующие движения кисти и пальцев взаимодействуют с движениями предплечья, добиться хорошего соединения звуков значительно труднее. Поскольку звукоизвлечение здесь в большей мере зависит от весового воздействия руки на смычок, необходимо следить, чтобы в точке смены его направления давление трости на струну не ослабевало. Предлагаемая методика звукоизвлечения сначала нижней, а затем верхней половиной смычка облегчает решение этой задачи.

В работе над сменами смычка нужно учитывать, что при его ведении скрипач сталкивается с действием инерции, которую следует погасить, прежде чем рука получит импульс обратного движения. Торможение руки «на полном ходу» часто сковывает ее, так как в данный момент резко нарушается естественное чередование напряжения и расслабления мышц. В результате звукоизвлечение ухудшается, появляются всякого рода звуковые погрешности. Чтобы этого не происходило, нужно приучать ученика к моменту смены смычка погашать энергию движения руки.

Осваивая сложный навык соединения звуков, важно следить за параллельным подставке ведением смычка. Соблюдать это условие качественного звучания при сменах его направления особенно сложно. Затруднения здесь вызваны тем, что человеческой руке свойственны вертикально-круговые движения, которые нужно «переработать» в горизонтально-прямолинейные, необходимые для звуковедения (что обеспечивается целесообразным взаимодействием всех частей руки). Для этого пальцы, лежащие на трости, должны выполнять особые «выпрямительные» движения, которые осуществляются рычагом «безымянный палец — большой палец — указательный палец», функционирующим в горизонтальной плоскости. Направляющую роль в этих движениях играет безымянный палец — при движении кисти вверх он вместе с мизинцем естественно округляется, а при ее движении вниз, наоборот, выпрямляется.

Дальнейшее формирование сложного навыка соединения звуков осуществляется при изучении и исполнении мелодий, то есть в процессе музыкально-художественного развития ученика.

Соединение струн в различных частях смычка. Отметим прежде всего, что хотя принцип начальной работы над звукообразованием на двух средних струнах (Ля и Ре) себя оправдал, длительное использование только этих струн ограничивает свободу движений, выполняемых плечевым суставом, и приводит к его фиксации. Поэтому в систему формирования первоначальных навыков техники смычка необходимо как можно раньше включать работу над соединением струн, чередуя в ходе урока игру на всех открытых струнах.

Сказанное о связи приемов звукоизвлечения с весовыми ощущениями в различных частях смычка сохраняет свое значение и при соединении разных струн. При этом ощущения, разумеется, меняются в зависимости от того, в какой части смычка и в каком направлении оно осуществляется. Различные случаи соединения струн можно разделить на четыре вида:



При соединении смежных струн в нижней половине смычка в первом, наиболее легком, случае (пример 1а) перенос смычка осуществляется в нейтральном (по весу) отрезке, что позволяет ученику хорошо ощущать взаимодействие частей руки. Во время звучания струны Ре плечевая часть руки постепенно опускается в плоскость струны Ля. В момент соединения звуков к ее плавному движению подключаются предплечье и кисть с пальцами, которые непосредственно и переносят смычок на другую струну. Если этот вид смены струн выполняется ближе к колодке, то движение кисти объединяется с незначительным вращением предплечья в сторону супинации (ввиду того, что вес смычка возрастает).

Перемена струн в обратную сторону (пример 1б) выполняется следующим образом: во время звучания исходной струны Ля плечо до самого конца звука остается в данной плоскости. Перенос смычка на струну Ре осуществляется предплечьем и кистью с пальцами, к движению которых плавно подключается плечо. Иначе говоря, при соединении нижней струны с верхней движение плеча является **п р и м а р н ы м**, а поворот предплечья и кисти — **в т о р и ч н ы м**; при соединении верхней струны с нижней, наоборот, исходное движение принадлежит предплечью и кисти, а плечо завершает соединение струн, то есть переносится в новую плоскость после переноса смычка. Естественно, что эти детализированные движения в процессе игры объединяются в целостный игровой навык, обеспечивающий непрерывность звука.

Другие два вида соединения струн сложнее. Особенность их

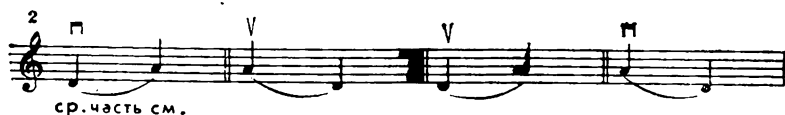
состоит в том, что соединение выполняется у самой колодки, где во время переноса смычка в новую плоскость давление на струну заметно возрастает. Следовательно, увеличивается роль противовеса утяжеляющемуся смычку, необходимого для получения чисто-го звука.

В третьем случае (пример 1в) перенос смычка на нижнюю струну осуществляется координированными движениями плеча и предплечья без участия кисти и пальцев, так как они в этот момент противодействуют утяжелению смычка. В четвертом случае (пример 1г) заблаговременное опускание плеча, приближающее волос к струне Ля, подготавливает движения предплечья и кисти, которые осуществляют перенос смычка.

В ходе освоения третьего и четвертого видов соединения струн определенное значение для правильного понимания учеником сущности выполняемых действий имеют наглядный показ и образные словесные пояснения. Так, при соединении верхней струны с нижней, когда смычок «падает» своим концом, целесообразно говорить ученику о том, что надо удержать конец смычка во время перехода на другую струну. При соединении нижней струны с верхней полезнее говорить не о том, что надо опускать нижнюю часть смычка, а о том, что следует поднять конец смычка вверх. Благодаря этому ученик лучше контролирует свои действия, которые становятся все более эффективными.

Соединение струн в верхней половине смычка отличается от нижней спецификой звукоизвлечения, что связано с убывающим весом трости. Координация движений плеча, предплечья и кисти с пальцами здесь осложняется тем, что ведущее движение при игре верхней половиной принадлежит предплечью, а перенос всей руки в плоскость другой струны выполняется плечом. Ввиду этого вновь напомним о важнейшем значении свободы всех движений, выполняемых плечевым суставом.

Формирование навыков соединения струн лучше начинать штрихом *legato*, что заметно облегчает их освоение:



При этом волос надо заблаговременно приближать к последующей струне. На первых порах целесообразно использовать среднюю часть смычка, где более благоприятные условия звукоизвлечения позволяют сосредоточить внимание ученика на точном выполнении описанных приемов.

При соединении струн отдельными движениями смычка (*detaché*) важно учитывать, что здесь совмещаются два типа соединения скрипичного звука — смена направления смычка и перемена струн. Это, естественно, повышает требования к качеству выполнения отдельных компонентов сложного навыка.

Наряду с предложенными приемами звукоизвлечения на открытых струнах можно порекомендовать ряд вспомогательных специальных упражнений без скрипки, дающих возможность развивать элементы управления смычком во время звукоизвлечения. Эти упражнения полезны на различных этапах занятий: в ходе описываемой здесь подготовительной работы, на стадии освоения начальных приемов звукоизвлечения, наконец, в дальнейшей работе над штрихами. К их числу относятся: 1) балансирование трости, лежащей на большом пальце, в вертикальной плоскости, путем согласованного (попеременного) воздействия на нее указательного пальца и мизинца (данное упражнение моделирует основополагающий прием звукоизвлечения); 2) перемещение смычка в горизонтальной плоскости путем приближения трости безымянным пальцем к себе и отведения ее от себя (рычаг: большой палец — указательный палец — безымянный палец). Упражнение подготавливает выравнивающие движения смычка и необходимый иногда прием «скашивания» его; 3) перекатывание (кантование) трости с помощью согласованных действий большого пальца и пальцев, лежащих на трости (подобное движение употребляется при регулировке наклона трости и количества используемого волоса). Заметим попутно, что с наклоном трости в сторону грифа связано также большее или меньшее натяжение волоса. В начальном обучении наиболее целесообразно среднее натяжение, которое впоследствии может быть изменено в ту или иную сторону.

Рамки настоящей работы не позволяют более полно раскрыть все аспекты начального этапа обучения. Впрочем, в этом, по нашему мнению, нет особой необходимости, так как достаточно пробудить творческую мысль педагога в данном направлении. Поэтому в последующем изложении основных предпосылок преемственного развития культуры звука скрипача можно обратиться к исходному принципу — «от музыки — к технологии и снова — к музыке» и наметить некоторые вехи его реализации в работе над первоначальным репертуаром ученика.

ВОСПИТАНИЕ ОСНОВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ МЕЛОДИИ

Переходя к вопросам художественно направленной работы над звуком с начинающим скрипачом, прежде всего напомним, что ее базой должно быть последовательное накопление музыкальных впечатлений и их определенное осмысление до начала детального изучения технических приемов. Созданию такой базы служат разные формы первоначальных занятий: слушание игры педагога (показ образцов исполнения должен отвечать самым высоким требованиям и включать весь комплекс средств выразительности) и старших учащихся, прослушивание грамзаписей, пение и

сольфеджирование песен, музыкально-ритмические упражнения, сопровождаемые простейшим анализом этого материала и т. д. Формирование элементарных двигательных навыков и основ техники смычка на открытых струнах можно связывать с воспроизведением несложных ритмоформул, считалок, мелодических попевок и др., имеющих речевую природу. Таким образом, приемы звукоизвлечения органически связываются с музыкально-речевыми представлениями, с музыкально-ритмическим чувством и в перспективе — с музыкально-образным мышлением юного скрипача.

По мере освоения двигательных-технических навыков возможности художественного развития ученика расширяются. Так, когда он переходит к объединению отдельно изучаемых приемов техники правой и левой рук, можно использовать попевки, достаточно разнообразные в музыкальном смысле, основанные на соотношении четвертей и восьмых. В современной музыкальной педагогике развитие ритмоинтонационных представлений принято начинать с сопоставления именно этих двух видов движения, ассоциируемых с шагом и бегом. В это время крайне важно сохранять достигнутое в упражнениях на открытых струнах хорошее качество звука. С этой целью рекомендуется в работе с начинающими шире культивировать игру *legato*. Ребенок скорее и более прочно освоит сложную координацию скрипично-игровых движений, если при этом будет сочинять стихи к попевкам, варьировать знакомые двух- или трехзвучные ритмоинтонации, словом, проявлять себя творчески⁴².

Позже, когда ученик переходит к изучению коротких мелодических пьес и этюдов, эта работа продолжается на более высоком уровне. В данной связи напомним сказанное в первом разделе о необходимости развертывания на начальном этапе полной ориентировочной основы музыкально-исполнительских действий. Применительно к изучению мелодии это означает не только образно-эмоциональное постижение музыки, но и осмысление ее строения, а также комплекса средств выразительности в тесной связи с осознанием технических приемов их воплощения на инструменте. Отметим при этом, что исполнительские средства выразительности (например, градации силы звука и тембровых красок, акцентировку, артикуляцию и фразировку, агогические нюансы, характер штрихов) нужно осмысливать лишь в структуре целого, то есть в единстве с осознанием общемелодических средств выразительности и прежде всего — высотно-ритмического строения мелодии, образующего основу ее интонирования.

✓ Иными словами, как только ученик начинает играть музыкальный материал, отталкиваясь от осмысления и переживания художественного образа пьесы, прибегая к аналогиям с разговорной речью, следует объяснять ему логику речи музыкальной: звуковысотный рисунок мелодии, ее метроритмическое строение, архитектонику — повторность, контрастность мотивов и фраз, распределе-

⁴² См. об этом, например: *Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа*. Сост. и ред. Л. А. Баренбойм. М., 1978.

ние смысловых акцентов, кульминаций, — словом, все то, что относится к области музыкальной выразительности.

Конкретизируем сказанное на примере трех пьес — русской народной песни «Две тетери» (обработка Н. Метлова), «Вальса» В. Моцарта и «Марша октябрят» Н. Баклановой. Избирая эти пьесы для краткого анализа, подчеркнем значение выбора разноскоронного репертуара для эффективного воспитания основ звуковой культуры у начинающего. С одной стороны, нужно, чтобы круг исполняемых им пьес включал народную, классическую и современную музыку, с другой — необходимо приобщать ребенка к исполнению сочинений, написанных в разных жанрах. Интересные перспективы в этом плане, на наш взгляд, открывает опора на концепцию Д. Б. Кабалевского, которая определяет, что «песня, танец, марш — три основные сферы музыки», ее «самые широко распространенные, самые массовые, самые демократические области», должны быть положены в основу методов музыкального воспитания⁴³.

Как же осуществляется работа над пьесами первоначального репертуара скрипача?

«Две тетери» — песня повествовательного характера, звучащая в типичном для русской народной музыки переменном ладу:

Две тетери
(рус. нар. песня в обр. Н. Метлова)

3 Неторопливо (рус. нар. песня в обр. Н. Метлова)

Как на на шем на то- ку сто-ит

чаш-ка тво-ро- гу, при- ле- те- ли две те-

те-ри, по-кле- ва- ли, у- ле- те- ли.

Ее мелодической основой является нисходящая терцовая попеvка (*re—si*), расширяемая до чистой кварты (*ля—ре*). Первое предложение звучит минорно, во втором же преобладает ощущение мажорности. При активном вслушивании восприятие этих различий вполне доступно начинающему. А следовательно, в работе над интонированием мелодии можно опираться на элементарное постижение ладово-смысловых (интонационных) связей между звуками.

⁴³ Кабалевский Д. Б. Основные принципы и методы экспериментальной программы по музыке для общеобразовательной школы. — В кн.: Музыкальное воспитание в СССР. М., 1978; с. 64.

Можно наметить два варианта исполнения данной мелодии. В первом (обозначен сверху) нюансировка и акцентировка выполняют функцию речевой интонации, дополняющей мелодическую интонацию. Так, в первых фразах при возвращении к начальному тону *ре* звучание ослабляется. Второе предложение интонируется по-другому: здесь выразительность восходящих терцовых ходов усиливается благодаря возрастанию громкости звука и в итоге утверждается основная тоника *ре*.

Иное исполнительское прочтение песни — более лиричное, даже несколько созерцательное (обозначено внизу). Здесь нет выраженного противопоставления первого и второго предложений, чему соответствует другой динамический план исполнения мелодии, иная расстановка смысловых акцентов.

Различная трактовка песни диктует и разные исполнительские приемы, избираемые для реализации замысла. Так, если в первом варианте интонирование начальной фразы в нюансе *mezzo forte* и подготовка смыслового акцента на звуке *си*⁴⁴ требуют исполнения нижней частью смычка с некоторым расширением штриха в середине фразы и сужением к ее концу (где половинная нота играется всем смычком), то второй вариант следует начинать средней частью смычка, постепенно расширяя штрих вниз и вверх к половинной, которая также исполняется целым смычком. Вторая фраза в обоих случаях исполняется верхней частью смычка⁴⁵. Расширение и сужение его движений здесь зависит от расстановки смысловых акцентов в мелодии. В связи с этим нужно сказать несколько слов о так называемом «обратном» штрихе (исполнение сильных долей вверх смычком). Выполнение его верхней половиной смычка позволяет достичь большей выразительности звучания. Однако трудность состоит в том, чтобы избежать ложных акцентов, возникающих на слабых долях при игре смычком вниз⁴⁶. Поэтому так важно тщательно разбирать с учеником технические приемы смены смычка в верхней его половине, добиваясь одновременно активного вслушивания в мелодическую линию.

Второе предложение песни исполняется на одном дыхании. В первом варианте половинная нота *ре* заканчивается *diminuendo*, а затактовые четверти *ля* начинаются в нюансе *piano*. Следовательно, распределять смычок нужно так, чтобы начало данного четырехтакта исполнялось средней частью смычка, а затем, при приближении к заключительному *ре*, движения смычка постепенно расширялись в обе стороны. Во втором варианте, поскольку первая половина песни заканчивается *crescendo*, а начало второго предложения звучит *mezzo forte*, следует довести смычок на *ре* половин-

⁴⁴ «Вилочки», отмеченные пунктиром, обозначают прежде всего направленность звукового движения к смысловым акцентам. Связанные с «микронюансировкой», они не означают *crescendo* и *diminuendo* в обычном понимании, а выявляют оттенки речевой интонации.

⁴⁵ Уже на данном этапе занятий необходима тщательная работа над рациональным распределением смычка. Подробно этот важный вопрос будет рассмотрен во второй части.

⁴⁶ Более подробно см. об этом во второй части (раздел *Détaché*, с. 85).

ной до колодки и постепенно, по мере ослабления звучности, сокращая движения смычка, закончить *rit.*

При работе над данной (и ей подобными) мелодией юный скрипач уже на этом этапе своего развития должен понять главный принцип распределения смычка, а именно то, что его части и отрезки используются в зависимости от двух факторов: 1) от метроритмического строения мелодии, то есть от особенностей сочетания звуков различной длительности; 2) от намеченных нюансов и смысловых акцентов. А это, в свою очередь, требует осознания учеником значения постоянной регулировки давления смычка на струны и изменения скорости его движения.

С точки зрения перспективы развития культуры звука у скрипача навык постоянного (сознательного) управления скоростью ведения смычка, как уже говорилось, является одним из основополагающих. Отправной точкой в его развитии является умение при смене направления смычка мгновенно изменять скорость его движения в зависимости от длительности последующего звука. Так, при переходе от четвертных длительностей к половинным (например, в пьесе «Две тетери») следует заметно уменьшать скорость движения смычка, что, естественно, требует определенных изменений и в давлении смычка на струну. В работе с начинающими надо последовательно формировать этот навык. Особенного внимания требует перемена скорости при смене смычка вниз у колодки, где необходимо слегка его притормозить. Напомним в связи с этим об опасности резкого торможения смычка (из-за возникновения мышечных зажимов руки).

«Вальс» В. Моцарта — более высокий этап работы над звуком, когда ученик начинает овладевать такими элементами его культуры, как фразировка, акцентировка, выразительность штрихов и артикуляция, связывая их с выявлением танцевального характера и галантного стиля пьесы:

Живо В. А. Моцарт. Вальс

Приступая к работе над данной пьесой, надо прежде всего разъяснить ученику, в чем заключаются особенности метроритмического

го строения вальса вообще и этой пьесы в частности. Юный музыкант должен почувствовать различную природу акцентов: метроритмического — на первой, сильной доле и смыслового — на удлинённой второй доле. Этому может способствовать простейший анализ строения мелодии: осознание повторности мотивов, попеременно опирающихся на различные ступени лада, секундового опевания этих мелодических опор восьмушками, тоники, которая прибегается для окончания периода (это подчеркивает текучий характер мелодики) и пр.

В средней части преобладают более напряжённые интонации. Понимание мелодии, а следовательно, и ее исполнение станет богаче, если ученик вслушается в ее ладоинтервальные особенности — характерные терцовые ходы (главным образом на интервал малой терции в восходящем и нисходящем движении), придающие мелодии особую мягкость, оттенок ласковости.

К моменту работы над этой пьесой ученик уже должен владеть простейшими элементами мастерства. К их числу можно отнести: умение начинать фразу движением смычка вверх и вниз или дважды вниз (повторение звука *su*); при этом требуется снять его со струны, а затем мягко опустить для извлечения последующего звука (аналогичный прием используется в пятом и восьмом тактах); четкое «выговаривание» трех восьмушек штрихом *détaché* (для большей их выразительности); рациональное распределение смычка в *legato*, где после удлинённой четверти должна рельефно прозвучать затактовая восьмая. Ученик должен уметь несколько замедлять скорость ведения смычка перед этой восьмой для последующего более ускоренного его движения при переходе к сильной доле.

В средней части метроритмическое строение и звуковысотный рисунок мелодии диктуют такой вариант распределения смычка, при котором в равной мере требуется хорошее звучание четвертей и восьмых у колодки и у конца. Наконец, необходимым является агогический нюанс — небольшое *sostenuto* при переходе к репризе.

Иные звуковые задачи возникают при работе над «Маршем октябрят» Н. Баклановой:

5 Бодро. Не спеша Н. Бакланова. Марш октябрят

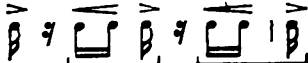
mf

p

cresc.

Юному скрипачу, естественно, близок художественный образ этого марша, его энергичный, решительный характер. (Полезно сыграть ученику и другие марши, объяснив характерные для них ритмоформулы; осознание особенностей ритмики данного марша с помощью сравнения бесспорно поможет исполнить его более эмоционально.) Понятен ему и изобразительный характер мелодического рисунка, который ассоциируется со звучанием фанфар и четкой поступью марширующих. Опираясь на эти представления, можно объяснить ученику значение артикуляционных моментов для выразительного исполнения. Так, восьмые в первом такте следует играть коротким штрихом верхней частью смычка, сообщая ему импульс движения только в момент атаки звука, с последующим ослаблением руки и как бы ее остановкой. Отметим существенную деталь, непосредственно относящуюся к эмоциональной стороне исполнения и к звукоизвлечению. Энергичный характер музыки марша не должен вызывать соответствующего увеличения мышечной энергии, расходуемой на проведение и давление смычка на струну.

Важный элемент мастерства скрипача — умение пользоваться минимальной мышечной энергией для достижения необходимого звукового результата. Естественно, что для плотного звучания в этом случае потребуется хорошее ощущение веса руки со смычком и умение переносить его в точку звукообразования, дополняя давление на струну воздействием указательного пальца на трость. Между первой восьмой и двумя шестнадцатыми артикуляция разделительная, тогда как между шестнадцатыми и последующей восьмой, напротив, слитная. Следовательно, смысловая группировка

здесь следующая:  Шестнадцатые иг-

раются небольшим отрезком смычка, импульсивным кистевым движением (попеременно ближе к концу и около середины смычка но в пределах его верхней половины). Поскольку энергичный характер марша требует соответствующего звучания, то и последующие восьмые, как бы отображающие уверенную поступь, следует играть четкими разделительными штрихами — маркированным *détaché* или мягким *martelé*. Слитное звучание этих восьмых (а так, к сожалению, иногда исполняется эта пьеса начинающими) привело бы к изменению характера марша, превратив его в песню.

Средняя часть марша может быть исполнена чуть мягче, даже несколько лиричнее, а поэтому и артикуляция звуков здесь может быть более слитной.

Как и в ранее разобранных пьесах, выразительность исполнения становится более яркой, когда ученик настроен на активное-слуховое восприятие ладоритмических связей между звуками мелодии. Так, и в крайних и в средних частях «Марша октябрят» следует активно воспринимать звучание пятой ступени лада, кото-

рая преобладает в мелодии. Это в сочетании со столь же активным восприятием ее метроритмической стороны значительно повышает эмоциональный тонус исполнения.

В данном кратком анализе трех пьес начального скрипичного репертуара, разумеется, не преследовалась цель всестороннего раскрытия процесса работы с начинающим над исполнением мелодий. Задача состояла лишь в том, чтобы показать, какими путями закладывается фундамент дальнейшего развития основ звуковой культуры скрипача. Подчеркнем главное: уже на этом, первоначальном этапе обучения следует целенаправленно и тщательно устанавливать перспективные связи между формируемыми элементарными навыками звукоизвлечения и музыкально-выразительными приемами смычковой техники. Нельзя допускать исполнения мелодий примитивными игровыми движениями, которые не дают эстетически приемлемого звукового результата.

Словом, работа над звучанием даже простейших мелодий на первоначальном этапе обучения должна исходить из единства эмоционального и интеллектуального их постижения, тесно связанного с накоплением музыкального опыта, верными слуховыми, ритмическими, мышечно-двигательными реакциями и, конечно, с творчески направленным аналитическим отношением к исполняемому. Иначе говоря, развитие основ звуковой культуры скрипача перспективно лишь в том случае, если с самого начала обеспечено комплексное формирование тех основных компонентов, которые составляют культуру исполнительского интонирования на скрипке.

Часть вторая

РАЗВИТИЕ ШТРИХОВОГО МАСТЕРСТВА КАК СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИНТОНИРОВАНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Трудно переоценить значение штрихов в скрипичном исполнительстве. Глубокое воздействие на слушателей мелодико-речевой выразительности игры на скрипке зависит, в сущности, от мастерского применения различных смычковых способов произнесения мелодии, которые в единстве с *vibrato* и определяют культуру звука скрипача.

В ряду других инструментальных средств музыкальной выразительности, таких, как звуковысотная интонация, громкостная динамика, агогика и пр., штриховая артикуляция обладает едва ли не самыми богатыми выразительными возможностями. Не случайно современное музыковедение включает ее в состав основных элементов мелодии¹.

Неразрывно связанные с композиторским «видением» мелодии (что запечатлено в соответствующих знаках нотного текста), штрихи обладают вместе с тем известной автономией. Сравнительно с другими названными выше инструментальными средствами произнесения мелодии они в большей мере представляют собой так называемое авторско-исполнительское средство выразительности, то есть такой компонент музыкального целого, благодаря которому скрипач приобретает широкие возможности самобытного выбора звуковых решений и, следовательно, исполнительского творчества.

Штрихи в исполнительстве на смычковых инструментах — в целом явление художественного порядка, поскольку их техническая (двигательно-звуковая) форма непосредственно воздействует на музыкальное содержание. Как трудно понять подлинный смысл человеческой речи вне постижения индивидуальной манеры произнесения и оттенков речевой интонации, так и становление музыкальной (мелодической) мысли неотделимо от особенностей

¹ См., например: Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. М., 1978, с. 129. Та же мысль прослеживается и в работах И. А. Браудо, Б. М. Егорова, И. А. Лесмана, А. Ю. Юрьева и др. Проблема сложной, художественно-технической природы исполнительских штрихов в методологическом плане разработана в ст.: Ключев А. М. Артикуляция, произношение, штрих — термины музыковедения. Рукопись депонир.; см.: Библиогр. информ. «Музыка». М., 1984, вып. 2, № 614.

ее произнесения на инструменте². Таким образом проясняется художественная функция штрихов — они предстают как артикуляционное явление интонационного порядка.

Если, как известно, не бывает двух абсолютно одинаковых интерпретаций одного и того же музыкального произведения, то и какая-либо мелодическая фраза не может быть идентично артикулирована разными скрипачами. Следовательно, конкретное штриховое решение фразы можно считать творческим художественным действием, что обусловлено индивидуальным прочтением (интерпретацией) авторского текста.

Поэтому общепринятые в музыкальной практике понятия *détaché*, *legato*, *martelé*, *sautillé* и т. д. обозначают, по нашему мнению, не конкретные, завершённые образцы звучания, а некие типовые, обобщённые инварианты штрихового оформления скрипичного звука, которые в зависимости от художественной задачи могут быть реализованы в различных вариантах.

Данное положение представляет не только теоретический интерес. Оно, думается, весьма существенно для исполнительской и особенно педагогической практики. Ведь далеко не одно и то же — учить ли начинающего музыканта неким незыблемым образцам штрихов, воспринимаемым поначалу вне художественно осмысленной музыкальной речи, или направить его восприятие и мышление в сторону поиска художественно оправданных штриховых решений на основе обобщённо изученных (типовых) звуковых эталонов.

В свете сказанного становится необходимым удовлетворяющее требованиям теории и практики смычкового исполнительства определение понятия «штрих» и соответствующая классификация видов скрипичных штрихов. Обратимся к некоторым источникам.

На сложный вопрос «что такое штрихи в инструментальном исполнительстве?» Музыкальная энциклопедия не даёт по существу однозначного ответа. Штрих³ здесь сначала определяется как «выразительный элемент инструментальной техники, способ исполнения (и зависящий от него характер звучания)»⁴. Затем — характеризуется «как способ звукоподачи, связанный с типом движения смычка в отличие от способа звукоизвлечения (флажолет, *pizzicato*, *sul tasto* и др.)»⁵. И наконец, дается третье опреде-

² История смычкового искусства сохранила немало свидетельств исключительной «речевой» выразительности игры выдающихся скрипачей прошлого. Одно из первых мест в этом плане по праву принадлежит великому итальянскому музыканту Джузеппе Тартини, исполнительский стиль которого отличали «искусная артикуляция музыкальной фразы, мастерское владение смычком, „говорящие штрихи“, соответствовавшие декламационному началу в поэтической человеческой речи» (Г и н з б у р г Л. Джузеппе Тартини. М., 1969, с. 146).

³ От нем.: *Strich* — черта, линия, штрих; *Stricharten* — штрихи, виды штрихов; *Bogenstrich* — движение смычка по струне (см.: Муз. энциклопедия. М., 1982, т. 6, стлб. 431).

⁴ Там же, стлб. 431.

⁵ Там же.

ление, пожалуй, наиболее близко к разъяснению основной художественной функции инструментальных штрихов: «Штрих — это принцип произнесения звуков на инструменте и, следовательно, штрихи должны рассматриваться как явление артикуляции» (разрядка наша. — Авт.)⁶. При этом справедливо подчеркивается, что «выбор штрихов определяется стилистическими особенностями исполняемой музыки, ее образным характером, а также интерпретацией»⁷. Однако далее все смычковые штрихи классифицируются в двух основных группах — раздельные и связные, причем принципом их дифференциации становится не артикуляционная специфика звучания, а внешний фактор — количество звуков, исполняемых одним движением смычка. Так, к первой группе отнесены все виды *détaché*, хотя, как показано ниже, разновидностям данного штриха присущ не только раздельный, но и весьма слитный характер звучания; в число же связных попадают, например, штрихи *staccato*, *ricochet*, разделительная характеристика которых не нуждается в доказательствах.

Эти противоречия свидетельствуют прежде всего о том, что проблема штрихов в теории музыкального исполнительства (особенно в методологическом плане) еще мало разработана. Понятие «штрих» бытует в нескольких значениях. Этим термином обозначают и направление движений смычка (вниз или вверх), и способ звуковедения, связанный со специфическим приемом воздействия смычка на струну (*legato*, *détaché*, *martelé* и пр.), и, впрочем, реже — способ артикулирования звуков внутри музыкальной фразы. Если первое из указанных значений носит сугубо обиходный характер, то второе глубоко укоренилось в теории и практике смычкового искусства. Поэтому не бесполезно посмотреть, какой конкретный смысл приобретает данный аспект понятия «штрих» в скрипичной методической литературе.

В классическом труде К. Флеша «Искусство скрипичной игры» различные штрихи смычка, как известно, рассматриваются в основном со стороны их двигательной-технической специфики. Показательно, что, изолируя проблему штрихов от анализа звукоизвлечения, автор помещает их описание в том разделе, где, по его словам, дан разбор «чисто механических условий, при которых совершаются движения смычка»⁸. Такой подход, как верно отмечает А. Ю. Юрьев, продиктован исходным методологическим принципом К. Флеша — стремлением всегда идти от элементов скрипичной техники к их объединению и лишь затем к проблемам художественной интерпретации⁹.

В советской скрипичной методической литературе этот принцип не раз подвергался серьезной критике, ибо «целостный по своей сущности музыкально-исполнительский процесс не должен

⁶ Музыкальная энциклопедия, т. 6, стлб. 431.

⁷ Там же.

⁸ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. I. М., 1964, с. 64.

⁹ См.: Юрьев А. Об артикуляционном принципе классификации скрипичных штрихов. — В кн.: Вопросы смычкового искусства. М., 1980, с. 122.

пониматься как простая сумма составляющих его навыков и приемов»¹⁰. Однако в некоторых методических руководствах, несмотря на усиливающееся внимание к художественно-творческим функциям исполнительской техники, еще сохраняются, к сожалению, отголоски прежней методологии. Так, скрипичные штрихи подчас рассматриваются лишь как специфическая форма движения смычка по струне, создающая определенное звучание, или как типовой прием звукоизвлечения, с помощью которого достигается тот или иной характер звука.

Подобный взгляд, с нашей точки зрения, противоречит той функции скрипичных штрихов в структуре средств музыкальной выразительности, о которой говорилось выше. Отсутствие достаточно полного, разностороннего определения понятия «скрипичный штрих», несомненно, отрицательно сказывается в практике воспитания скрипачей, ибо ведет к отрыву процесса технического овладения различными штрихами от применения их с художественно-интерпретационной целью. Иными словами, возникает опасность превращения необходимого для воспитания подлинной культуры звука процесса — от музыки к технике и снова к музыке — в движение «от техники к музыке», что, в сущности, близко к методологической позиции К. Флеша и других зарубежных методистов прошлого (О. Шевчика и др.).

Понятие «штрих» применительно к смычковым инструментам в настоящей работе будет рассматриваться как продиктованный образно-интонационным содержанием мелодии характер произнесения музыкальных звуков, достигаемый соответствующими движениями смычка. Разумеется, предлагаемое определение не претендует на исчерпывающую полноту. Вместе с тем с его помощью можно практически ориентировать педагогов и учащихся в решении острой проблемы скрипичных штрихов — направить их внимание на целостную, художественно-техническую природу штрихового мастерства и необходимость комплексного подхода к овладению им.

Для методики обучения не менее существенна также проблема классификации смычковых штрихов. Однако указанные методологические трудности наложили отпечаток на разрешение и этой задачи. Известно, что в теории скрипичного исполнительства до сих пор не существует единой, общепризнанной классификации штрихов. Так, К. Флеш, к примеру, выделяет четыре группы скрипичных штрихов: протяжные, короткие, бросковые и прыгающие. К протяжным штрихам он относит выдержанный звук (*son filé*), *legato*, *détaché*; к коротким — *martelé*, плотное *staccato*; к бросковым — *spiccato*, *staccato volant*, «возвратное» *staccato*, бросковое *arpeggio*; к прыгающим — *sautillé*, *tremolo* («барабанный» штрих), *ricochet*, прыгающее *arpeggio*. В особую группу выделены все комбинированные штрихи. И. А. Лесман все штрихи

¹⁰ Фортунатов К. Карл Флеш и его труд «Искусство скрипичной игры». — В кн.: Флеш К. Искусство скрипичной игры, с. 7.

делит на три группы: протяжные связные, протяжные отдельные, кратковременные. К первой относятся *legato*, *détaché* и их различные комбинации; ко второй — те же штрихи, сохраняющие певучий характер, но артикулируемые более отдельно; к третьей — все остальные (весьма разные!) штрихи: *martelé*, *staccato*, *spiccato*, *sautillé*, *staccato volant*, *ricochet* и их разновидности.

Хотя автор последней классификации и выдвигает на первый план артикуляционный принцип, ему не удается его последовательно выдержать. К кратковременным штрихам он относит даже *détaché*, исполняемое в быстрых темпах, оправдывая это тем, что отдельные ноты в данном случае звучат непродолжительно¹¹. Неоднократно оговаривая условность своей классификации, И. А. Лесман весьма справедливо замечает, что «бывают случаи, когда нельзя с достаточной определенностью назвать штрих протяжным или коротким, певучим или острым, связным или отдельным, акцентированным или ровным по динамике, так как эти признаки могут быть едва ощутимыми, весьма относительными и в той или иной мере сочетаться в одном и том же штрихе»¹².

Это прозорливое высказывание крупного музыканта показательное с художественно-интерпретационной точки зрения. На наш взгляд, оно подтверждает сказанное выше об интонационно-речевой природе скрипичных штрихов, о сложном индивидуально-творческом характере их применения в исполнительской практике. Однако многообразие видов смычковых штрихов и широкие возможности их варьирования не могут служить оправданием отсутствия обоснованной типизации, особенно важной с дидактической точки зрения.

Между тем и в последних работах такая классификация штрихов не просматривается. Так, в методической работе А. А. Ширинского, рассматривающей различные штрихи в единстве их образно-звуковых и двигательных характеристик, называются четыре группы: протяжные, маркированные, прыгающие и смешанные. К протяжным автор относит *détaché*, *son filé*, *legato*, *portato*, *bariolage*; к маркированным — *martelé*, «твердое» *staccato*, штрих Виотти, пунктирные штрихи; к прыгающим — *spiccato*, *sautillé*, *staccato volant*, *ricochet (saltato)*, *tremolo*; смешанные штрихи могут соединять приемы как одной, так и различных групп¹³. В данной и приведенных ранее классификациях не удается выдержать единый классификационный критерий: штрихи одной группы объединены по признаку их звуковой характеристики, другой же — по признаку специфики движений смычка.

Попытку пересмотреть существующие классификации скрипичных штрихов предпринял А. Ю. Юрьев. На основе теории артику-

¹¹ См.: Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1964, с. 119.

¹² Там же, с. 112.

¹³ См.: Ширинский А. Штриховая техника скрипача. М., 1983, с. 5.

ляции, созданной И. А. Браудо¹⁴, он предлагает классифицировать штрихи исходя из принципа артикуляционных особенностей звучания. По его мнению, артикуляция является «наиболее глубинным признаком, характеризующим художественную сторону какого-либо скрипичного штриха, его смысловое значение»¹⁵. В данной классификации все штрихи объединены в четырех группах: 1) связные (или соединительные); 2) *поп legato*; 3) разделительные; 4) колористические. В группу соединительных штрихов включены различные варианты *détaché* и *legato*; в группу *поп legato* — другие варианты *détaché* (декламационное, портаментированное), *marcato*; к разделительным штрихам отнесены: *martelé*, *spiccato*, *sautillé*, плотное *staccato*, комбинированные штрихи; в группу колористических штрихов входят: виртуозное *staccato*, *saltando*, *ricochét*; к этой же группе примыкают специфические звуковые средства — *sul ponticello*, *pizzicato*, игра с сурдиной и пр. К сожалению, избранный автором принцип классификации не вполне выдержан относительно штрихов, включенных в последнюю группу. Несмотря на не вполне преодоленные трудности типизации всех без исключения скрипичных штрихов, попытка упорядочить их на основе единого принципа представляет несомненный интерес. Нас же она привлекает прежде всего своей дидактической направленностью.

Благодаря внедрению в методику обучения штриховому мастерству ясно воспринимаемого и легко осознаваемого слухового ориентира, которым служит артикуляционный нюанс как типологический признак того или иного штриха (то есть тонкое различие меры слитности или отдельности звучания), становится возможным с самого начала осваивать скрипичные штрихи на благоприятном фоне активного слухового внимания учащегося. Таким образом работа над штрихами из традиционного (преимущественно технического) плана органично преобразуется в процесс музыкально-технический, в большей мере удовлетворяющий главному дидактическому принципу единства художественного и технического воспитания музыканта-исполнителя.

Характеризуя существующие классификации, мы исходим из того, что в каждой из них содержатся такие положительные стороны, которые дают возможность их использования в предлагаемой методике изучения штрихов.

Проблема воспитания высокой культуры скрипичных штрихов, конечно, не исчерпывается только звуковой стороной исполнения. Другая ее сторона состоит в комплексной природе штрихов и, следовательно, необходимости комплексной же организации процесса их освоения. Остановимся на этом, принципиально важном вопросе несколько подробнее.

Как известно, в практике подчас работа над штрихами (особенно в начальном периоде обучения скрипача) заметно отрыва-

¹⁴ Браудо И. Артикуляция. Л., 1961.

¹⁵ Юрьев А. Об артикуляционном принципе классификации скрипичных штрихов, с. 126.

ется от развития других компонентов исполнительского мастерства, в частности от развития звуковысотной интонации, беглости пальцев левой руки, смен позиций и пр., что влечет за собой нарушение целостности воспитания музыкального слуха и интонационного мышления ученика. К тому же на той стадии обучения, о которой идет речь, и развитие тембровой стороны музыкально-слухового комплекса обычно стимулируется недостаточно.

Между тем, согласно современным данным, различные параметры музыкального звучания, в частности его тембровые и звуковысотные (частотные) характеристики, представляют собой неразрывное единство, которое служит направляющим (системообразующим) фактором музыкального восприятия и адекватных ему исполнительских действий. Принципиальную роль этого единства в формировании целостных исполнительских действий скрипача проясняют выводы, сделанные психологом и акустиком А. А. Володиным. Им показано, что тембровысотное единство, являющееся основным признаком спектрального восприятия, осуществляет две взаимосвязанные функции: музыкально-выразительную, то есть интонационную (или высотную), и образно-выразительную (тембровую)¹⁶.

Другим не менее важным системообразующим фактором является неотделимая от высотнотембровых характеристик звучания метроритмическая (процессуальная) сторона мелодии. Последняя во многом зависит от протекания так называемых устанавливающихся и переходных акустических процессов, которые образуются в результате соответствующего штрихового оформления звука.

Следовательно, богатые в своих выразительных возможностях скрипичные штрихи являются не просто одним из необходимых компонентов художественного интонирования на скрипке — они интегративны по своей роли в процессе постижения и воплощения различных сторон мелодической речи. Важно поэтому глубже исследовать некоторые общие свойства штрихового оформления скрипичного звука, в частности — те, которые связаны с ритмической стороной музыкально-слухового восприятия и существенны с точки зрения выразительности. Свойства эти состоят в различном сочетании четырех основных форм переходных акустических процессов: 1) возникновение звука; 2) эволюция между моментом возникновения и окончанием; 3) окончание звука; 4) непрерывный переход от звука к звуку в *legato*¹⁷.

Действительно, музыкально-выразительное и техническое своеобразие какого-либо скрипичного штриха, например *détaché* или *martelé*, состоит в начальной темброво-динамической характеристике, артикуляционной специфике последующего течения звука и

¹⁶ См.: Володин А. А. Психологические аспекты восприятия музыкальных звуков. Докт. дис. М., 1969, т. I, с. 76.

¹⁷ Приведенные формы выделены А. А. Володиным (см.: О восприятии переходных процессов музыкальных звуков. — В кн.: Вопр. психологии, 1972, № 4, с. 56).

особенностях его завершения. Если в *détaché* начало каждого звука может быть отмечено, скажем, мягкой атакой, дальнейшая его «жизнь» — ровным звуковедением и незначительным затуханием (филировкой), как бы нивелирующим окончание, то в *partelé*, напротив, твердая атака сочетается с быстрой потерей интенсивности звучания и четким прекращением подачи звука. Артикуляционный подход к изучению штрихов неотделим от постижения этих ситуаций путем сравнения. Поэтому целенаправленное освоение каждой из указанных форм и их наиболее характерных сочетаний во всех типовых штрихах может, думается, быть весьма перспективным для воспитания штрихового мастерства скрипача.

Хотя все названные формы устанавливающихся и переходных процессов звучания существенны для скрипично-мелодического синтаксиса, остановимся на особой роли первой и последней форм. Речь идет прежде всего о сложном навыке атаки звука, целесообразный способ которой в значительной мере определяет характерную выразительность штриха. Специфика приемов атаки звука, соответствующая условиям выполнения того или иного штриха, — одна из мало разработанных проблем методики обучения скрипача. Не имея возможности детально анализировать здесь этот вопрос, отметим лишь необходимость целостного подхода к его решению на всех стадиях занятий.

Процесс возникновения звука в результате воздействия смычка на струну — явление, как уже сказано, сложное не только с физической, но и с технологической точки зрения. Не случайно, например, Дж. Тартини придавал столь большое значение воспитанию навыка «наложения» смычка на струну, рекомендуя специально заниматься этим в различных его отрезках при движении вниз и вверх¹⁸.

Навык атаки звука на скрипке представляет собой как бы сжатое во времени взаимодействие, по крайней мере, трех разнообразных компонентов: 1) опережающего представления характера звука; 2) физического действия руки со смычком; 3) последующего активного (контролирующего) восприятия звукового результата. При этом первая, ориентировочная и контрольная фазы атаки звука в свою очередь являются сложными — в них слуховые элементы тесно взаимодействуют с двигательными. Речь, следовательно, идет о целостности звукового представления и предощущения штрихового приема, о единстве слухового восприятия и ощущения игровых движений.

¹⁸ В знаменитом «Письме к ученице» Тартини советовал «добиваться легкой, едва слышной атаки звука, подобной дыханию...» (см.: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М., 1969, с. 193). Улучшению качества атаки звука способствовал и рекомендованный им прием так называемой «временной регуляции» — исполнения последовательности звуков равной длительности (например, фигурованного *Allegro* из сонаты А. Корелли) коротким штрихом, образующим паузу между нотами (там же, с. 194).

Одним из главных требований при воспитании профессионально качественной атаки звука является синхронность контролирующего вслушивания с физическим действием. Поскольку слуховой компонент имеет тенденцию отставать, соответствующий навык требует постоянного, подчас длительного формирования. Другим важнейшим требованием является опережающее действие пальцев левой руки по отношению к извлечению звука смычком.

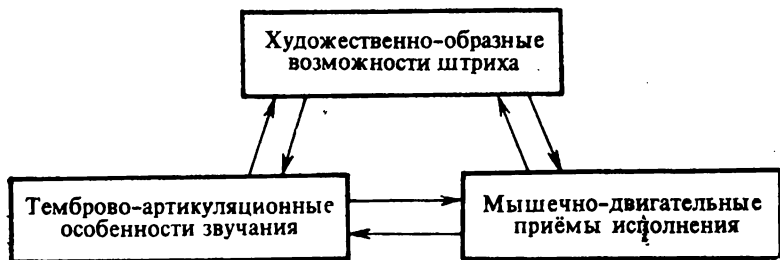
Показательно, что в акустических исследованиях скрипичного звучания среди основных форм переходных процессов особо выделена непрерывность перехода от одного звука к другому в *legato*. Становится понятным, что в данном случае невозможно достичь необходимой слитности в произнесении мелодии путем простого (механического) объединения звуков одним движением смычка. Поэтому глубокое изучение штриха *legato*, требующего высокого уровня координации по различным направлениям — слухового восприятия, образных представлений, тонко организованных движений правой и левой рук и т. д., — должно быть, согласно нашей позиции, не только отправным моментом в работе над культурой звука скрипача, но и предметом его особых забот на всех этапах обучения.

Говоря о связях штрихов с выразительными элементами техники левой руки невозможно обойти молчанием необходимость хорошей координации штрихового оформления музыкальной фразы с *vibrato*, которое благодаря сложным связям со звуковысотной интонацией, тембровой и динамической характеристиками скрипичного звучания также, по нашему мнению, — весьма сложное средство инструментальной выразительности. Нужно поэтому иметь в виду, что ряд основных параметров звучания, управляемых с помощью штрихов, одновременно выявляется и путем применения разнообразного *vibrato*. Следовательно, необходимо специально связывать способ выполнения того или иного штриха с этим выразительнейшим средством исполнения. Подчеркнем: вне такой работы, особенно на ранних этапах обучения, невозможно эффективное воспитание штрихового мастерства скрипача.

Из всего сказанного в настоящем разделе можно заключить следующее. Развитие штрихового мастерства как одного из основополагающих факторов культуры звука скрипача неотделимо от глубокой, разносторонней работы над выразительным интонированием музыкальной фразы, то есть от фразировки и нюансирования мелодии (в широком понимании данных терминов). В этом процессе важно начиная с ранних этапов музыкального и технического воспитания ученика постоянно сочетать усвоение им типизированных элементов штрихового мастерства с собственной творческой инициативой¹⁹.

¹⁹ Напомним слова Д. Ф. Ойстраха: «Работа над фразировкой, прежде всего — сопоставление собственных ощущений с авторскими указаниями и особенностями стиля и далее — отказ от всего лишнего и случайного...» (Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма, с. 243).

Направляющим ориентиром в подобной работе могла бы, на наш взгляд, стать следующая схема, моделирующая целостное представление о любом из скрипичных штрихов:



Как видно из схемы, между компонентами целостного представления о штрихе существуют прямые и обратные связи. Это положение относится не только к первым двум элементам модели, но и к моторной стороне штриха, то есть к культуре штриховых движений скрипача. Подчеркнем, что данная модель должна направлять и постижение авторского штрихового замысла, и проявления творчества исполнителя при выборе штриха, наиболее отвечающего его собственной интерпретации мелодии.

Подводя итоги теоретическому обоснованию подхода к освоению штрихов, сформулируем его главные принципы:

1. Методика освоения каждого типового штриха должна опираться на осознание его художественно-выразительных возможностей, проявляющихся в первую очередь в артикуляционной характеристике.

2. Опережающее представление и последующий контроль (ощущение) качества выполнения штриха должны быть целостными, прежде всего — звукомоторными.

3. В развитии штрихового мастерства необходимо исходить из преемственных связей различных (прежде всего основных и производных) штрихов, проявляющихся как в отношении общности звуковых характеристик, так и в отношении подобия инструментально-технических приемов.

4. Освоение определенных штрихов и их комбинаций следует органически связывать с анализом интонационных особенностей мелодии и работой над ее творческой интерпретацией (фразировкой); учитывая тесное взаимодействие штрихового оформления звука со всеми другими средствами выразительности.

Отметим практически важное значение взаимосвязи названных здесь принципов, что определяет, в сущности, комплексный подход к освоению скрипичных штрихов. При последовательной работе над ними в полной мере сохраняется роль изложенного во Введении основного дидактического принципа воспитания культуры звука скрипача. Напомним: суть этого принципа состоит в том, чтобы на всех стадиях обучения скрипичной игре,

в том числе и в самом начале, преподавать учащемуся профессионально-перспективные исполнительские приемы, сохраняющие главные черты подлинно художественного исполнения на скрипке.

Анализ в этом плане типовых штрихов, составляющий содержание следующего раздела, естественно, не претендует на всестороннее исследование проблемы скрипичных штрихов (ее изучение на современном методологическом уровне — задача будущих работ). Здесь же ставится практическая цель — проследить преемственный путь наиболее рационального овладения каждым скрипичным штрихом от первоначальной стадии к высшей. Поэтому, хотя предметом внимания в большей мере является начальный материал и методы его изучения, музыкальные примеры даются из произведений различного уровня трудности, в том числе из сольной концертной литературы для скрипки.

МЕТОДИКА ОСВОЕНИЯ СКРИПИЧНЫХ ШТРИХОВ

В настоящем разделе типовые скрипичные штрихи рассматриваются в том порядке, в котором, по нашему мнению, наиболее целесообразно их комплексное изучение. Сначала дан анализ тех штрихов, которые можно считать основой штриховой культуры скрипача. К их числу мы относим *legato*, *détaché*, *martelé*, *sautillé* и *spiccato*.

Первые три из них представляют собой фундамент классической смычковой техники, широко используемой в сочинениях Корелли, Вивальди, Тартини и других скрипачей-композиторов XVII—XVIII веков, а также (в значительной мере) у Гайдна, Моцарта, Бетховена. *Sautillé* и *spiccato* рассматриваются в качестве основы виртуозного владения смычком. Поэтому и объединены они в одном разделе, несмотря на существенные различия по ряду параметров.

Остальные скрипичные штрихи правомерно считать производными, поскольку в их звуковых характеристиках и приемах исполнения так или иначе комбинируются отдельные элементы названных выше пяти типов. Понятия «основные», «производные» штрихи используются здесь лишь с прикладной, методической целью, а отнюдь не в качестве еще одного варианта общей классификации смычковых штрихов.

Основные скрипичные штрихи активно формируют исходные навыки управления звуком скрипки, описанные в первой части: приемы звукоизвлечения и звуковедения, смены направления смычка, переходов с одной струны на другую. Вместе с тем штрихи в известном смысле представляют собой систему — между основными и производными штрихами существуют не только прямые, но и обратные связи. Следовательно, усиление внимания к производным штрихам совершенствует выполнение основных, улучшает звучание скрипки в целом.

Первым среди основных скрипичных штрихов не случайно анализируется штрих *legato*. С нашей точки зрения, следует усилить внимание к освоению этого штриха в работе с начинающими, что создает перспективу последовательного развития у скрипача искусства кантиленной игры.

Legato

Певучая, мелодическая природа скрипки в наибольшей мере связана со штрихом *legato*²⁰, который, по словам Л. Ауэра, представляет собой «осуществление идеала мягкого, округленного, непрерывного потока звуков»²¹. Поэтому, как считал выдающийся педагог, данный штрих «должен быть развит каждым скрипачом до совершенства, если он хочет, чтобы пение его инструмента не прерывалось, а звук был всегда ровным и плавным»²².

Основополагающее значение штриха *legato* в скрипичном исполнении делает необходимым целенаправленное и преемственное его развитие на протяжении всего процесса обучения скрипача. Этому способствует множество предпосылок, относящихся к музыкальному и техническому воспитанию в целом. Исходя из природы кантиленной игры на скрипке выделим среди них такие факторы, как развитие мелодического слуха и музыкально-ритмического чувства, а также формирование культуры игровых движений.

Legato и мелодический слух. Методы освоения различных приемов связывания звуков смычком одновременно должны быть ориентированы на разностороннее воспитание внутреннего музыкального слуха скрипача. Существенным подспорьем здесь могут стать, среди прочего, сольфеджирование и прослушивание записей выдающихся инструменталистов (не только скрипачей), а также вокалистов. Эти вспомогательные виды занятий в комплексе должны содействовать развитию активного мелодического слуха, то есть восприятия и мышления, направленных на слуховое постижение мелодии не просто как последовательности высотных точек, а как звуковой сопряженности, «непрерывности, плавности вливания, впеваания тона в тон»²³.

Известно, что музыкально-слуховое восприятие связано в первую очередь со специфической ладовой настройкой как психологической установкой играющего²⁴. Поэтому при сольфеджировании мелодии в начальном периоде занятий на скрипке мало достигать

²⁰ От *итал. legare* — связывать; буквально: связано, плавно.

²¹ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики, с. 58.

²² Там же, с. 58.

²³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 322.

²⁴ См. об этом: Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. — Л., 1947, с. 163—178; а также: Бычков Ю. Н. О ладовой настройке. — В кн.: Вопросы теории музыки. М., 1977, с. 46—59.

звукорисунком чистоты интонирования. Главное состоит в том, чтобы добиваться слитного, текучего ее воспроизведения, выявляющего смысл мелодического построения в целом.

Для развития этих качеств полезными в скрипичном классе могут стать некоторые современные методы преподавания сольфеджио, например систематизированное изучение ладоступенных связей, фиксация их с помощью двигательных («ручных знаков») и речевых символов, широкое использование транспонирования кратких мелодических попевок и т. д.²⁵

Legato и ритм. Овладение качественным legato в значительной мере зависит от ритмического компонента музыкальных способностей и соответствующих навыков скрипача. Если legato расценивается как штрих, наиболее отвечающий мелодической природе скрипки, то важно иметь в виду, что именно ритм, организующий «дыхание мелодии», есть, как говорил Л. Ауэр, «основа музыки»²⁶. Из этого вытекает общее требование: в процессе освоения связанной игры на скрипке постоянно формировать, активизировать и уточнять музыкально-ритмические представления ученика, всячески стимулируя слуховой контроль в данном аспекте.

В исполнении мелодии legato большая роль принадлежит агогическим нюансам. С выразительными возможностями этого исполнительского средства нужно знакомить ученика, по нашему мнению, при изучении начального песенного материала.

Как известно, одним из важных положений теории музыкального исполнительства является единство двух противоположных тенденций в процессе ритмической организации звучания — метросозидающей и метроразрушающей (Л. А. Баренбойм). Формирование последовательно углубляемых представлений об этих тенденциях и их взаимосвязи должно пронизывать весь процесс работы над мелодическим интонированием и, следовательно, над освоением штриха legato. Поначалу, конечно, ученик должен овладеть метроритмической ровностью при исполнении нескольких звуков одним движением смычка. Это зависит прежде всего от двух условий: во-первых, от ритмической точности движений пальцев левой руки (а при смене позиций — и от ритмической точности перемещений ее по грифу); во-вторых, от доигрывания (дослушивания) смычком длительностей, особенно слабых долей. Поскольку именно в legato часто нарушается ритmicность игры, нужно неукоснительно соблюдать оба эти условия, постоянно апеллируя к ритмическому слуху ученика. Кроме того, надо учитывать, что точность ритма во время переходов в legato на другую струну зависит и от четкости ритмической организации движений правой руки.

Как и при развитии мелодического слуха в работе над ритмическими навыками скрипача целесообразно в начале шире опи-

²⁵ Подробнее см.: Берляничик М. О развитии интонационно-мелодического мышления начинающего скрипача. — В кн.: Вопросы музыкальной педагогики, вып. 2. М., 1980, с. 29—59.

²⁶ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке, с. 120.

раться на ощущение метрической пульсации, осознание относительности «кратких» и «долгих» звуков (например, восьмых и четвертей), а также на современные методы музыкально-ритмического воспитания, включающие, в частности, взаимосвязь слоговой, жестовой и визуальной символики элементарных метроритмических формул.

Legato и культура игровых движений. В теснейшей связи с целенаправленным воспитанием музыкально-слуховой и ритмической сторон способностей ученика должна идти работа над специальными техническими приемами, над формированием двигательных навыков, обуславливающих качественное звучание legato.

Трудно преувеличить значение общей свободы и целесообразности движений при игре на скрипке для становления культуры скрипичного legato. Действительно, в результате даже самой незначительной зажатости какого-либо сустава или излишнего напряжения мышц руки, кисти, плечевого пояса, превышающих усилия, минимально необходимые для получения представляемого звукового результата, движения смычка становятся угловатыми, ухудшается атака звука, ограничивается слуховое восприятие.

Поскольку звуковысотное представление мелодии в первую очередь связано с движениями пальцев левой руки, большую роль в культуре legato играет свобода и точность их игровых действий. Необходимо поэтому добиваться совершенства в выполнении соответствующего цикла действий — падения пальца на струну, ее «отсекания» и последующего отскока²⁷. Эти действия должны быть направлены к одной цели — связыванию отдельных тонов в общую, свободно льющуюся мелодическую линию. Иными словами, принцип певческого связывания звуков распространяется не только на все элементы звукоизвлечения и звуковедения смычком, но всецело относится и к пальцевым навыкам левой руки.

Первоочередными требованиями к действиям правой руки являются естественная плавность ее движения, отсутствие неоправданных толчков, ненужных ускорений и искусственных задержек смычка. Разумеется, основой выполнения этих требований служит рациональная организация всего двигательного процесса и звукоизвлечения на скрипке, подробно рассмотренная в первой части.

Выделим важную роль умения сочетать свободно выполняемый начальный двигательный импульс руки, подобный естественному вздоху, с атакой и последующим ограничением скорости (некоторым торможением) движения смычка. Такое сочетание движений часто применяется в начале лиги и имеет немало общего с певческим дыханием. Можно согласиться с А. А. Ширинским в том, что отсутствие естественного «дыхания смычка» является следствием «неправильного представления ученика о природе штриха и

²⁷ См. об этом: Либерман М. Б. Некоторые вопросы развития техники левой руки скрипача. — В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Смычковые инструменты. Новосибирск, 1973, с. 60—77.

применения искусственно заторможенного движения руки во имя достижения абстрактной ровности»²⁸. Когда же воспитанию указанных двигательных приемов уделяется достаточное внимание с самого начала, они становятся настолько органичными, что производят впечатление того врожденного качества, о котором неоднократно говорил Д. Ф. Ойстрах.

Исполнение мелодии *legato* требует мастерской координации игровых движений в двух «критических» ситуациях процесса соединения звуков: при смене направления смычка и при его переводах с одной струны на другую. Способы сглаживания разрыва звучания, особенно нежелательного при исполнении широкой кантилены, были проанализированы выше. Добавим, что в процессе специальной работы над штрихом *legato* совершенствование соответствующих навыков представляет собой одну из главных задач. В частности, упомянутый прием «дыхания смычка» способствует тому, что при смене направления движения смычка (как и в начале штриха) оптимально сочетаются факторы скорости и давления его на струну. Типичный в этом отношении недостаток — неуправляемую в самом начале скорость его движения, особенно при игре вниз от колодки, — следует преодолевать настойчивой работой над воспитанием соответствующего навыка.

Соединение звуков *legato* при переходах с одной струны на другую требует использования специального приема, заключающегося в заблаговременном приближении волоса смычка к последующей струне и некотором увеличении плотности прилегания к ней в момент перехода. Иными словами, речь идет о хорошей атаке звука на другой струне. Важное значение здесь имеет и подготовка пальца левой руки на этой струне. Притом палец, завершающий игру на оставляемой струне, не поднимается сразу, а остается на ней, пока оба звука не соединятся. Тогда возникает ощущение как бы одновременного (хотя и почти неслышного) воспроизведения двух звуков. Л. А. Ауэр писал об этом: «Для достижения действительно совершенного *legato* надлежит следить за тем, чтобы пальцы, находящиеся на обеих струнах, продолжали оставаться в этом положении до тех пор, пока смычок переходит с одной струны на другую»²⁹.

Переход со струны на струну осуществляется в основном кистью, благодаря которой смычок мягко соединяет обе струны. Однако эти движения не должны быть изолированными: свободные и гибкие действия кисти координируются с соответствующей регулировкой уровня подъема плечевой части руки и вспомогательными (мелкими) вращениями предплечья.

Подчеркивая, что движения кисти не следует преувеличивать, А. И. Ямпольский детализировал двигательный процесс следующим образом: «По мере приближения смычка к колодке размах их уменьшается, а у самой колодки они полностью прекращают-

²⁸ Ширинский А. А. Штриховая техника скрипача, с. 34.

²⁹ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке, с. 58.

ся»³⁰. Следовательно, перевод на другую струну в legato выполняется на основе исходного приема балансирования смычка, служащего, как говорилось, отправным моментом во всей работе над звукоизвлечением.

Оговорив важное, во многом определяющее, значение указанных предпосылок качественного legato на скрипке и необходимость последовательного совершенствования слуховых, ритмических и двигательных навыков в их взаимосвязи, обратимся теперь непосредственно к различным аспектам работы над данным штрихом.

Legato и распределение смычка. Важнейшее условие хорошего legato — умение рационально использовать длину всего смычка, его частей и отрезков — неотделимо от образно-художественного постижения смысла и строения музыкальной фразы. Речь идет о том, что главной задачей в работе над legato является выбор наиболее целесообразного варианта распределения смычка, осуществляемый во взаимосвязи с анализом содержания и интонационной структуры мелодии, осознанием всех использованных в ней средств музыкальной выразительности, то есть в тесном единстве с фразировкой.

«Фразировка в применении к скрипичной игре, — пишет Л. Ауэр, — есть искусство придавать музыкальным фразам... надлежащую степень выпуклости, необходимую долю выразительности и оттенков»³¹. «Мертвящая монотонность, — замечает он далее, — ...большей частью обязана своим происхождением недостаткам фразировки»³².

В основе процесса овладения выразительной фразировкой лежит формирование двух навыков: 1) умения расчленять мелодию на синтаксические единицы (периоды, предложения, фразы, мотивы) и 2) умения определять кульминационные моменты становления музыкальной мысли, точнее — дифференцировать процесс ее течения на три фазы: подход к кульминации, саму кульминацию и посткульминационный спад.

Б. Л. Яворский, выдающийся музыкант — ученый, педагог, исполнитель — особо подчеркивал важнейшую в исполнительском процессе роль способности логически обоснованно расчленять музыкальную мысль. Умению определять на слух местоположение смыслово оправданных цезур в непрерывном звуковом потоке он противопоставлял тенденцию формально («умерщвляюще») разделять музыкальную ткань на визуально схватываемые звенья мелодии³³.

Однако расчленяя мелодию на отдельные синтаксические единицы, необходимо одновременно выяснять способ их соединения,

³⁰ Ямпольский А. И. К вопросам развития скрипичной техники: штрихи. — В кн.: Проблемы музыкальной педагогики. М., 1981, с. 20.

³¹ Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке, с. 89.

³² Там же, с. 89.

³³ См.: Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка, с. 578.

то есть артикуляционные особенности произнесения, вытекающие из характера музыки.

При произнесении мелодии важно находить не только крупные кульминации, но и опорные звуки (микрокульминации) внутри отдельных построений. Едва ли не основное значение в искусстве фразировки имеет постепенная подготовка кульминаций (*crescendo*) и спад звучности после них (*diminuendo*). А это, естественно, требует умения гибко использовать всю громкостно-динамическую шкалу звучания — от едва слышимых микронарастаний и микроспадов до крупных подъемов и затуханий.

К главным же средствам выявления кульминаций в процессе фразировки принадлежат: 1) тонкая агогическая нюансировка, основанная на живой метрической пульсации; 2) акцентировка; 3) крупные и мелкие градации громкости звучания. Все эти факторы необходимо постоянно учитывать при работе над *legato*. Разумеется, детальная работа над фразировкой нужна не только при игре *legato*. Речь о ней в данном разделе идет потому, что в исполнении мелодии *legato* выразительный, речевой характер ее произнесения приобретает особо важное значение. Если в интонировании мелодических фраз другими штрихами (*détaché*, *martelé* и пр.) акцентировка, выявление кульминационных точек и т. д. облегчается благодаря отдельным движениям смычка, то главная трудность реализации этих средств выразительности в *legato* связана с отсутствием такой возможности. Поэтому ученикам скрипичных классов так трудно бывает избавиться от удручающей монотонности при игре *legato*.

Одно из важнейших средств достижения выразительности фразировки, связанное с выявлением музыкально-логического начала — распределение скорости ведения смычка. В этом плане, по нашему мнению, можно классифицировать наиболее часто встречающиеся варианты распределения смычка на пять основных видов.

Первый вид — равномерное распределение целого смычка — употребляется в тех случаях, когда мелодия носит спокойный, повествовательный характер и исполняется ровно, без каких-либо динамических изменений:

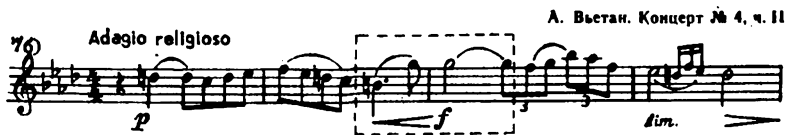


Сдержанный, умиротворенный и внутренне сосредоточенный характер побочной темы бетховенского концерта требует, разумеется, равномерного ведения смычка и как можно более слитного соединения двух лиг, объединенных одной крупной (воображаемой) лигой, которая определяет границу фразировочной волны. Естественно, что всякие ускорения или замедления ведения смычка в подобных случаях могут вызвать разрыв единой линии

мелодического высказывания, неоправданные акценты, неровности и другие дефекты звучания.

Второй вид — неравномерное распределение всей длины смычка употребляется обычно при исполнении музыки взволнованного характера, когда восходящая направленность мелодии к опорным звукам, смысловым акцентам и кульминациям сопровождается обычно значительным *crescendo*. В этом случае движение смычка, сдержанно-экономное вначале, к концу лишь постепенно ускоряется (пример 7а). Яркий динамический взлет триолей, стремительно движущихся к смысловой кульминации на первой доле второго такта, обеспечивается описанным способом распределения смычка, сочетаемым с постепенным увеличением его давления на струны.

Близкий к этому случай³⁴ — фрагмент из второй части Концерта № 4 А. Вьетана (пример 7б). Здесь в начале нежная, с явным оттенком грусти мелодия благодаря значительному *crescendo* в пределах одной лиги (*си—соль*) приобретает постепенно иной, речитативно взволнованный характер. Указанное возрастание интенсивности звука осуществляется благодаря плавному переходу от несколько заторможенного к постепенно ускоряющемуся ведению смычка. Тому способствует и его направленность — приближение к колодке.



Третий вид представляет собой такой вариант неравномерного распределения, когда в пределах одной, обычно краткой, лиги, происходит спад динамики в момент отхода от кульминационного (или опорного) тона мелодии с филировкой звука (*diminuendo*). Активная вначале атака звука и быстрое проведение смычка сменяются постепенным замедлением его инерционного движения. Приведенные примеры дают наглядное представление об интонировании подобных слигованных звуков (их нюансировка обозначена пунктиром).

³⁴ С целью показать преемственность развития необходимых навыков на каждый из описываемых видов неравномерного распределения смычка даны примеры, соответствующие разным уровням подготовки скрипача.

8a) Lento Х. Глюк. Мелодия

mf (-----) (-----)

8б) Allegro non troppo А. Вьеган. Концерт № 5

sf > (-----)(-----)(-----)(-----)

Четвертый и пятый виды неравномерного распределения смычка представляют собой более сложные варианты, когда под одной лигой сочетаются два противоположно направленных нюанса (*crescendo* и *diminuendo* или, наоборот, *diminuendo* и *crescendo*). В первом случае смычок вначале движется медленно, затем постепенно ускоряется, благодаря чему сила звука возрастает к опорному тону. После того скорость смычка замедляется для филировки звучания к концу лиги (пример 9а). Здесь мотивное строение диктует акцентировку сильных шестнадцатых, расположенных внутри лиг, границы которых находятся на относительно слабых шестнадцатых каждой четверти. Поэтому смычок распределяется таким образом, чтобы спокойное, несколько приторможенное движение ускорялось к середине лиги, а затем опять замедлялось (необходимый нюанс показан пунктиром).

Аналогичным образом распределяется смычок при исполнении эпизода *Roso meno mosso* из второй части Концерта А. Хачатуряна (пример 9б). Интонационно выразительное опевание звуков *соль* и *фа*, декламационный характер и особый колорит (*con sordini*) в приведенном фрагменте требуют возрастающей интенсивности звучания в середине лиги, а затем ослабления на нисходящих терцовых интонациях. Поэтому каждая лига исполняется довольно большим отрезком смычка, внутри которого замедленное проведение сменяется ускоренным, а затем вновь притормаживается.

9а) Allegro Р. Крейцер. Концерт № 13, ч. I

f (-----) (-----) (-----)

9б) *Roso meno mosso con sord.* А. Хачатурян. Концерт, ч. II

p > > >

Противоположный звуковой эффект достигается в том случае, когда скорость смычка внутри лиги меняется в обратном порядке — сначала увеличивается, потом становится медленной, после чего снова возрастает (примеры 10 а, 10 б). Благодаря такому распределению смычка начальные, более яркие звуки филируются, а затем, к концу лиги динамика звучания опять усиливается.

Характерный случай: заключительные такты Романса Р. Глиэра звучат умиротворяюще, однако в них еще слышатся отголоски взволнованности, передаваемой путем подъема и спада звучности при произнесении напряженных малосекундовых интонаций (пример 10 а).

Яркий случай применения того же вида распределения смычка — начальная тема Интродукции и Рондо-каприччиозо К. Сен-Санса (пример 10 б). Два однотипных мелодических рисунка на второй доле обоих тактов исполняются различной скоростью смычка в пределах одной лиги. Для большей выразительности синкопированных звуков движение смычка начинается ускоренно и после незначительного торможения вновь активизируется, устремляясь к опорным восьмым последующего такта.



Описанные разновидности распределения смычка могут быть применены в одной фразе как в отдельности, так и в различных сочетаниях. Более того, исполнитель на их основе может добиваться весьма тонких нюансов, в широких пределах варьируя способы распределения смычка. Разумеется, различная скорость проведения его по струнам во всех случаях неразрывно связана с тем или иным давлением на струну, то есть с использованием и регулировкой веса руки со смычком, а также с инерцией ее движения.

Все эти виды распределения смычка закономерны не только при интонировании кантилены, но и в исполнении виртуозных пассажей. Хорошее звучание, певучесть, тембральная яркость пассажной техники зависят главным образом от качественного звукоизвлечения, скоординированного с беглостью пальцев, и целесообразного распределения смычка в пределах лиги, охватывающей пассаж.

При распределении смычка в *legato*, естественно, изменяются не только два фактора звукоизвлечения (скорость и давление), но и третий основной фактор — игровая точка (место соприкосновения волоса со струной). В связи с извлечением более высоких звуков на каждой струне (переходы в верхние позиции) точка эта смещается к подставке, а при извлечении более низких звуков (перемещение левой руки вниз, к первой позиции) наоборот — в сторону грифа. Это обстоятельство также вносит определенные коррективы в соотношение скорости и давления смычка.

Важной предпосылкой успешной работы над распределением смычка является умение играть «медленным», заторможенным смычком при достаточной плотности его прилегания к струне. Владение так называемым «длинным смычком» создается путем тренировки навыка исполнения продолжительных, выдержанных звуков — *son filé* (речь о которых впереди). Разнообразие тембровых красок, гибкость нюансировки и яркость акцентировки в большой мере зависят от умелого сочетания приемов «длинного смычка» и «быстрого смычка» (движущегося как бы по инерции). В первом случае требуемое звучание обеспечивается значительной плотностью смычка при малой скорости его ведения, во втором — ускоренным, инерционным проведением смычка при относительно небольшом его давлении на струну. Естественно, что целесообразное сочетание этих двух приемов управляется слуховым восприятием и внутренним представлением исполняемой музыки.

Рассмотрим теперь некоторые другие разновидности игры *legato* на скрипке, освоение которых непременно должно быть в поле зрения педагога и ученика.

Особые виды скрипичного *legato*. Эти специфические виды *legato* не только создают своеобразный звуковой эффект, но и благодаря своим координирующим свойствам играют важную роль в развитии смычковой техники в целом.

Выделим среди них исполняемое обычно в подвижном темпе короткое *legato* (по два звука), где смены смычка не совпадают с переменной пальцев левой руки:

11a *Allegro* Г. Кайзер. Этюд № 28

11б Ф. Мендельсон. Концерт (каденция)

Этот штрих нередко встречается в сольной литературе (как в приведенном примере из каденции первой части Концерта Ф. Мендельсона), а также в оркестровой игре, например в партии скрипок Увертюры к опере «Тангейзер» Р. Вагнера и др.

Овладение подобным штрихом в целом оказывает благотворное влияние на развитие координационных способностей скрипача. Ж. Сигети справедливо писал об этом: «Я не перестаю удивляться тому, как мало внимания уделяется в скрипичной педагогике синкопированию левой рукой. Даже в работе над гаммами, где применяется столько различных вариантов, в большинстве случаев отсутствует этот прием, столь важный для развития координации обеих рук»³⁵.

К особым видам скрипичного legato относится и специфическая его форма — *bariolage*³⁶, когда при быстром чередовании смежных струн два или несколько звуков объединяются одним движением смычка. Обычно под этой разновидностью штриха legato подразумевается исполнение мелодического рисунка на одной струне в сочетании со звучащей открытой струной. Но бывают и другие его варианты, например — без использования открытой струны, или же исполнение его другими штрихами (*détaché*, *sautillé*, *spiccato*). *Bariolage* довольно часто встречается в скрипичной литературе — учебной и концертной. Напомним Вариации на тему русской народной песни «Пойду ль я, выйду ль я» А. Комаровского (пример 12), третий такт пьесы А. Яньшинова «Прялка» (см. пример 19), соответствующий эпизод Хабанеры П. Сарасате, каприс № 12 Н. Паганини и другие сочинения.

А. Комаровский. Вариации на тему
русской народной песни "Пойду ль я, выйду ль я"

12 Allegro
Вар. 2

The musical notation shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The piece is 'Variation 2' on the theme of a Russian folk song. The notation consists of a series of notes with fingerings indicated above them: 4, 0, 2, 0, 3, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. The notes are grouped with slurs, indicating a legato performance style.

В штрихе *bariolage* из-за необходимости быстрого возврата смычка в исходное положение перевод его с одной струны на другую осуществляется кистевым движением при участии предплечья и свободно «подвешенного» плеча, которое может занимать три положения: среднее между плоскостями двух звучащих струн, в плоскости нижней или верхней струны.

К специфическим видам legato можно отнести и прием исполнения нескольких звуков, последовательно играемых на трех или четырех струнах (*agreggio*), когда возникает акустический эффект «педального» звучания³⁷ (пример 13а). Применение этого

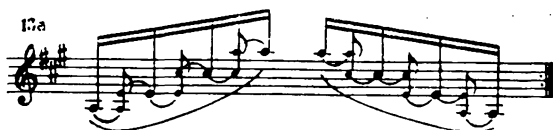
³⁵ Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача, с. 119.

³⁶ *Bariolage* — от франц. *barioler* — пестро раскрашивать.

³⁷ Этот эффект возникает благодаря краткому одновременному звучанию двух струн в момент их соединения.

эффекта придает объемность и яркость звуковой палитре скрипача, необходимые, например, в каденции первой части Концерта Ф. Мендельсона (пример 13 б).

Способ выполнения такого legato противоположен предыдущему. Перевод смычка с одной стороны на другую здесь выполняется всей рукой, то есть движением плеча, согласованным с небольшими вспомогательными вращениями предплечья при стабильном (свободном) положении кисти. Воспитывать такую техническую основу штриха с целью достижения упомянутого «педального» звучания нужно, в частности, при работе над этюдом № 15 Р. Крейцера в редакции А. И. Ямпольского (пример 13 в).



Ф. Мендельсон. Концерт (каденция)



Наконец, существует еще одна разновидность скрипичного legato. Речь идет о смычковом приеме *portato* — мягком отделении звуков внутри одного связного штриха, благодаря чему усиливается выразительность фразировки. Разделительное начало здесь играет немалую роль, хотя звуки и связываются одним движением смычка.



Portato, как известно, иногда называют самостоятельным штрихом, в котором разделительная функция смычковой артику-

ляции усилена по сравнению с так называемым декламационным legato. Нечеткость разграничения последнего и portato позволяет, думается, считать его особым вариантом legato, тем более что при интонировании конкретных произведений неизбежна множественная вариантность использования данного артикуляционного приема.

Как же организовать перспективное формирование и развитие многочисленных приемов и навыков, составляющих мастерство владения скрипичным legato?

Прежде всего нужно как можно раньше сформировать у начинающего представление о том, что исполнить на скрипке музыкальную фразу legato означает не просто сыграть несколько звуков одним движением смычка. Главное состоит в том, чтобы достичь особого характера звучания: слитности, непрерывности, выразительности — качеств, исконно присущих певческому голосу.

Поскольку осмысление характерных черт какого-либо объекта более эффективно происходит путем сравнения с другими контрастными явлениями, целесообразно привлекать внимание начинающего скрипача к различию двух способов соединения звуков в мелодии — более связного, выполняемого одним движением смычка (legato), и менее связного, осуществляемого разными движениями (détaché). В представлении ученика младшего возраста это может ассоциироваться с разграничением понятий «петь» и «говорить». С этой целью, скажем, при исполнении разобранной в первой части русской народной песни «Две тетери» можно в процессе занятий вводить и смешанный вариант штрихов (пример 15 а).

Подобный дидактический прием заметно способствует осознанию характера связной игры. Культивировать же такое разграничение практически можно еще на той стадии, когда осваиваются элементарные приемы игры. Это тем более правомерно, если игра legato (как рекомендовано выше) используется в качестве метода объединения первоначальных игровых навыков левой и правой рук.

Такой сравнительный метод позволяет еще на ранней стадии обучения приступать к систематическому изучению штриха legato (сначала по два и четыре звука на одно движение смычка), используя материал мелодически целесообразных этюдов и пьес. С этого момента начинается детальная работа над умением правильно, в соответствии с поставленной задачей распределять длину целого смычка.

Конечно, первый шаг на этом пути состоит в получении ровного звучания при делении смычка на две, три, четыре, а затем и большее количество частей. Материалом может, к примеру, служить этюд № 3 А. Комаровского (пример 15 б) или любой ему подобный. Однако при преобладании фактора скорости и недостаточно регулируемой плотности прилегания смычка к струне его

разделение на ритмически обусловленное количество частей неизбежно приобретает формальный характер, ибо не обеспечивает полноценного звучания. Особого внимания требует при этом профилактика типичного недостатка учеников — так называемого «раздувания» звука, которое чаще всего происходит в середине смычка и ведет к появлению «ложных» акцентов, разрушающих фразировку мелодии. Этот скрипичный «порок», с нашей точки зрения, свидетельствует о нарушении ряда координационных связей: движений правой руки со слуховым восприятием, скорости и давления смычка в процессе звукоизвлечения и т. д. Поэтому уже на данной стадии освоения legato нужно приучать начинающего, опираясь на слуховой контроль, учитывать взаимосвязь обоих средств управления звучанием.

Вместе с тем не следует надолго откладывать ознакомление ученика с закономерностями неравномерного распределения смычка в связи с фразировкой. Поэтому и при работе над указанным этюдом А. Комаровского оправданно некоторое замедление смычка в начале второй половины первого такта с последующим ускорением (для возрастания громкости к кульминационному звуку *ми*) и, напротив, ускорение-замедление смычка при интонировании нисходящего квинтового хода от пятой ступени к тонике во втором такте (*diminuendo* в конце фразы).

В это же время можно объяснить ученику, что при исполнении мелодии произнесение звуков legato далеко не всегда ограничено лигой, выписанной в нотном тексте, а нередко простирается на значительно больший отрезок музыки, подчас на несколько тактов. При этом ряд небольших лиг объединяется одной длинной (воображаемой) лигой, обозначающей границы фразировочной волны.

Строение приведенной ниже песенной мелодии определяет протяженность фразировочных лиг. В первом предложении — две фразировочные лиги, каждая из которых объединяет фразу из двух тактов. Второе предложение объединено одной большой фразировочной лигой, включающей четыре такта (пример 15в)³⁸.

15а

Неторопливо

Две гетеры
(русская нар. песня)

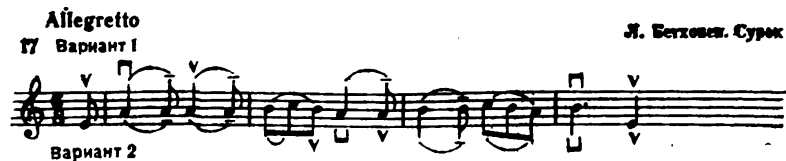
³⁸ К сожалению, подобный музыкальный материал в учебных пособиях для начинающих скрипачей недостаточен. В них на первых порах преобладают этюды и пьесы, исполняемые *détaché*. Поэтому желательно подбирать мелодии в различных сборниках народных и детских песен.



Такой комплексный подход к овладению фразировкой и распределением смычка в работе с начинающим позволяет в дальнейшем целенаправленно развивать профессиональные художественно-технические навыки еще в младших классах музыкальной школы. Примером материала для последующей разносторонней работы в этом направлении может служить тема побочной партии первой части Ученического концерта № 1 Ф. Зейтца:

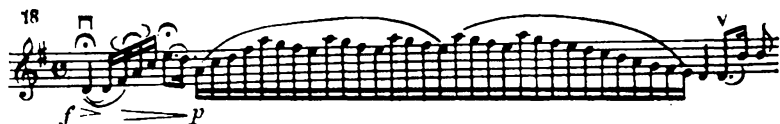


На ранних этапах обучения закладываются и основы развития специфических видов скрипичного legato. Так, с возможностью мягкого разделения звуков в связной игре (подготовка к декламационному legato и portato) ученик знакомится еще в том периоде занятий, когда изучается, к примеру, «Сурук» Л. Бетховена. При исполнении этой пьесы отдельными штрихами обычно нелегко достичь хорошего звучания и верной акцентировки: ребенок не может правильно сочетать скорость и давление смычка, так как еще не владеет навыком мгновенной перемены скорости смычка при смене его направления. Поэтому, на наш взгляд, более логичны и художественно оправданны такие штрихи, когда восьмая, сливанная с предшествующей четвертью, мягко отделяется от нее:



Специальная работа над звучанием пассажей также требует неустанного внимания педагога, поскольку при этом меняется координационная структура движений левой и правой рук³⁹. Подчеркнем: звучащие пассажи, технически сложные фрагменты потому часто служат «камнем преткновения», что не уделяется достаточного внимания работе над выразительностью их звучания. Начинать же эту работу можно, скажем, при изучении Ученического концерта № 1 Ф. Зейтца (пример 18).

Ф. Зейтц. Ученический концерт № 1, ч. I



Задача озвучивания разнообразных технических эпизодов в различных сочинениях тесно связана с воспитанием беглости пальцев. В раннем периоде занятий с этой точки зрения весьма полезна инструктивная пьеса А. Яньшинова «Прялка»:



При непрерывной игре на разных струнах и необходимости выделять мелодический голос решение этой задачи связано с несколькими факторами. Во-первых, смычок здесь нужно распределять равномерно, добиваясь четких и мягких переходов на другую струну. Главная роль в этом принадлежит свободной кисти, взаимодействующей со вспомогательными движениями остальных частей руки. Во-вторых, необходимо как можно естественнее извлекать звук, то есть максимально использовать вес правой руки и смычка для полноценного звучания всей мелодической ткани—

³⁹ Заметим, что воспитание координационных навыков начинается, в сущности, в самом начале занятий, так как беглость пальцев левой руки (импульсивность их падения и особенно отскока) развивается с помощью упражнений, исполняемых legato.

тематического и сопровождающего голосов. Наконец, требуется чутко корректировать давление смычка при его перемещении от колодки к концу (и в обратном направлении), а также с одной струны на другую.

Итак, уже на ранних этапах обучения следует целенаправленно культивировать те специальные приемы, которые преимущественно ведут к качественному овладению legato — основополагающим и одним из сложнейших скрипичных штрихов, в значительной мере определяющим культуру звука скрипача.

Имея в виду значительную сложность и разносторонность приемов скрипичного legato, суммируем главные требования к работе над этим штрихом в виде основных принципов, которыми можно руководствоваться в повседневных занятиях с учащимися разного уровня подготовки.

1. Слуховая настройка (установка) на мелодическую слитность, текучесть, напевность звучания.

2. Фразировка мелодии как музыкальная основа работы над разнообразными техническими приемами.

3. Последовательное изучение различных вариантов распределения смычка, основанное на анализе метроритмической структуры и выразительности музыкальной фразы (с учетом взаимодействия трех основных факторов звукоизвлечения — скорости движения смычка, его давления на струну, игровой точки).

4. Систематическое совершенствование навыков соединения звуков при перемене направления смычка и его переходах с одной струны на другую.

5. Целенаправленная координация движений правой руки и смычка с элементами техники левой руки — четкой артикуляцией пальцев, сменами позиций, vibrato.

В процессе занятий эти принципы важно осуществлять в комплексе. При таком подходе работа над штрихом legato в его многочисленных проявлениях становится одним из важных факторов музыкально-исполнительского становления скрипача.

ВЫДЕРЖАННЫЙ ЗВУК (SON FILE)

Умение качественно исполнять выдержанный (тянущийся) звук — *son filé*⁴⁰ — неперемное условие и важнейшее средство полноценного овладения скрипичной кантиленой. Штрих *son filé* в наибольшей мере приближает игру на скрипке к вокалу, которому присуще выражение оттенков эмоционально-психологических состояний с помощью тончайшей нюансировки силы и тембра голоса.

При исполнении многих произведений (например, Арии И. С. Баха в обработке А. Вильгельми, его же *Adagio* из концертов *a-moll* и *E-dur*, Мелодии К. Глюка и др.) качества самого тона

⁴⁰ От франц.: *son* — звук, *filer* — тянуть.

скрипача — «певческое». дыхание, тембровая характеристика, манера динамизации звучания и т. д. — несут в себе интонационно-выразительное начало. Подлинно художественное освоение *son filé* не может быть сведено к формальному достижению ровного звучания при медленном ведении смычка в одной игровой точке. В лучшем случае подобный элементарный навык может стать лишь отправным моментом в работе над *son filé*, полноценное овладение которым в равной мере требует специального тренажа и шлифовки при исполнении музыкальных произведений⁴¹.

Техническая основа *son filé* складывается из нескольких компонентов. Во-первых, большую роль играет атака звука. Здесь применимы два способа: 1) наложение смычка на струну «с воздуха»⁴²; 2) звукоизвлечение «со струны». Хотя первый способ тяготеет к более мягкой атаке, а второй — к более твердой, и в том и в другом случае возможны различные градации меры активности в начале извлечения звука.

Во-вторых, перемещение смычка по струне в *son filé* после начального звукового импульса осуществляется инерционно в условиях максимальной свободы мышц и суставов правой руки, а также постоянной тенденции ограничивать скорость ее движения. Здесь особенное значение приобретает навык «взвешивания» руки со смычком, который является исходным в предлагаемой нами методике работы над скрипичным звуком. С этой методикой тесно связан и третий компонент техники *son filé* — непрерывное, тонкодифференцированное управление давлением смычка при движении его к концу либо к колодке.

Оба названных фактора — регулирование скорости инерционного движения смычка и его весового давления на струну — тесно связаны с третьим необходимым компонентом — филировкой звука, которая является важной составной частью *son filé*. Подчеркивая, что филировка нужна «почти во всех случаях окончания фраз, предложений, мотивов, отделенных от последующего мелодического построения паузой или цезурой», А. И. Ямпольский обращал внимание на то, что «умение свести на нет движение смычка в *diminuendo* и в особенности преодолеть „плоское“, „тупое“ окончание звука перед паузой является существенным элементом культуры звучания»⁴³.

Наконец, четвертый компонент — смена игровой точки в зависимости от требуемого динамического нюанса. При *crescendo* смычок приближается к подставке, при *diminuendo*, напротив, —

⁴¹ Выдержанный звук имеет непосредственное отношение к сказанному выше о «длинном» смычке в *legato*.

⁴² Напомним приведенное выше высказывание Дж. Тартини о важности такой атаки, которая позволяет затем усиливать звук по желанию. Рекомендую использовать различные динамические оттенки в *son filé*, он рассматривал это упражнение как самое трудное и самое важное. См. об этом: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини, с. 193.

⁴³ Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей, с. 31—32.

к грифу. В процессе смещения игровой точки и в связи с нюансом часто используется прием так называемого «косого» штриха⁴⁴.

В художественном плане штрих *son filé* существует в различных вариантах, которые отличаются характером начальной атаки, различным течением и окончанием звука. Напомним в данной связи сказанное в теоретическом разделе: различия указанных трех фаз «жизни» каждого скрипичного звука служат артикуляционным критерием специфики того или иного скрипичного штриха (см. с. 60). Отсюда можно сделать вывод, что постижение этих различий, условно говоря, «в развернутой форме», то есть при работе над *son filé*, существенно для развития культуры скрипичных штрихов в целом. Совершенствуя различные варианты *son filé*, скрипач имеет возможность в наибольшей степени выявлять кантиленную природу скрипки.

Процесс работы над штрихом *son filé* целесообразно организовывать следующим образом. На первом этапе нужно овладеть равномерной скоростью ведения смычка (в одном нюансе) на разных струнах и в различных регистрах, используя вначале открытые струны. Когда же соответствующий навык стабилизируется, извлекаются любые звуки поначалу в нижних, а затем и в верхних позициях. Следующий этап — изменение динамики: сначала за счет ускорения (либо торможения) смычка, а затем — за счет смещения игровой точки при его неизменной скорости. Последняя стадия — специальная работа над объединением этих приемов в связи с определенным художественным заданием. Первое время выдержанные звуки следует играть без *vibrato*. По мере овладения качественным звуком можно добавлять умеренное, спокойное *vibrato*. В дальнейшем работу над нюансировкой *son filé* надо сочетать с соответствующим изменением характера *vibrato* (амплитуды и частоты).

Начало работы над выдержанными звуками, собственно, отнесется еще к тому периоду занятий, когда начинающий, овладев звукоизвлечением в отдельных отрезках смычка, приступает к их объединению, то есть к игре всем смычком (см. с. 41 первой части). Систематическое же освоение выдержанных звуков на скрипке можно начинать лишь тогда, когда уже достаточно установились элементарные игровые навыки — двигательные приемы обеих рук, звукоизвлечение, интонация, перемена позиций, *vibrato* и в целом (что важнее всего!) достигнута психологическая и физическая раскрепощенность играющего.

Для приобретения необходимой культуры исполнения выдержанных звуков необходимо периодически включать в учебный репертуар не только соответствующие пьесы (например, Арию А. Александрова, *Grave* Ф. Э. Баха и др.), но и кантиленные этюды типа № 1, 7, 8 Ф. Мазаса, № 25 Р. Крейцера.

⁴⁴ К. Г. Мострас писал: «При исполнении *diminuendo* в *piano* и *pianissimo* возможно использовать ведение смычка в несколько косом направлении к струне. В этом случае оправдывается некоторое приближение его к грифу». Мострас К. Г. Конспекты по курсу методики обучения и игры на скрипке, с. 36.

Среди других скрипичных штрихов *détaché*⁴⁵ по своим музыкально-выразительным возможностям в наибольшей мере приближается к *legato*. Несмотря на иной способ игры — извлечение каждого звука отдельным движением смычка — *détaché*, как и *legato*, прежде всего выявляет вокальную, мелодическую природу скрипки. Поэтому важнейшая особенность этого штриха состоит в большей или меньшей слитности, певучести звучания, что в первую очередь связано с плавным соединением звуков при смене направления смычка. Отличается *détaché* от *legato* более отчетливым началом каждого звука, благодаря чему появляется возможность варьировать характер их соединения.

Широкий диапазон художественных возможностей *détaché* объясняется не только разнообразием артикуляционных оттенков, но и тем, что этот штрих исполняется в самых различных темпах — от очень медленного, подчас имитирующего тяжелую торжественную поступь, до самого быстрого, выражающего стремительное, искрометное движение. Многообразны и тембральные характеристики этого штриха, зависящие от разного соотношения переменных факторов звукоизвлечения и их координации с различным *vibrato*.

Исходя из артикуляционных особенностей можно выделить три типовых разновидности *détaché*: 1) певучее, слитное; 2) декламационное (часто называемое «баховским»); 3) маркированное. Остановимся на особенностях звучания и технике выполнения каждой из них.

Слитное *détaché*, отличающееся кантабильностью, требует соответствующей слуховой настройки. Ученик должен прежде всего ясно представлять и активно воспринимать напевность звукового потока. Это тем более важно потому, что движения правой руки со смычком, как и отдельные движения пальцев левой, нередко провоцируют «точечное» восприятие звуков мелодии. Играющий, естественно, должен воспринимать линейность звучания в непосредственной связи с течением музыкальной фразы — ее смысловыми кульминациями, динамическими подъемами и спадами, акцентировкой, то есть в контексте непрерывного развития музыкально-образного содержания мелодии.

Поскольку сначала обычно изучается слитное *détaché*, напомним некоторые условия его полноценного исполнения, зависящие от целесообразной организации игровых движений и процесса звукоизвлечения.

В первую очередь нужна постоянная забота о выравнивании силы звучания, осуществляемом противоположными движениями смычка (вниз и вверх). При этом следует учитывать специфику

⁴⁵ *Détaché* — значит «отделяемый» (от франц. *détacher* — отделять). Отметим, что этимология термина связана скорее со способом ведения смычка, чем с характеристикой звучания.

используемой части смычка с точки зрения ощущения его веса. Так, при игре *détaché* вниз верхней частью смычка надо иметь в виду убывание веса при приближении к концу, компенсируемое возрастающим воздействием руки на трость (действие смычкового рычага). При переходе к противоположному движению (вверх) весовое давление на трость постепенно ослабевает. Ровность звучания также во многом зависит и от плавности движений правой руки, которые должны обеспечивать равномерно-поступательное движение смычка. Четкое выполнение этих взаимно согласованных действий при наличии хорошего предслышания и слухового контроля создает основу для получения динамически ровного звука.

Достаточно тонкие градации плотного прилегания смычка к струне могут быть обеспечены только свободным состоянием пальцев, расположенных на трости, а также соответствующим положением и действиями большого пальца. Свобода прикосновения руки к смычку в трех управляющих точках позволяет гибко регулировать использование веса и мышечной энергии в постоянно изменяющихся условиях выразительной игры.

Следовательно, работа над *détaché* в начальном периоде обучения должна быть самым тесным образом связана с правильным формированием элементарных двигательных навыков и основных приемов звукоизвлечения. Скажем об этом по-другому: первоначальное освоение скрипично-двигательных навыков надо сразу подчинять задаче художественного звучания *détaché* (как и *legato*). Поэтому осваивать сложные профессиональные приемы соединения звуков при смене смычка надо, по нашему мнению, гораздо раньше, чем это обычно делается, — с самого начала работы над звукоизвлечением. Этому способствует рекомендуемая в настоящей работе активизация освоения нижней части смычка, благодаря чему начинающий быстрее приучается реагировать на малейшие изменения силы и окраски звучания.

Описанная выше работа над звукоизвлечением сначала в различных отрезках смычка позволяет раньше начать систематическое изучение штриха *détaché*. Штрих этот необходимо уметь исполнять во всех частях смычка отрезками различной протяженности (в зависимости от темпа). Подчеркнем: овладение *détaché* в разных частях и отрезках смычка является одним из важнейших факторов становления певучего, богатого художественными красками скрипичного тона.

В первую очередь над штрихом следует работать в верхней и нижней частях смычка (как в подвижных, так и в медленных темпах), где легче достичь полноценного и разнообразного звучания. Что же касается средней части (названной нами «нейтральной»), то *détaché* в этой части смычка, особенно при игре в быстрых темпах, несколько ограничено в своих выразительных возможностях. Полноценное звучание этим отрезком смычка достигается воздействием на струну его собственного веса. При исполнении мелкого *détaché* должна происходить непрерывная передача ведущей функции плеча предплечью (и наоборот), что, разумеется, в под-

вижном темпе затруднительно. (В соответствующих случаях обычно используется штрих *sautillé*.)

Хотя *détaché* в принципе может быть исполнено любой частью смычка, наиболее целесообразно использование верхней его части. Именно здесь особенно ярко выявляется певучая природа и вместе с тем его живой, устремленный характер.

При работе над *détaché* в верхней части смычка необходимо широко применять различные варианты. Например, исполнение этюдов полезно доводить до подвижного темпа, используя с этой целью тот короткий, близкий к средней части отрезок смычка, где быстрое и активное движение предплечья остается ведущим. В более спокойном темпе *détaché* исполняется широким движением смычка, так как благодаря некоторому преобладанию его скорости над давлением общее звучание инструмента становится более выразительным: увеличивается полетность звука, яснее прослушиваются основной тон и главные обертоны.

В пассажной игре (и во многих иных случаях, требующих большой выразительности) часто используется так называемый «обратный штрих» — исполнение звуков, приходящихся на сильную долю, вверх смычком (в отличие от «прямого»). Этот прием, употребляемый, как правило, верхней частью смычка с постепенным его «расширением» при *crescendo*, позволяет достигать значительного нарастания звучности. Он используется не только в *détaché*, но также во всех разделительных штрихах, в дуольном и в триольном изложении музыкального материала. Существенное затруднение, однако, заключается в противоречии между ритмическими акцентами и привычными ощущениями движений руки при игре вниз и вверх смычком. Иначе говоря, естественная тяжесть руки при ее движении вниз совпадает в данном случае со слабой долей, а вверх — наоборот, с сильной, что требует особого слухового контроля и соответствующей весовой регулировки.

Выше говорилось о варьировании тембровой окраски звучания штрихов в зависимости от выразительных задач исполнения. Для реализации этой возможности в *détaché* нужно использовать различные соотношения скорости движения смычка с давлением его на струну. Преобладание скорости — за счет широкого штриха и относительно небольшого давления — дает более светлый, серебристый звук. Определенное же увеличение плотности прилегания смычка к струне при его небольшом размахе, напротив, создает звук более густого тембра.

Как уже было сказано, начальный этап изучения штрихов связан с освоением слитного, кантиленного *détaché*. Два других его вида осваиваются несколько позже.

Декламационное *détaché* отличается иной артикуляцией смежных звуков — скорее разделительным, нон-легатным соединением. Они, по выражению И. А. Браудо, «противоречат уже качеству слитности, но не выявляют еще качества расчлененности»⁴⁶. Эта разновидность штриха применяется в умеренных тем-

⁴⁶ Браудо И. А. Артикуляция, с. 8.

пах, когда характер музыки требует более четкого произнесения каждого звука фразы.

Подобное речевое артикулирование звуков свойственно исполнению скрипичных (сольных и ансамблевых) сочинений И. С. Баха:



Способ исполнения декламационного détaché имеет две особенности. Первая состоит в том, что в момент смены направления смычка давление на струну несколько ослабляется. Графически это можно изобразить так:



Другой особенностью является применение своеобразной двигательной основы данного штриха, исполняемого обычно небольшим отрезком верхней половины смычка. Ведущее движение здесь осуществляется не предплечьем, а плечом. При этом рука в локтевом суставе разгибается минимально. При таком непрерывном ведении смычка плечевой частью руки естественно нарушается его параллельность подставке. Именно такой двигательный прием, исключая выравнивающие действия пальцев, позволяет добиться некоторого ослабления звука при сменах смычка, что создает искомый «разделительный» эффект и в результате — впечатление декламации мелодии.

Маркированное détaché (détaché-marcato) чаще всего применяется при исполнении музыки, энергичной по характеру, требующей особого подчеркивания, утяжеления, как бы скандирования каждого звука. Маркированное détaché, как правило, употребляется в мелодических построениях, изложенных четвертями или восьмыми, реже — половинными нотами:



Штрих этот характеризуется акцентированно-активной атакой, насыщенностью основной части звука и некоторым ослаблением к концу. При этом реально воспринимаемая пауза между звуками отсутствует⁴⁷. Таков, к примеру, характер исполнения начальной темы «Прелюдии и Allegro в стиле Пуньяни» Ф. Крейсера.

Двигательная основа исполнения маркированного *détaché* состоит в чередовании мышечного импульса, наступающего сразу после перемены направления смычка, движущегося по инерции, и последующего уменьшения его давления, сочетаемого с достаточно быстрым проведением по струне. Подобное чередование большей и меньшей активности на протяжении одного движения смычка представляет немалую трудность для ученика. Поэтому еще в младших классах должно быть уделено внимание подготовке к освоению данного штриха. В будущем это положительно скажется не только на формировании смычковой техники, но окажет благотворное воздействие на музыкально-исполнительское развитие ученика в целом.

Дадим в заключение несколько примеров, характеризующих начальные этапы работы над разновидностями штриха *détaché* (примеры из последующих этапов могли бы быть весьма многочисленными).

Важнейшую роль в освоении *détaché* (как и других основных штрихов) на начальном этапе обучения должно сыграть целенаправленное изучение этюдного материала. Следует особо выделять и тщательно изучать те этюды, которые наиболее полезны именно для освоения приемов исполнения разбираемого штриха. К их числу относится и этюд № 4 Ф. Вольфарта:



На основе мелодического строения данного этюда, где восьмые попеременно исполняются в различных частях смычка — верхней и нижней, — отрабатывается навык выравнивания звучания при помощи регулирования весового давления на струну. Четверти (опорные звуки мелодии) следует играть более быстрым проведением смычка, восьмые же — ограниченной скоростью, так как здесь возникают различные ситуации: необходимость искусственного увеличения тяжести смычка в верхней части или облегчения

⁴⁷ А. Ю. Юрьев отмечает существование разновидностей маркированного штриха, которые отличаются друг от друга, во-первых, характером начального акцента и, во-вторых, реальной слышимостью паузы. Эти факторы взаимосвязаны. В одних сочинениях акцент едва уловим, зато пауза между соседними звуками достаточно ощутима. В других начальный акцент может быть очень ярким, а пауза — минимальной, фактически не воспринимаемой на слух (См.: Юрьев А. Об артикуляционном принципе классификации скрипичных штрихов, с. 130).

Мелодический рисунок в первых тактах этюда основан на сочетании разложенной аккордики с поступенным, опевающим движением звуков. Это придает мелодии двойственный характер: с одной стороны, слитный, напевный, с другой — несколько декламационный, тяготеющий к речевой выразительности. Благодаря этому становится возможным использовать данный этюд в работе над разными видами штриха *détaché*, а также для изучения различных его комбинаций с *legato*. Обилие в тексте этюда переходов с одной струны на другую позволяет углубленно работать над этим важнейшим элементом основных штрихов в тесной связи с совершенствованием соединения звуков, исполняемых на одной струне. Добавим, что указанные задачи требуют работы над подобными этюдами различными отрезками смычка, а также в разных темпах — от самого медленного до подвижного, стремительного.

Характер мелодии разбираемого этюда позволяет его использовать также для освоения декламационного *détaché*. Применять этот штрих в музыкальной школе приходится довольно рано, например при изучении Гавота И. С. Баха:

26 Allegro moderato И. С. Бах. Гавот

В старших классах владение этим штрихом необходимо для художественно полноценного исполнения многих произведений, в частности первой части концерта а-молл И. С. Баха:

27 Allegro (non tanto) И. С. Бах. Концерт а-молл, ч. I

Маркированное *détaché* обычно изучают на материале этюда № 2 Ф. Мазаса:

28 Moderato Ф. Мазас. Этюд № 2

Данный этюд содержит фрагменты, исполняемые иными видами *détaché*, а также другими штрихами. Немалое место в нем занимают *martelé*, пунктирные штрихи и т. д. Все это делает этюд № 2 своего рода «мини-энциклопедией» штриховой техники

начинающего скрипача, незаменимой в процессе овладения основами художественной игры на инструменте. Заметим попутно, что детальное изучение двух тетрадей этюдов Ф. Мазаса («Специальные этюды», «Блестящие этюды») необходимо для фундаментального развития музыкально-штрихового мастерства, ибо мелодическая выразительность, ясность музыкальной конструкции сочетаются в них с тщательно продуманными и разработанными методическими указаниями.

В учебном репертуаре младших классов школы имеются сочинения, требующие использования маркированного штриха. Например — Концертино А. Яньшинова, исполнение темы которого слитным звучанием потеряло бы свою художественную содержательность:



Поэтому знакомить ученика с приемом «маркирования» звука нужно, в сущности, довольно рано, задолго до начала систематического изучения этюдов Мазаса.

Итак, раннее освоение всех трех видов *détaché* — слитного, декламационного и маркированного — создает, как подтверждает опыт, прочный фундамент для дальнейшей разносторонней работы над данным штрихом и гибкого его применения в процессе исполнения музыки самого различного характера.

Martelé

Смычковый штрих *martelé*^{48a} соответствует общепринятому в музыкально-исполнительской практике термину *staccato*. Характер его звучания — острый, короткий. Благодаря отчетливо слышимой паузе он выполняет разделительную функцию при артикулировании музыкальной фразы. *Martelé* обычно используется в музыке волевого склада, энергичного, маршеобразного, танцевального характера. С ним также связано воплощение гротесковых, юмористических образов.

Martelé обычно исполняют в умеренных темпах (в более быстрых используются другие разделительные штрихи — *spiccato* и *staccato*) главным образом в пределах верхней половины смычка, хотя по необходимости его можно исполнять любым отрезком, вплоть до целого смычка.

Важная роль этого штриха при интерпретации самых различных произведений для скрипки (концертов, сонат, вариаций и особенно жанрово-характеристичных пьес малой формы) диктует

^{48a} *Martelé* (франц.) — буквально «отбиваемый молотком».

необходимость его раннего освоения. Поэтому знакомить учащегося с характеристикой звучания и приемами выполнения *martelé* нужно, в сущности, сразу же после того, как он овладеет основными элементами *legato* и *détaché*.

Главная особенность звучания *martelé* состоит в острой, акцентированной атаке звука и наличии паузы большей или меньшей продолжительности. Различная мера остроты звуков и их разделения паузами создает возможность гибкого варьирования конкретных звуко-образных характеристик в процессе интерпретации мелодии. В то же время сочетание этих моментов, требующее немалой гибкости, обуславливает значительную сложность технической стороны данного штриха.

Характерная острота *martelé* создается прежде всего благодаря твердой атаке звука. В отношении приемов выполнения такой атаки в скрипичной методике и педагогической практике бытуют разноречивые установки. Объясняется это тем, что в прошлом широко пропагандировался прием твердой (острой) атаки звука с помощью значительного нажима на трость. Нажим, согласно прежним взглядам, должен быть подготовлен заранее, то есть во время паузы, сразу после остановки смычка (напомним термины, предложенные К. Флешем: «пауза нажима», «акцент нажима»). «...Значительный нажим смычка во время паузы, предшествующей штриху, вполне допустим», — писал К. Флеш в книге «Искусство скрипичной игры»⁴⁹. С ним солидарен другой крупный методист начала XX века Ф. Кюхлер: «Во время паузы смычок должен быть плотно прижат к струне»⁵⁰. Подобные установки, думается, мало способствовали раннему и качественному овладению штрихом *martelé*, ибо явно провоцировали статическое напряжение мышц у большинства учащихся (за исключением, может быть, особо одаренных).

Острота звучания штриха *martelé*, согласно современным взглядам, зависит главным образом от умелой координации хорошей атаки с быстрым (импульсивным) проведением смычка, а не от его специального нажима на струну. А. И. Ямпольский считал, что смычок быстро проводится по струне (с использованием довольно значительного его отрезка) именно в момент атаки звука. «Обычная ошибка, которую допускают при изучении штриха *martelé*, — говорил он, — состоит в том, что смычок вначале прижимают к струне, а затем двигают его»⁵¹. «Нажим, — пишет В. К. Стеценко в своем учебнике методики, — не должен быть слишком сильным ни в паузах между штрихами, ни в момент атаки звука»⁵². Автор верно указывает, что «при исполнении штриха *martelé*, особенно в начале обучения, не следует требовать слиш-

⁴⁹ Флеш К. Искусство скрипичной игры, с. 84.

⁵⁰ Кюхлер Ф. Техника правой руки скрипача. Киев, 1974, с. 41.

⁵¹ Ямпольский А. И. К вопросам развития скрипичной техники: штрихи, с. 15—16.

⁵² Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці, с. 101.

ком большой остроты и преувеличенного акцентирования, так как это может привести к резкости звучания, к излишнему напряжению и зажатию всей правой руки»⁵³. К этому предостережению следует прислушаться, ибо не подлежит сомнению, что при исполнении каких-либо музыкальных фраз штрихом *martelé* (как и всеми остальными штрихами) правая рука скрипача должна оставаться гибкой и пластичной, способной к свободному движению и дифференцированному управлению давлением смычка на струну.

С этой точки зрения наиболее целесообразен следующий прием выполнения акцента в начале штриха *martelé*. Балансирующее воздействие на трость указательного пальца, необходимое для мгновенного усиления давления смычка на струну в момент акцентирования звука, обеспечивается незначительным пронационным вращением предплечья. При этом, подчеркнем еще раз, ни в коем случае нельзя допускать изолированного нажима кисти на трость, что особенно чревато опасными последствиями на начальном этапе занятий.

Акцентированная атака звука сопровождается размаховым импульсом, в результате чего смычок быстро проводится по струне, а давление на нее ослабляется. В конце штриха движение руки по инерции замедляется и оканчивается остановкой смычка, которая во избежание призвуков должна быть определенной, синхронной с прекращением звучания. Поэтому осуществление данного требования, как и техника исполнения штриха *martelé* в целом, в большой мере зависит от четкости метроритмических представлений и соответствующих реакций играющего.

Первое требование, которое следует предъявлять учащемуся, особенно в начальной стадии освоения *martelé*, — хорошее качество звука и прослушивание паузы. Его слуховое восприятие поначалу нужно ориентировать на такое исполнение, когда реально звучащая часть ноты и пауза ритмически уравновешены. Подобный способ первоначального изучения *martelé* обозначен в советском издании «Специальных этюдов» Ф. Мазаса; его следует соблюдать с большой строгостью:



Как уже говорилось, штрих *martelé* необходимо изучать в музыкальной школе возможно раньше, поскольку наряду с *legato* и *détaché* он является одним из немногих смычковых приемов, имеющих в арсенале выразительных средств начинающего скри-

⁵³ Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці, с. 102.

пача. При этом наиболее естественный, методически целесообразный путь его освоения — исполнение мелодической последовательности звуков *détaché* с паузами и постепенное обострение их атаки (акцента), сочетаемое с ускорением ведения смычка. С такой целью можно использовать пьесы, подобные следующей. Здесь освоение штриха *martelé* проходит более эффективно благодаря сравнению его (как по звучанию, так и по приемам выполнения) со штрихом *détaché*⁵⁴.



Раннее освоение *martelé* важно не только потому, что открывает перед начинающим новые художественные возможности, но и потому, что этот способ звукоизвлечения является первым из осваиваемых разделительных штрихов. Работа над ним не просто обогащает штриховой арсенал ученика, но и в значительной мере способствует его музыкально-исполнительскому воспитанию. Более того, изучение *martelé* в вышеуказанном плане дает большой эффект в развитии ученика с технической точки зрения. Взаимосвязь четкой, ритмически организованной атаки звука и паузы-остановки, сопряженной с активным восприятием, формирует целостный процесс игры, укрепляя взаимодействие его фаз — предслышания, игровых движений и слухового контроля. Это интуитивно почувствовал еще Дж. Тартини, считавший соответствующий метод занятий (реализующий принцип так называемой «временной регуляции», по И. П. Благовещенскому) весьма действенным средством технического совершенствования⁵⁵.

Одним словом, важная роль штриха *martelé* в формировании музыкально-исполнительских навыков требует, чтобы его освоению на всех этапах обучения уделялось неослабное внимание. Учащийся-скрипач в школе, училище, а затем в вузе должен работать над ним не от случая к случаю, а постоянно, систематически. Для этого прежде всего используются этюды, специально написанные с целью изучения *martelé*, и любые другие, изложенные в ровном движении восьмых или шестнадцатых (примеры 30, 32, 33, а также 25 и др.).

⁵⁴ Согласно данным возрастной и педагогической психологии сравнение различных объектов, при котором обнаруживаются их общие и особенные свойства, является одним из самых действенных средств развития мышления ребенка.

⁵⁵ См. об этом: Благовещенский И. П. Музыкальное и техническое развитие скрипача в свете учения И. П. Павлова. — В кн.: Благовещенский И. П. Некоторые вопросы музыкального искусства. Минск, 1965, с. 10. См. также: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини, с. 153, 194.

32 Allegro moderato Г. Кайзер. Этюд № 7

33 Allegro energico Г. Кайзер. Этюд № 11

Добавим, что в начальной стадии изучения *martelé* целесообразно подбирать такие этюды, где смежные звуки играют на разных струнах (примеры 30, 32). Благодаря этому становится возможным во время паузы переводить руку в плоскость другой струны. Следовательно, работа над *martelé* развивает и этот важнейший элемент смычковой техники. В процессе занятий необходимо играть гаммы и упражнения не только в двух- и четырехдольном размере, но и триольном ритме; трудность в данном случае состоит в сохранении одинаковой артикуляции на всех звуках наряду с выявлением сильной доли, играемой попеременно вниз и вверх (пример 33).

Систематическая работа над *martelé* в указанных направлениях приводит к прочному и гибкому владению этим штрихом, к умению качественно исполнять его даже в относительно подвижном темпе и весьма сложных игровых ситуациях:

34 [Allegro non troppo] А. Вьеган. Концерт № 5

Итак, *martelé* — один из основных, исходных в обучении, скрипичных штрихов — выполняет в процессе воспитания исполнителя двоякую роль. Во-первых, заметно способствует расширению художественного потенциала учащегося, так как дает ему в руки исполнительское средство, обладающее большими выразительными возможностями. Во-вторых, его освоение активно воздействует на техническое (в широком смысле) развитие скрипача. Поэтому методика, опирающаяся на основополагающий принцип единства художественного и технического воспитания исполнителя, приходит к утверждению необходимости достаточно ранней и углубленной работы над *martelé*. При этом нужно иметь в виду, что музыкально-выразительные возможности данного штриха (как и других основных скрипичных штрихов) реализуются не только в сольном исполнительстве, но и в обширной области камерного и оркестрового музицирования.

Объединение *sautillé* и *spiccato* в одном разделе не случайно. По характеру звучания, артикуляции и некоторым чертам техники выполнения эти штрихи родственны. Нередко их считают вариантами одного и того же отскакивающего штриха. Однако педагогов и учащихся должно интересовать не только (и не столько) их сходство, сколько различие. Знание этого тем более важно, что в исполнительской практике данные штрихи подчас нечетко разграничиваются с точки зрения характера звучания и приемов исполнения.

Штрихи *sautillé* и *spiccato* обладают широким полем музыкально-выразительных возможностей, что обуславливает их большую художественную ценность. Они не только позволяют скрипачу выявлять свои виртуозные качества⁵⁶, но и привлекают композиторов благодаря способности отражать самые различные сферы музыкальной образности — от скерцозно-изящного характера мелодики до драматически напряженного, гротескового. Напомним финалы концертов Ф. Мендельсона, Г. Венявского, П. Чайковского, А. Хачатуряна, виртуозные произведения К. Сен-Санса, П. Сарасате, пьесы «Вечное движение» Н. Паганини, Ф. Риса, О. Новачка и многие другие сочинения для скрипки.

Звучание обоих штрихов — *sautillé* и *spiccato* — может быть весьма различным: от очень острого и четкого до довольно мягкого, приближающегося к *détaché*, что обуславливает их применение в музыке разных стилей. Близки и их артикуляционные характеристики, основу которых составляет отчетливо слышимая пауза, разделяющая краткие звуки. Наконец, оба эти штриха — отскакивающие. Техника их исполнения связана прежде всего с пружинящими свойствами трости смычка, возбуждаемой путем соответствующих двигательных импульсов руки.

Вместе с тем штрихи *sautillé* и *spiccato* отличаются друг от друга не только принципиально разной техникой, но и другими свойствами — тембральной окраской звука, пределами темповых и динамических градаций. Поэтому к анализу каждого из этих штрихов целесообразно подойти исходя из трех моментов: 1) характера звучания; 2) возможного темпа исполнения; 3) особенностей технического приема. Рассмотрим сначала штрих *sautillé*.

SAUTILLE

*Sautillé*⁵⁷ — один из важнейших компонентов виртуозно-технического мастерства скрипача. Его образная характеристика, во многом зависящая от темпа и динамики, достаточно

⁵⁶ Понятие виртуозность (от *лат.* *virtus* — сила, доблесть, талант) здесь трактуется в широком смысле — как художественная категория, отражающая блестящий, воодушевленный, совершенный по форме характер звучания, а не только как высший уровень развития техники смычка.

⁵⁷ *Sautillé* (*франц.*) — буквально «подпрыгивающий».

широка. Этот штрих используется в стремительно полетных, фантастических, скерцозных, гротесковых и пр. эпизодах. Без полноценного овладения им невозможно исполнение многих произведений скрипичной литературы.

Однако в педагогической практике подчас наблюдается недостаточное внимание к данному штриху: изучение его откладывается, а то и вовсе упускается. Нередко штрих *sautillé* изучается формально и непоследовательно, без достаточного осознания приемов его исполнения.

В этой связи напомним уже сказанное ранее: формирование скрипичной техники как составной части музыкально-художественного мастерства учащегося должно включать не только работу над беглостью пальцев левой руки (и другими видами ее техники), но и воспитание подвижности правой руки, техники смычка. А штрих *sautillé* как нельзя лучше способствует достижению этой цели. Кроме того, улучшая координацию движений отдельных частей правой руки, а также их взаимосвязь с движениями пальцев левой руки, он содействует совершенствованию координационных способностей скрипача в целом.

Поэтому в современной методике изучению *sautillé* уделяется большое внимание. Уже на раннем этапе обучения работа над этим штрихом рассматривается как важное средство целостного музыкально-технического развития учащегося. В детском скрипичном репертуаре широко известны такие сочинения, как этуод «Вперегонки» А. Комаровского, «Танец» Э. Дженкинсона, «Непрерывное движение» К. Бома, Ц. Кюи, «Скерцо» Т. Попатенко, «Комариный пир» А. Яньшинова и другие пьесы. В пособиях для начинающих скрипачей имеется соответствующий материал, к примеру «Пионерское звено» Д. Кабалевского.



Все указанные пьесы и аналогичные этюды построены на так называемом «двойном (дубль) штрихе», что значительно облегчает освоение *sautillé*, позволяет последовательно вести работу над ним, начиная с ранних этапов занятий. Коснемся несколько подробнее методики его изучения.

Выше говорилось о сходстве и отличии *sautillé* от *spiccato* в плане звучания и артикуляции. В техническом же отношении штрих *sautillé* происходит от мелкого и быстрого *détaché*, исполняемого средней частью смычка. С подобного *détaché* и нужно начинать освоение приемов исполнения *sautillé* — сначала на специальных упражнениях (открытые струны), а затем на этюдах и соответствующих пьесах.

Весьма важно правильно выбрать игровую точку смычка, что связано, во-первых, с темпом, во-вторых — с весом смычка в данном его отрезке. Общее правило гласит: чем медленнее скорость *sautillé*, тем ближе к нижней части оно играется, и наоборот, чем скорее его темп, тем дальше от колодки смычка находится игровая точка (на рисунке 7 показаны варианты отрезков смычка, применяемые в различных случаях исполнения быстрого, мелкого *détaché* и *sautillé*, а также медленного *spiccato*).

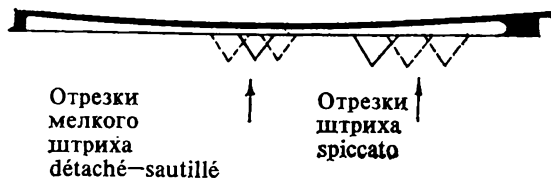


Рис. 7

Бытующее мнение о том, что в *sautillé* (как и в мелком *détaché*) кисть является ведущей частью руки из-за быстрого темпа и короткого отрезка смычка, по нашему мнению, не совсем верно. Хотя движения кисти и пальцев играют большую роль в выполнении этих штрихов, ведущим все же остается мелкое движение предплечья. Движения кисти обеспечивают вертикальное, «точечное» воздействие смычка на струну, приводящее к его подпрыгиванию. Горизонтальное же перемещение смычка, связанное с получением звука определенного качества, достигается благодаря боковым движениям кисти. А это возможно лишь при управлении смычком предплечьем и пальцами. Теперь мы подошли к главному моменту методики изучения *sautillé* — описанию способа, с помощью которого мелкое *détaché* превращается в *sautillé*.

Здесь надо прежде всего учитывать необходимость обеспечить три предпосылки, без которых рекомендуемая ниже методика не может быть эффективной. Имеются в виду: 1) активное слуховое восприятие — контроль и оценка качества звучания штриха; 2) общая двигательная свобода, реактивность в управлении движениями; 3) большое внимание к ощущениям веса руки и смычка.

Как говорилось в первой части, в «нейтральном» по весу отрезке смычка (то есть в средней части) действие смычкового рычага, регулирующего давление на струну, нейтрализуется ввиду применения достаточного для извлечения качественного звука веса самого смычка. Если же иметь в виду различные отрезки его середины, приближающиеся к верхней части, то хорошее звучание здесь достигается благодаря некоторому воздействию на длинное плечо рычага. Увеличение давления смычка при этом связано с незначительным пронизывающим движением предплечья, при котором вся рука остается вполне свободной.

Если в процессе непрерывной игры на открытой струне мелким *détaché*, не изменяя размаха движения (отрезка смычка) и темпа постепенно облегчать давление на струну, то штрих *détaché* трансформируется в *sautillé*. Облегчение смычка осуществляется путем постепенной замены действия длинного плеча смычкового рычага на короткое. Иначе говоря, воздействие на трость указательного пальца передается заменяющему мизинец безмянному пальцу, что облегчает вес смычка⁵⁸. При этом пронационное вращение предплечья сменяется поворотом в сторону супинации. Благодаря этому вступают в действие пружинящие свойства трости, смычок начинает подпрыгивать на струне и отчетливо меняется характер звучания и артикуляция — слитное *détaché* преобразуется в *sautillé*. Необходимо тщательно следить, чтобы скорость и размах движений руки были равномерными. Кроме того, надо заботиться о том, чтобы во время облегчения веса смычок не отрывался от струны.

Графически процесс преобразования мелкого *détaché* в штрих *sautillé* можно изобразить так:



В работе такого рода сначала используется мелкое и плотное *détaché*. Постепенная передача весового воздействия с указательного пальца на безмянный осуществляется в начале второго такта (отмечено совмещением черточек и точек). Многократно повторяя подобные упражнения, ученик постепенно приспосабливается к звукоизвлечению штрихом *sautillé*.

Описанный прием, конечно, представляет собой лишь «азбуку» исполнения данного штриха. Дальнейшие стадии работы над ним состоят в овладении *sautillé* при различных вариантах смены струн, в достижении полноценного звучания и динамических градаций. Последовательность упражнений может быть примерно такой:

37 Упражнения (*sautillé*)

⁵⁸ При исполнении мелких штрихов средней частью смычка мизинец обычно снимается с трости, особенно при ускорении темпа.

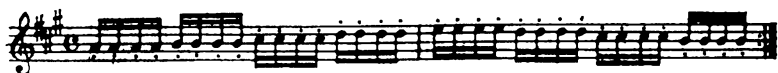


Перевод смычка с одной струны на другую здесь — так же, как и в *spiccato*, — выполняется движением плеча, то есть всей рукой. По мере овладения элементарными соединениями следует вводить новые, более сложные чередования открытых струн, придумывая самые различные варианты (часть их приведена выше).

Наряду с освоением штриха на открытых струнах нужно работать над его координацией с движениями пальцев левой руки. При этом необходимо соблюдать определенную последовательность в формировании и развитии навыка. Рекомендуем такой путь:

1) соединять движение смычка с падением и отскоком пальцев левой руки, группируя звуки по четыре шестнадцатые (рекомендуется использовать тетракорд и интервалы, исполняемые на одной струне):

38



2) то же самое упражнение исполнять дубль-штрихом, то есть применяя падение или отскок пальца через каждые два звука; удобным материалом для этого являются упражнения Г. Шрадика (тетрадь 1, первый раздел), этюды, подобные № 1 Г. Кайзера, № 5 Ф. Мазаса, № 1 Р. Крейцера);

3) работать над *sautillé* в гаммах (сначала по четыре повторяющиеся шестнадцатые, затем — по две);

4) перейти к исполнению гамм, этюдов и соответствующих пьес по одному звуку на каждое движение смычка; иными словами, шлифовать штрих, добываясь точно координированного взаимодействия пальцев левой руки и смычка при игре мелодической последовательности шестнадцатых в достаточно подвижном темпе.

Sautillé и динамика. Умение изменять громкость звука является неперемнным условием овладения данным штрихом. Мелодические пассажи, исполняемые *sautillé*, зачастую принадлежат к так называемым общим формам движения в музыке. Обрамляя

изложение тематического материала произведения, они, как правило, требуют эффективного нарастания или спада звучности:

39

[Allegro]

В. А. Моцарт. Концерт № 3, ч. I



40 Allegretto

В. А. Моцарт. Рондо G-dur



Изменение громкости *sautillé*, так же как и при игре *spiccato*, зависит от взаимодействия двух факторов: 1) увеличения либо уменьшения размаховых движений руки (то есть меры ее активности); 2) перемещения используемой точки смычка. Так, в примере 39 при подходе к кульминационному звуку *pe crescendo* осуществляется за счет некоторого увеличения размаховых движений предплечья и постепенного перемещения смычка к колодке. В противоположном случае (пример 40), когда мелодическая последовательность звуков исполняется *diminuendo*, размах движений руки сокращается, а смычок передвигается ближе к середине.

В зависимости от характера звучания и артикуляционных особенностей *sautillé* можно условно разделить на два вида: 1) мягкое, слитно звучащее; 2) рельефное, четкое. В первом случае используется больший наклон смычка (действие пружины уменьшается), во втором — трость выравнивается, благодаря чему ее пружинистость увеличивается. Выбор того или иного звучания *sautillé* диктуется исполняемой музыкой, ее образно-художественным содержанием. Так, в Рондо В. А. Моцарта (пример 40) нисходящая мелодическая последовательность в первом такте начинается с нюанса *forte* и требует поэтому более яркого, энергичного звучания. Штрих тут соответственно должен быть более рельефным, заостренным. Повторение данной последовательности в нюансе *piano* диктует изменение звучания на более мягкое.

Sautillé и ритмическая координация игровых движений. В моторных эпизодах скрипичных концертов и в виртуозных пьесах, исполняемых штрихом *sautillé*, большое значение приобретает ритмическая устойчивость, ровность движения. Подход к работе над этими эпизодами крупных произведений и пьесами должен быть комплексным. Хорошего звучания моторных фрагментов и

их подлинно виртуозного исполнения невозможно добиться без предварительной работы над техникой левой руки. Все пассажи, соответствующие эпизоды и целые пьесы, исполняемые *sautillé*, нужно сначала выучить штрихом *legato* в умеренных темпах, чтобы достичь ритмичности пальцевых движений, четкости смен позиций и интонационной точности. Полезно затем упражняться, используя штрих *détaché*. В результате такой комплексной подготовительной работы можно добиться доброкачественного звучания *sautillé* в нужном темпе. Работая над ритмической стороной штриха, полезно использовать в качестве вспомогательного приема метрические акценты, которые помогают налаживать координацию движений обеих рук.

SPICCATO

*Spiccato*⁵⁹ по звучанию и артикуляционным особенностям в известной мере напоминает *martelé*. Штрихи эти в наибольшей мере отличаются друг от друга технологически: *martelé* исполняется верхней частью смычка, лежащего на струне, а *spiccato* — нижней (или средней) частью смычка, приподнимаемого в паузах над струной. Следовательно, при исполнении музыки, требующей остроты и яркости либо значительной энергии и масштабности звучания (как в триольном эпизоде из Пятого концерта А. Вьетана), штрих *martelé* вполне возможно (а в некоторых случаях — необходимо) заменять штрихом *spiccato* (см. пример 34). Следующий фрагмент из пьесы С. Прокофьева «Монтеки и Капулетти» должен исполняться крупным *spiccato*:



Одна из главных особенностей данного штриха — относительно умеренный темп (четверти или восьмые), так как каждый звук воспроизводится отдельным движением руки. Цельность же мелодической линии достигается благодаря фразировке, распределению смысловых акцентов и кульминаций, громкостной динамике и т. д.

Скрипичные штрихи, как уже неоднократно подчеркивалось, предоставляют исполнителю широкий простор для варьирования характера звучания. Применительно к *spiccato* эти возможности связаны со способом атаки звука. Исходя из этого критерия мож-

⁵⁹ *Spiccato* (итал.) — отрывистый, ясный, четкий.

но определить два вида данного штриха: 1) более мягкое; условно назовем его обыкновенным *spiccato*; 2) острое, «цепляющее» *spiccato*. Например, изящество и игривость танцевальной музыки подсказывают применение обыкновенного *spiccato* (пример 42), а драматически заостренный фрагмент концерта (пример 43) не вызывает сомнений в необходимости использовать второй вид — энергичное, «цепляющее» *spiccato*⁶⁰.

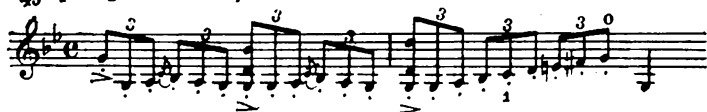
42 Allegretto

Ф. Ж. Госсек. Гавот



43 [Allegro moderato]

Ф. Зейтл. Концерт № 3, ч. I



Технические приемы выполнения этих видов *spiccato* сложны. Рассмотрим подробнее методы работы над ними.

Общее в приемах мягкого и острого *spiccato* состоит, во-первых, в том, что в обоих видах, извлекая звук, нужно активно проводить смычок по струне, то есть основой звучания является движение смычка, а не его давление. Во-вторых, и в том и в другом случае не рекомендуется снимать смычок со струны движением плеча (всей рукой), а затем бросать его обратно на струну, что, к сожалению, нередко наблюдается в практике. При таком способе исполнения *spiccato* всегда плохо звучит: слышны всевозможные призвуки, обедняется тембр звука, возникают ритмические погрешности и т. д.

Правильный прием исполнения как мягкого, так и острого *spiccato* состоит в том, что падение и подъем трости производится с помощью смычкового рычага, управляемого механизмом «указательный палец — большой палец — мизинец». При подъеме смычка отскок от струны происходит благодаря пружинящим свойствам трости и натянутого волоса, на которые воздействует указанный рычаговый механизм. В этот момент опорой трости является большой палец, а мизинец вслед за отскоком смычка удерживает его на весу, то есть в воздухе над струной. Немаловажно также учитывать положение трости: при большом наклоне ее пружинистость ограничивается, а при меньшем, наоборот, возрастает.

⁶⁰ Над тем и другим видом *spiccato*, естественно, можно работать, используя любые этюды, написанные равными длительностями, в частности предназначенные для изучения *martelé* (например, упомянутый этюд № 7 Г. Кайзера).

Падение смычка на струну также регулируется указанным механизмом, точнее — взаимодействием мизинца и большого пальца при участии указательного. Необходимое объединение падения и отскока смычка в один цикл зависит от темпа. Важно следить, чтобы смычок не слишком отдалялся от струны, а находился на таком расстоянии от нее, при котором обеспечивается хорошее звучание и необходимая пружинистость трости.

Все элементы сложного приема во взаимодействии позволяют регулировать остроту атаки звука, а также его силу. Уменьшение и увеличение громкости звучания *spiccato* зависит в основном от амплитуды размаховых движений руки, а не от большей или меньшей интенсивности удара смычка при падении его на струну. Благодаря расширению движений становится возможным варьировать интенсивность звучания обыкновенного, мягкого *spiccato* в довольно широких пределах — от *pianissimo* до *forte*, а следовательно, применять его при исполнении музыки самого различного характера — не только грациозно-изящной, но и активной, энергичной.

В зависимости от громкостной динамики и темпа музыкальной фразы *spiccato* исполняется в различных отрезках средней и нижней частей смычка. При этом до некоторой степени изменяются и технические приемы: когда *spiccato* выполняется ближе к колодке, ведущим служит движение плеча, а при игре ближе к середине смычка возрастает роль предплечья.

Все описанные приемы, как уже сказано, относятся к технике обоих видов *spiccato* — обыкновенного и «цепляющего». Но в выполнении «цепляющего» *spiccato* они приобретают особое значение, так как с помощью смычкового рычага (приема «качели»), описанного в первой части (с. 38), осуществляется зацепление струны. Здесь очень важно сочетать два момента: 1) прикосновение волоса смычка к струне и 2) одновременное с этим движение руки (вниз или вверх).

Тот же прием используется во всех случаях, когда необходимо соответственно содержанию фразы подчеркнуто остро сыграть один или два звука. Условно назовем звукоизвлечение в подобных случаях приемом «цепляющей» атаки звука:

Ф. Зейтц. Ученический концерт № 1, ч. III



Andante marciale (♩: 72)

С. Прокофьев. Маски



46 Allegro Д. Кабалевский. Концерт, ч. I

ц. атака ц. штр.

Во многих случаях характер музыки, ее ритмическое строение и связанная с этим специфика движений смычка требует чередования (в пределах одной музыкальной темы) «цепляющей» атаки и «цепляющего» *spiccato*, которые атакуются с одинаковой остротой:

47

ц. атака ц. spiccato ц. spiccato

Подобный способ атаки применяется не только в эпизодах изящных, танцевальных, но и в музыке яркой, энергичной, а также в сочинениях гротескового характера, где требуется значительная акцентировка. В частности, он используется в тех случаях, когда автор (или редактор-исполнитель) обозначают штрихи так:



Среди мелодических образцов, в которых используется описываемый штрих, назовем эпическую, подчеркнута утяжеленную тему главной партии Второй, «Богатырской» симфонии А. Бородина (пример 48). Так же исполняются: нуждающийся в особой колористичности гротесковый фрагмент Скерцо С. Прокофьева (пример 49) и изящная, «игриво-шагающая» последовательность четвертей в Гавоте того же автора (пример 50).

48 Allegro А. Бородин. Симфония № 2, ч. I

49 [Vivacissimo] С. Прокофьев. Концерт № 1, ч. II

34 *sul ponticello con tutta forza*

С. Прокофьев. Гавот
(из Классической симфонии)

50 [Non troppo allegro]

Техника «цепляющей» атаки звука состоит в синхронности двух действий, описанных выше и относящихся к «цепляющему» *spiccato*. Соотношение этих двух действий зависит от длительности звуков: чем звук короче, тем импульсивнее должно быть движение кисти, объединяемое с движением руки, и наоборот, при большей длительности звука — более активным становится проведение смычка. Следовательно, существеннейшими факторами здесь являются ритмическая структура мелодии и избранный исполнителем характер артикуляции, в частности временное соотношение звука и паузы.

Овладение данным штрихом представляет значительные трудности и конечно же связано с развитием скрипичного мастерства ученика в целом. Однако применяя целесообразные методы и специально тренируясь, приемом «цепляющей» атаки можно овладеть и в раннем периоде обучения.

Отправным моментом здесь является описанная в первой части методика первоначального освоения навыков звукоизвлечения. На этой основе рекомендуется следующая последовательность упражнений:

1) удерживать смычок над струной в пределах его нижней части;

2) покачать смычок несколько раз в воздухе с помощью рычага, управляемого в трех точках касания указательным, большим пальцами и мизинцем;

3) постепенно увеличивать амплитуду колебаний смычка до его соприкосновения со струной; смычок, соприкасаясь с ней, как бы «ставит точку» в одном и том же месте и сразу же отскакивает;

4) выработав определенный навык управления падением и отскоком смычка, попробовать извлечь звук, как бы соединяя «точку» с «черточкой», то есть со звукоизвлекающим движением руки. Целесообразно сначала упражняться только вверх (так как это легче), затем только вниз, а в результате освоения навыка — в разные стороны.

Spiccato и смена струн. Специфика штриха, связанная с использованием нижней половины смычка и с его отскакиванием в момент перемены плоскостей, требует специального внимания к весовым ощущениям. Тем более что техника смены струн при игре *spiccato* заметно отличается от аналогичной задачи в штрихах, выполняемых лежащим на струне смычком — *legato*, *détaché*, *martelé*.

Указанное отличие состоит прежде всего в ином взаимодействии отдельных частей руки. Если в *détaché* (а также — *legato*,

martelé) перевод смычка из одной плоскости движения в другую осуществляется предплечьем, ведущим за собой кисть (при соответствующей подготовке плеча), то в *spiccato* это действие выполняется плечом. Именно движения всей руки в плечевом суставе меняют здесь плоскость падения и отскока смычка. Тому способствуют довольно значительный вес смычка при игре в его нижней части и возрастание ощущения веса в паузах между извлечением звука. При смене струн (точнее говоря, между ними) рука должна четко подготавливать падение смычка в плоскости последующей струны. Следовательно, свобода и точность движения плеча приобретают особое значение в различных сочетаниях плоскостей падения смычка. Весьма полезным для соответствующей тренировки может быть, в частности, приведенный выше этюд № 5 Ф. Мазаса (пример 25).

Тренировочная работа над овладением комплексом технических предпосылок полноценного звучания штриха *spiccato* становится эффективной, разумеется, лишь в тесной связи с анализом мелодики.

Сравнивая *spiccato* и *sautillé* с точки зрения характера звучания и артикуляции, а также некоторых моментов технического порядка (использования пружинящих свойств трости), можно, как говорилось выше, считать эти штрихи родственными. Так, при ускорении темпа смычок перемещается в среднюю его часть. При этом возрастают собственные колебания трости и он начинает отскакивать от струны как бы самопроизвольно, а рука осуществляет общее управление им, ориентируясь уже не на отдельный звук, а на ритмически организованную группу звуков из четырех или восьми шестнадцатых (в зависимости от темпа). Таким образом штрих *spiccato* органично переходит в *sautillé*. Аналогично этому, но в обратном порядке происходит процесс перехода *sautillé* в *spiccato*.

Освоение виртуозных штрихов *spiccato* и *sautillé* — длительный, упорный, систематический труд. Несмотря на всю значимость их изучения на материале специальных упражнений, этюдов и гамм, полноценное овладение ими возможно лишь в исполнительской практике, в работе над музыкально-художественным репертуаром.

Пунктирные штрихи

Важное место в штриховом арсенале скрипки занимают пунктирные штрихи⁶¹, последовательное овладение которыми в процессе обучения является необходимым условием гармоничности его музыкально-художественного воспитания.

⁶¹ Применительно к работе над так называемыми пунктирными штрихами, пунктирный ритм понимается как чередование восьмой с точкой и шестнадцатой, хотя к пунктирной ритмике относятся, конечно, и другие подобные соотношения, например, четверть с точкой и восьмая.

В подавляющем большинстве случаев в смысловом отношении пунктирный ритм связан с сочетанием тормозящего и устремленного начал, с художественным выражением «преодоления препятствий». Он, таким образом, является своего рода ритмоинтонацией «достижения», что неизменно ассоциируется с представлением о движении. Композиторы пользуются различными модификациями пунктирного ритма для создания музыкальных образов самого разного характера — от изящных, танцевальных до энергичных, торжественных, порой трагических. Нередко он довольно конкретно отражает определенные виды движения и носит поэтому сложный изобразительно-выразительный характер (например, ассоциируется с тяжелой, усталой поступью или, напротив, с быстрым перемещением — бегом, ездой). Разумеется, содержательная сторона пунктирного ритма не исчерпывается данной характеристикой.

Поскольку применение пунктирного ритма в музыке связано с отражением многообразных видов и форм движения в самом широком смысле, можно говорить об универсальности функций этой ритмической структуры как средства музыкальной выразительности. Л. А. Мазель относит пунктирный ритм к числу так называемых первичных выразительных звукокомплексов, существующих в общественном музыкальном сознании «не только в виде множества его конкретных воплощений, но и в качестве более или менее обобщенного представления»⁶². Указанная автором типология пунктирных звукокомплексов позволяет наметить ряд характерных случаев их применения в скрипичной музыке.

Если пунктирная ритмическая фигура в целом выражает «движение-достижение», «преодоление», то более короткий звук (в нашем конкретном случае — шестнадцатая) чаще всего устремляется, интонационно притягивается к последующей удлинненной восьмой. Однако степень этой устремленности может быть весьма различной. Следовательно, выразительное воздействие пунктирного ритма в конечном итоге зависит от его исполнительского произнесения (интонирования), неразрывно связанного с приемами звукоизвлечения и артикуляции.

Исполнение пунктирного ритма на различных инструментах имеет свои особенности, связанные со спецификой звукообразования. На смычковых инструментах, в частности на скрипке, эти особенности состоят в возможности использования тонких оттенков соединения и расчленения звуков, то есть, говоря иными словами, в вариантной множественности способов артикулирования, сочетаемых с разнообразной тембровой окраской и разной интенсивностью сопоставляемых звуков. Поэтому творческая работа над музыкально-содержательным воплощением пунк-

⁶² Мазель Л. Вопросы анализа музыки, с. 29. В данной работе содержится обстоятельный анализ выразительных возможностей пунктирного ритма, образующих в сочетании с иными средствами (ладо-интонационными, гармоническими, фактурными и пр.) тот или иной содержательный контекст.

тирного ритма в различных сочинениях скрипичного репертуара требует целенаправленного овладения многими приемами исполнения пунктирного штриха.

Едва ли не самым первым из этих требований является метроритмическая устойчивость и точность временных соотношений — в данном случае трех частей четверти к одной части (3:1). Это соотношение во времени определяется атакой звука. Укорочению могут быть подвержены окончания каждого из составляющих звуков, но их начало всегда должно быть ритмически точным. Отметим, что ученики, особенно на начальном этапе обучения, обычно весьма неточно делят музыкальное время между удлиненным и укороченным звуками, превращая пунктирный ритм в некое подобие триольного (2:1). Этот типичный недостаток ученического воспроизведения пунктирного ритма не надо смешивать со случаями (в частности, при исполнении старинной музыки), когда пунктирная запись ритма расшифровывается триольно⁶³. Например, в старинных танцах — куранте, жиге — ритмическая фигура

ра  обычно исполняется так: 

Сохранение метроритмической точности пунктирных штрихов в игре на скрипке (как и ритмическая сторона штриховой техники в целом) зависит, во-первых, от ясных слуховых представлений, а во-вторых, — от свободы и целесообразности игровых движений. Особую роль играет верное сочетание полезного напряжения мышечных групп, управляющих тем или иным необходимым движением, со своевременным расслаблением (отдыхом) мышц, активно не участвующих в данном движении⁶⁴. Это условие, естественно, относится не только к движениям правой руки, но также к работе левой, в частности, пальцев. Ясно, что свобода и ритмическая точность их падения и отскока в значительной мере обеспечивают рельефность исполнения пунктирных штрихов. Словом, работа над освоением пунктирных штрихов должна носить комплексный характер.

Отталкиваясь от образно-художественного содержания исполняемой музыки, в процессе занятий следует постоянно обращать внимание ученика на ясность слухового представления пунктирных фигур и осознание необходимых движений рук и пальцев. Заметим, что техника исполнения пунктирных штрихов столь же сложна и многообразна, как и их вариантность в художественном плане. Попробуем показать это на конкретных примерах.

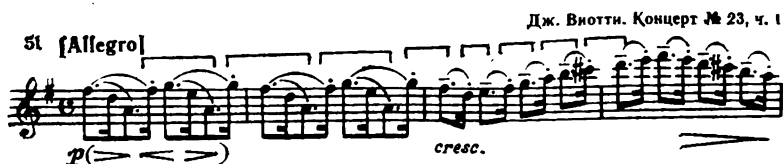
С артикуляционной точки зрения пунктирные штрихи, как уже говорилось, чаще всего выполняют разделительную функцию. По-

⁶³ См. об этом в книгах: Швейцер А. И. С. Бах. М., 1965, с. 257; Рабей В. О. Сوناتы и партиты для скрипки соло И. С. Баха. М., 1970, с. 92.

⁶⁴ Подробнее см. об этом: Талалай Б. И. Проблема управления мышечными напряжениями. — В кн.: Вопросы совершенствования преподавания игры на оркестровых инструментах. М., 1978, с. 69—79.

этому рассмотрим сначала несколько случаев применения пунктирных штрихов, несущих в себе разделительное начало.

Еще в средних классах музыкальной школы, исполняя, например, первую часть концерта № 23 Д. Виотти, ученик при воспроизведении пунктирного штриха сталкивается с необходимостью сочетать различные приемы звукоизвлечения (скобками обозначено мотивное строение):



Музыкальная структура данного эпизода не проста. Наряду с определенной маршеобразностью, с которой связан длительно поддерживаемый пунктирный ритм, мелодике присущ и известный лирический оттенок. Поэтому вибрируя восьмые с точкой, следует их хорошо «выпевать» смычком, а шестнадцатые после его остановки играть короче и несколько энергичнее. Весь этот эпизод подчас требует кропотливой работы с учником, которая, повторяем, должна опираться на ясные слуховые представления и соответствующие предощущения игровых движений правой руки.

Другой случай — основной тематический материал пьесы С. Прокофьева «Монтекки и Капулетти» (обр. М. Фихтенгольца):

С. Прокофьев. Монтекки и Капулетти
(обработка Д. Грюнеса)



Тема эта наполнена яркой динамичностью, большой внутренней энергией, как бы стремящейся прорваться наружу. Драматическая напряженность музыкального образа в значительной мере передается через сочетание пунктирного ритма с широкими кварто-терцовыми «шагами» мелодии. Выразительность каждого звуковысотного шага может быть заметно усилена соответствующим произнесением шестнадцатых, выполняющих в структуре мотивов предыктовую функцию. Именно в большой и психологически возрастающей весомости затактового звучания каждой шестнадцатой заключен тот эффект преодоления, который вообще типичен для пунктирной ритмики, а в данном сочинении вырастает до конфликтно-трагедийной художественной образности.

Пунктирный штрих здесь исполняется подчеркнуто — маркируются не только восьмые, но и шестнадцатые, которые нужно играть широким смычком и активным, энергичным движением руки (как бы скандируя каждую из них). Здесь надо особенно ярко ощутить устремленность шестнадцатой к последующей восьмой, благодаря чему подчеркивается волевой характер интонирования.

С технической точки зрения получить желаемое звучание пунктирного штриха в подобном контексте возможно лишь при хорошей координации широких, крупных движений правой руки с дифференцированным (весовым) управлением смычком, что осуществляется описанным в первой части рычаговым механизмом звукоизвлечения. С ним связаны те элементы штриха, о которых говорилось выше: маркированная атака звука, насыщенность тембра, интенсивность звучания.

Следующие примеры иллюстрируют выразительность пунктирных штрихов, также связанную в первую очередь с артикуляционными особенностями исполнения.

Фрагмент из третьей части Концерта И. Брамса, требующий масштабности звучания, яркости и эмоционального накала исполнения — образец «прямого» варианта пунктирного штриха, в котором сильная доля всегда приходится на движение смычка вниз. У колодки максимально используется вес смычка в сочетании с регулируемым весом руки. Необходимое качество звучания обеспечивается также ее активным, размаховым движением в плечевом суставе.

И. Брамс. Концерт, ч. III

53 [Allegretto giocoso, ma non troppo]



Особенность данного эпизода состоит в наличии четко ритмизованной паузы, а также необходимости одинаково твердой атаки звука на восьмых и шестнадцатых, что усиливает характерный для пунктирной ритмики художественный эффект «достижения через преодоление». Подобный характер звучания этой разновидности пунктирного штриха вытекает из музыкально-образного содержания финала концерта.

В иных случаях активный характер пунктирного штриха может быть связан и с известной полетностью, воздушностью. При этом тоже используется нижняя часть смычка, однако артикуляция и прием выполнения штриха здесь приближаются к *spiccato*

то — смычок отскакивает от струны благодаря бросковым движениям руки. Данный вид пунктира, как правило, исполняется «обратным» штрихом, что требует точного чередования полезного напряжения мышц при движении смычка вверх с расслаблением при движении вниз. Вот образцы подобного штриха:

54 Allegro non troppo ($\text{♩} = 72$) Г. Берлиоз. Фантастическая симфония

54 Allegro non troppo ($\text{♩} = 72$) *simile*

55 Allegro Л. Бетховен. Большая фуга для струнного квартета

55 Allegro *ff*

К разновидностям пунктирного штриха относятся и те многочисленные (особенно в ансамблевой и оркестровой литературе) случаи, когда короткий звук слиговывается с длинным — ряд пунктирных фигур таким образом попеременно исполняется движениями смычка вниз и вверх. Этот распространенный вид рассматриваемого штриха (условно назовем его переменным) часто применяется в музыке маршеобразного характера (см. приведенный выше пример 51 — отрывок из первой части Концерта № 23 Д. Виотти). Сложность тут состоит в неодинаковых условиях произнесения как длинных, так и коротких звуков. При работе над этим видом штриха, которую целесообразно начинать с целого смычка, надо постоянно иметь в виду рассмотренную ранее специфику звукоизвлечения в верхней и нижней половинах смычка, а также в различных их отрезках.

Общим для всех охарактеризованных видов пунктирного штриха является то, что они исполняются в сравнительно небыстрых темпах.

Более подвижный, виртуозный характер пунктирных штрихов связан по преимуществу с использованием «обратного» движения смычка, когда сильная доля (удлиненная восьмая) играется движением вверх, а слабая (шестнадцатая) — вниз. Вот характерные образцы, свидетельствующие о том, что исполнение коротких звуков вниз смычком продиктовано жанровыми особенностями акцентуации — необходимостью подчеркивать эти звуки:

[Allegro, ma non troppo] С. Прокофьев. Мазурка из балета «Золушка»
(обработка М. Фихтенгольца)

56 *f*



В отличие от рассмотренных выше видов пунктирного штриха здесь оба звука (и восьмая с точкой, и шестнадцатая) исполняются коротко, в результате чего между ними образуется относительно значительная, не выписанная в тексте пауза. Именно эта пауза, которую нужно хорошо прослушивать и двигательно ощущать, придает звучанию штриха изящество и виртуозный блеск. В подобном штрихе, исполняемом всегда в пределах верхней половины смычка (как правило, ближе к концу), создаются существенные трудности, для преодоления которых важна целесообразная организация игровых движений.

Необходима прежде всего общая двигательная свобода правой руки, основой которой, как говорилось неоднократно, служит целесообразное чередование напряжения-расслабления двигающихся и двигаемых мышечных групп. Мелкие и быстрые движения предплечья, которые передают смычку вес руки, должны четко взаимодействовать со столь же импульсивными кистевыми движениями (при игре как вверх, так и вниз смычком). Немалую роль в правильной организации двигательной базы штриха играет возможность расслаблять мышцы в паузах. Благодаря этому звукоизвлечение становится более управляемым, лучше регулируется во времени, а следовательно, и звучание становится острее, четче, виртуознее.

Кроме того, нужно учитывать, что при игре вверх смычком давление трости на струну несколько возрастает, а вниз — уменьшается («обратный» штрих). Поэтому при изучении данного штриха очень важно выработать умение сохранять в течение длительного времени один и тот же отрезок смычка. Для того, чтобы он не смещался постепенно к колодке, нужна соответствующая «отдача» руки в обратную сторону. Иными словами, отрезки, используемые на восьмой с точкой и шестнадцатой, должны быть равны — это обеспечивается более плотным, несколько заторможенным движением смычка вверх и свободным, импульсивным его проведением вниз.

Смещение смычка на другой отрезок при описываемом штрихе целесообразно, к примеру, в связи с динамической нюансировкой звучания. Так, в Мазурке С. Прокофьева по мере осуществления *crescendo* звучащий отрезок перемещается несколько ближе к середине смычка. Возможен и такой случай, когда после ряда последовательностей пунктирного ритма изменение фактуры требует перемещения смычка к колодке (как в теме финала Кон-

цера Я. Сибелиуса). В Тарантелле же П. Сарасате, напротив, нюанс *piano* позволяет играть весь эпизод у конца смычка.

Исполнение на скрипке пунктирных ритмических фигур нередко связано со штрихом *legato*. Строго говоря, эти случаи не относятся к пунктирным штрихам как таковым. Однако, на наш взгляд, в данном разделе целесообразно остановиться на некоторых из них, поскольку штрихи, о которых пойдет речь, имеют немало общего с пунктирными штрихами.

С одним из таких штрихов учащийся музыкальной школы встречается уже при исполнении Концерта Ж. Акколай (пример 58). Речевая выразительность штрихового оформления кантиленного пунктирного ритма еще яснее проявляется, скажем, в приведенной фразе из первой части Второго концерта А. Вьетана (пример 59).

58 [Allegro moderato]

Ж. Акколай. Концерт

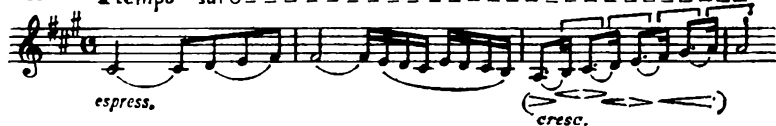


[Allegro]

А. Вьетан. Концерт № 2, ч. I

59

a tempo sul G



Слитная артикуляция внутри пунктирных фигур в этих фразах явно сочетается с характерной устремленностью короткого звука к последующей сильной доле. Во втором случае важное значение для выразительного произнесения фразы приобретают микронюансы — нарастания к ритмически опорным звукам и последующие спады. Для их выполнения перед каждой шестнадцатой скоростью ведения смычка должна быть несколько уменьшена (что приводит к затуханию звука), а сама короткая нота сыграна быстрым, энергичным движением. Большое значение для выразительного исполнения приведенных фраз имеют ритмическая точность, артикуляционная четкость и двигательная свобода движений пальцев левой руки, хорошая их координация с движениями смычка.

В музыкальных фразах, несущих в себе декламационное начало, нередко применяется и иная структура *legato*: когда лига объединяет в одно движение смычка короткий звук с последующим длинным, к которому он устремляется.

60 [Allegro] Л. Вьстан. Концерт № 2; ч. I

acceler.

p cresc. f

Пунктирные ритмы в legato широко используются и в музыке виртуозного характера, связанной с типизированной танцевальной ритмикой:

61 [Allegro moderato] Г. Венявский. Блестящий полонез № 2

f (p) tr

62 Moderato. Tempo di polacca П. Чайковский. Полонез из оперы «Евгений Онегин»

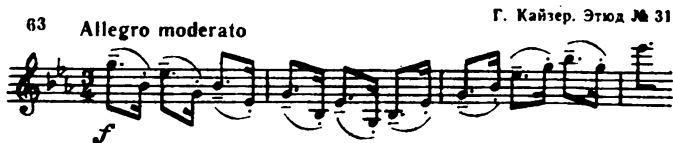
Значительные технические трудности при исполнении приведенных фрагментов могут быть преодолены также при условии хорошей координации пальцевой техники с движениями правой руки и смычка, что достигается в значительной мере при систематической работе над описанными выше вариантами скрипичных пунктирных штрихов. Добавим, что в сложном тексте, который не всегда обладает удобной скрипичной фактурой (например, в «Полонезе» из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»), точность выполнения отдельных элементов техники левой руки (не только движений самих пальцев, но и свободы перемещения руки вдоль грифа) приобретает особо важное значение.

В заключение коснемся некоторых вопросов методического порядка. Систематическое изучение пунктирных штрихов должно начинаться достаточно рано. Уже на первоначальной стадии обучения можно и нужно давать ученику представление о пунктирном ритме, связывая его, разумеется, не столько с осознанием временных соотношений звуков (3:1) и соответствующего распределения смычка, сколько с элементарным пониманием образно-выразительной стороны данного ритма.

С этой целью поначалу используются различные песенные и танцевальные мелодии, в которых встречается пунктирный ритм.

В дальнейшем для овладения метроритмической основой пунктирных штрихов полезно играть упражнения, простейшие мелодические попевки из двух-трех звуков, построенные на таких ритмоформулах, как четверть с точкой и восьмая, восьмая с точкой и шестнадцатая. При их изучении надо иметь в виду, что точность воспроизведения ритмоформул зависит не только от ясности музыкально-слуховых представлений (прямая связь), но и от правильной организации игрового аппарата. В результате функционирования этой обратной связи сами слуховые представления формируются, уточняются, обогащаются благодаря точности и хорошей координации игровых движений начинающего. Недостаточное использование комплексных методов освоения пунктирного ритма и пунктирных штрихов является, пожалуй, одной из главных причин отсутствия соответствующих навыков у многих молодых скрипачей, что особенно заметно при игре в оркестре, квартете, ансамбле.

Довольно рано следует знакомить ученика и с сочетанием различных артикуляционных приемов внутри одной пунктирной фигуры. Так, штрих, используемый при изучении этюда № 31 Г. Кайзера, состоит из *détaché* (длинный звук) и *martelé* (короткий звук). Поэтому восьмая исполняется протяжно и певуче, а шестнадцатая после остановки смычка — остро и коротко⁶⁵.



Нерационально надолго откладывать начало освоения виртуозных пунктирных штрихов, исполняемых верхней частью смычка. Эту работу удобно вести, скажем, на материале этюда № 23 Г. Кайзера, где дан менее трудный вариант такого штриха:



При изучении этого этюда важно в полной мере выполнять изложенные выше требования, в особенности — чередование напряжения мышц и их расслабления в паузах. Для этого нужно сначала учить штрих медленно, добываясь освобождения мышц во время остановок смычка. На первой стадии разучивается

⁶⁵ Данный и аналогичные этюды могут быть использованы для работы и над другими видами пунктирного штриха.

«переменный» вариант (короткий звук исполняется поочередно вверх и вниз), а потом — виртуозный, «обратный» (длинный звук — вверх, короткий — вниз). Постепенно темп ускоряется, причем цикличность напряжений-расслаблений мышц должна сохраняться. Важное условие эффективности работы над виртуозным исполнением данного этюда (как, впрочем, и над пунктирными штрихами в целом) — интонационно точные и технически совершенные, доведенные до автоматизма движения пальцев левой руки. Именно совершенство пальцевой техники позволяет в ходе повторений отшлифовывать звучание с тем, чтобы последовательно доводить исполнение этюда до стремительного темпа.

Работу над многочисленными вариантами пунктирного штриха на всех этапах обучения нужно вести также на материале гамм и этюдов, написанных равными длительностями (например, № 1 Ф. Вольфарта, № 29 Г. Кайзера, № 5 Ф. Мазаса, № 1 Р. Крейцера и др.). При этом полезно как можно шире использовать различные варианты артикуляции звучания, рассмотренные выше. Такой подход не только служит залогом прочного освоения разнообразных приемов исполнения пунктирной ритмики и пунктирных штрихов, но и заметно влияет на развитие в целом техники правой руки скрипача.

Staccato

В смычковом исполнительстве *staccato*⁶⁶ представляет собой штрих, при котором ряд отдельно артикулированных и акцентированных звуков исполняется на один смычок (вверх или вниз). Специфический характер артикуляции в единстве с достаточно быстрым сочетанием, как бы «нанизыванием» звуков создает особый эффект, имеющий довольно широкую сферу образно-художественной выразительности. Здесь — и эмоционально-волевой характер мелодического высказывания, и блестящая виртуозность, и грациозная танцевальность, и многие другие оттенки самых разных эмоциональных состояний.

Овладение штрихом *staccato* зачастую вызывает у учащихся скрипичных классов немало затруднений, связанных с особенностями работы мышц. Дело в том, что при игре *staccato* некоторые **мышцы** правой руки гораздо больше напряжены по сравнению с исполнением других штрихов — *legato*, *détaché*, *martelé*. Это вызвано прежде всего необходимым в данном случае сочетанием разных двигательных приемов — непрерывного поступательного движения руки, обеспечивающего перемещение смычка с его краткими остановками и мелких, импульсивных движений, создающих акцентированную атаку звука. Взаимодействие названных движе-

⁶⁶ *Staccato* (итал.) — «отрывистый», «раздельный». В общемузыкальном смысле этот термин означает короткое, отрывистое, несколько сухое звучание (в отличие от *legato* и *non legato*).

ний провоцирует возбуждение многих других мышц, не участвующих непосредственно в выполнении данного сложного игрового приема. В результате правая рука учащегося часто зажимается. Поэтому педагоги нередко отказываются от систематического изучения staccato, обращаясь к нему лишь в связи с необходимостью применения в каком-либо сочинении.

Среди скрипачей еще бытует мнение о том, что staccato — штрих «природный», требующий якобы особых, врожденных способностей. (Подобное мнение в прошлом существовало и в отношении vibrato. Однако в наши дни большинство педагогов практически убедилось в том, что vibrato поддается развитию так же, как и другие скрипично-игровые навыки.) Конечно, было бы неверно отрицать, что возможности приспособления скрипача к инструменту вообще в большой мере зависят от его природных задатков, а тем более — если речь идет о таком специфическом штрихе, как staccato. Это обстоятельство, однако, не может, по нашему убеждению, оправдывать отсутствие систематической работы над его развитием. Более того, именно в процессе целенаправленных занятий по отбору тех или иных музыкально-выразительных средств и технических приемов у ученика формируются и развиваются соответствующие механизмы приспособления.

В скрипичном исполнительстве применяется два вида staccato: 1) относительно медленное, «лежачее» (часто называемое «шпоровским») и 2) быстрое, виртуозное, которое, в свою очередь, подразделяется на твердое, «лежачее» («staccato Венявского») и «летучее» (staccato volant). Названные разновидности данного штриха требуют различного подхода к их освоению как с музыкальной, так и с технической стороны. Важно изучать их планомерно и в определенном порядке.

Сначала следует овладеть медленным «лежачим» staccato, управляемым отдельными кистевыми движениями руки и исполняемым в умеренных темпах вверх (а затем — и вниз) верхней половиной смычка. Потом, постепенно увеличивая темп, следует добиться четкого звучания при игре тем же штрихом в более подвижном темпе, используя и другие части смычка. Необходимый материал для начального этапа работы над staccato можно найти в учебной литературе:

Г. Гендель. Менуэт
(обработка В. Бурместера)

Moderato

85

66 [Allegro moderato] Ф. Зейтц. Концерт № 3, ч. 1

p

67 [Allegro moderato] Л. Шпор. Концерт № 2, ч. 1

p

Характер звучания и артикуляция подобного *staccato* почти такие же, как и в штрихе *martelé* (острая атака звука — пауза). Остановимся несколько подробнее на приемах его выполнения.

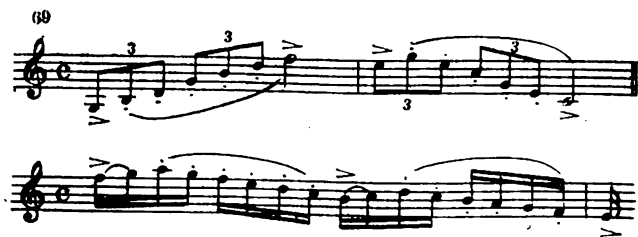
Необходимая острота звукоизвлечения, чередуемая с паузами, достигается в результате сочетания ритмически точных пронационно-супинационных вращений с непрерывным поступательным движением всей руки. Это движение объединяет отрезки мелодического рисунка, ограниченные стаккатной лигой. Нужное качество звучания во многом зависит от правильных ощущений кисти, при посредстве которой осуществляется весовое управление смычком: «укол» струны — звук, расслабление мышц — пауза. При этом определяющую роль играет именно ритмически точная организация чередования звуков и пауз, обеспечивающая цикличность выполнения описанных приемов.

Как и в некоторых других штрихах, здесь особенно важно заранее приближать волос к плоскости следующей струны. Поэтому различные пассажи, написанные штрихом *staccato*, рекомендуются вначале учить *legato*. Другая важная особенность штриха относится к его начальному звуку: если стаккатная фраза начинается после смены смычка, то первый звук *staccato* артикулируется более слитно, без остановки смычка. Во всяком случае первый звук не играется остро. (Разумеется, это правило не является универсальным — в зависимости от художественной задачи возможны различные варианты атаки звука.) Так, в следующем примере четверть (*do* в первом такте) артикулируется *non legato* с первой стаккатной шестнадцатой *re*:

68 Allegro Р. Крейцер. Этюд № 5

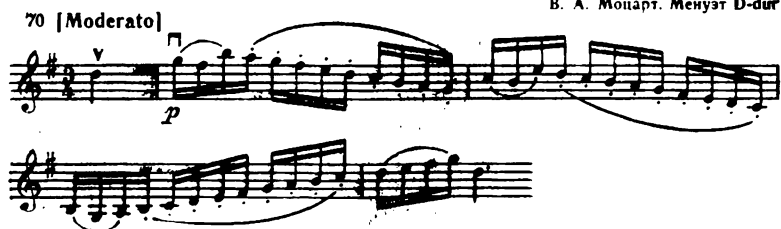
p

При соединении двух коротких длительностей значение этого правила возрастает, поскольку требуется быстрая перестройка руки для обратного ведения смычка:



Быстрое блестящее staccato занимает значительное место в произведениях композиторов виртуозно-романтического направления — К. Сен-Санса, А. Вьетана, П. Сарасате, Г. Венявского, Н. Паганини и др. Эпизоды сочинений, включающие этот штрих, весьма эффектны и нацелены на то, чтобы произвести большое впечатление на слушателей. Броское звучание самого штриха, виртуозный способ «произнесения» звуков как таковой здесь несет в себе определенное и в известном смысле самостоятельное художественное содержание⁶⁷.

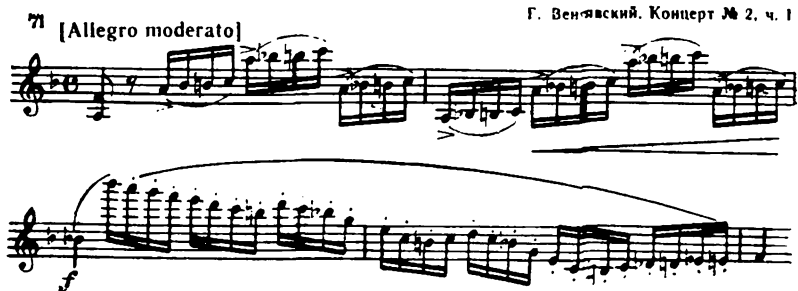
Разумеется, исполнение виртуозных произведений названных выше композиторов доступно лишь скрипачам, овладевшим высоким уровнем мастерства. Однако в учебно-педагогическом репертуаре есть сочинения, в которых виртуозное staccato может быть доступно и освоено учащимися старших классов школы и музыкального училища. Таковы, к примеру, эпизоды staccato в Концерте № 1 Ш. Берио, в Концерте № 2 Г. Венявского и в известном Менуэте D-dur В. Моцарта:



В данном случае оживленная, стремительная средняя часть пьесы благодаря применению виртуозного (чаще — «летучего») staccato вносит яркий контраст в спокойное, как бы наполненное воздухом течение мелодии изящного, галантного менуэта. В приведенном далее эпизоде концерта Венявского — иной случай: яркость, масштабность общего мелодического потока, энергичная акцентировка начального звука каждой группы шестнадцатых требуют, чтобы виртуозное staccato тут было как можно более чет-

⁶⁷ Это позволило А. Ю. Юрьеву, как уже говорилось, отнести виртуозное скрипичное staccato к группе «колористических штрихов», в которой «штрих из средства передачи превращается в цель самой передачи, в один из главных (если не самый главный) элемент музыкальной интонации» (Юрьев А. Об артикуляционном принципе классификации скрипичных штрихов, с. 133).

ким, твердым, ярко озвученным. Поэтому исполнять его следует плотным, «лежачим» штрихом:



С характером исполняемого эпизода связано применение того или иного вида виртуозного staccato — «лежачего» или «летучего». Однако выбор штриха часто зависит от индивидуальных качеств скрипача — специфики его технического мастерства, преимущественного владения тем или иным видом staccato, наконец, от соответствующей его общему художественному замыслу трактовки отдельных эпизодов сочинения.

Обратимся к описанию приемов исполнения обоих видов виртуозного staccato. В практике выполнение «лежачего» (твердого) виртуозного staccato в очень большой мере связано с индивидуальными особенностями приспособления к инструменту⁶⁸. При этом общая основа различных приемов выполнения штриха состоит в том, что быстрое воспроизведение мельчайшим отрезком смычка коротких звуков, чередующихся со столь же краткими паузами, требует особо импульсивной иннервации мышц руки.

В одних случаях в силу физиологических особенностей нервно-мышечного аппарата играющего быстрое и прерывистое движение смычка обеспечивается соответствующим сгибательным движением предплечья (при «выключенном» движении кисти). Поэтому, в отличие от медленного staccato, пронационно-супинационные вращения здесь уступают место сплошному нажиму на смычок, который осуществляется через рычаг «большой палец — указательный палец». Лучезапястный сустав принимает вогнутое положение, что усиливает ощущение напряженности мышц, вызванное большой скоростью чередования звуков при сплошном нажиме на смычок. Подобный штрих иногда называют «нервным» staccato.

Иной способ выполнения твердого staccato состоит, по описанию В. К. Стеценко, в быстрых, вибрационного типа вращениях плечевой части руки. При этом другие части руки играют вспо-

⁶⁸ Некоторые исполнители для достижения эффектного виртуозного staccato, приспособившись к его выполнению сугубо индивидуально, применяют подчас необычную манеру держания смычка и постановку правой руки, изменяют положение и ведение смычка по струне и т. д. (об этом см.: Флеш К. Искусство скрипичной игры, с. 85).

могательную роль проводников силы (кисть и предплечье остаются как бы слегка зажатými). Чтобы создать лучшие условия для мелких вращений плечевой кости, целесообразно держать весь плечевой пояс немного поднятым вверх⁶⁹.

При исполнении данного штриха используются и разные способы пальцевого управления тростью. Так, одни скрипачи нейтрализуют мизинец и безымянный (а иногда и средний) пальцы, снимая их с трости. Другие (например, А. Яньшинов) рекомендуют удерживать смычок гремя пальцами — указательным, безымянным и большим, а нейтрализовать средний и мизинец⁷⁰.

Естественно, что наиболее употребительной для «лежачего» виртуозного staccato является верхняя половина смычка, так как именно здесь пружинящие свойства трости сливаются с характерным дрожанием руки. Описанные виды staccato исполняются в обоих направлениях движения смычка, хотя все же чаще его играют смычком вверх. При исполнении вниз многие скрипачи выпрямляют трость или специально наклоняют ее в сторону подставки.

Хотя звучание staccato volant («летучего» штриха) заметно отличается от «лежачего», общий виртуозный характер и необходимые артикуляционные черты исполнения могут быть, до известной степени, достигнуты как тем, так и другим штрихом. Основные различия между этими видами виртуозного staccato относятся к технике выполнения данных штрихов. Staccato volant, как правило, исполняется средней и нижней частями смычка, причем только движением вверх. Как указывал К. Флеш, «практически этот штрих представляет собой соединение стаккато с бросковым или прыгающим штрихом»⁷¹ (sautillé), когда определенное количество коротких звуков исполняется одним движением смычка, причем последний «после каждого звука покидает струну»⁷². Известное сходство с ранее изучаемыми штрихами (sautillé, spiccato) позволяет использовать некоторые пьесы (а также этюды) школьного учебного репертуара для ознакомления со staccato volant:

72 Н. Бакланова. Этюд-стаккато

⁶⁹ См.: Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці, с. 103.

⁷⁰ См.: Яньшинов А. Техника смычка. Руководство для выработки штрихов. М., 1930, с. 29.

⁷¹ Флеш К. Искусство скрипичной игры, с. 95.

⁷² Там же.

Отскакивание смычка от струны происходит (как и в *sautillé*) благодаря пружинистости трости, управляемой хорошо координированными движениями предплечья и кисти. Важным моментом тут является постепенное облегчение возрастающего веса смычка при его движении вверх, к колодке. Поэтому внешняя форма лучезапястного сустава должна быть не вогнутой (как при выполнении «лежачего» *staccato*), а выпуклой, при которой пальцы на трости несколько выпрямляются. Такое положение кисти и пальцев способствует хорошему контакту руки со смычком.

Существует разновидность «летучего» штриха, по К. Флешу, — «неподвижное» *staccato*⁷³. Штрих этот играется в одном и том же месте смычка, который лишен в этом случае общего поступательного движения: после извлечения каждого звука рука и смычок возвращаются в исходное положение. Подобное *staccato volant* осуществляется с помощью движений кисти, близких к круговым (по форме напоминающим эллипс), скоординированных с легкими движениями предплечья. После отскакивания смычка нужно чувствовать его проведение по струне, минимально необходимое для возникновения звука, то есть, условно говоря, как бы воспроизводить маленькую «черточку», а не «точку»:



Приведенная фраза из финала скрипичного концерта Ф. Мендельсона исполняется, как известно, штрихом *staccato volant* в одном месте смычка (в пределах его середины), что способствует полетности, изяществу, скерцозности звучания.

При исполнении обоих видов виртуозного *staccato* («лежачего» и «летучего») возрастает значение указанного выше приема, обеспечивающего четкий перевод смычка с одной струны на другую — постепенного его приближения к плоскости последующей струны. Притом в *staccato volant* перевод смычка на другую струну осуществляется соответствующим движением плеча, то есть опережающим подниманием или опусканием всей руки (подобно *spiccato* и *sautillé*). В «лежачем» же штрихе, напротив, перевод смычка в иную плоскость выполняется в зависимости от его местонахождения в той или иной части: в верхней — предплечьем с подготовкой плеча (как в *legato*); в нижней — плечом.

Об освоении штриха *staccato*. Планомерное изучение различных видов этого виртуозного скрипичного штриха является важной составной частью комплексного подхода к гармоничному фор-

⁷³ Stehende *staccato* (см.: Флеш К. Искусство скрипичной игры, с. 96).

мированию штрихового мастерства скрипача. Поэтому начинать работу над *staccato* целесообразно почти одновременно с освоением других штрихов, разобранных выше, — *martelé*, *sautillé*, *spiccato*, пунктирного штриха. Как уже говорилось, первый шаг в работе над ним состоит в изучении приемов выполнения плотного, небыстрого *staccato*, непосредственно связанных со штрихом *martelé*. Собственно говоря, ряд звуков, исполняемых *martelé* движением смычка в одну сторону, и составляет этот вид *staccato*, являющийся базой овладения другими его разновидностями. Для этой работы можно использовать любой инструктивно-технический материал (гаммы, этюды), написанный равными длительностями. Предварительно следует усвоить прием острой и краткой атаки звука на открытых струнах (пример 74) — сначала в умеренном движении восьмыми с паузами (по два, три, четыре звука на одно движение смычка вверх и вниз). Следующий шаг в систематических занятиях — переход к изучению *staccato* без пауз восьмыми, триолями, а затем и шестнадцатыми в верхней, средней и нижней частях смычка.

74

1. Moderato 2. Allegro

3. Moderato 4. Allegro 5. Moderato 6. Moderato

По мере овладения основой данного штриха можно переходить к изучению соответствующих этюдов и пьес-этюдов, имеющихсх в репертуаре младших классов детской музыкальной школы:

75 Allegro moderato Г. Кайзер. Этюд № 33

В качестве одного из возможных (вспомогательных) методов работы над *staccato* (как умеренно быстрым, так и виртуозным) можно предложить такую ритмически организованную систему упражнений сначала на открытых струнах, а позже — с присоединением той или иной мелодической последовательности звуков (пример 76). В дальнейшем, когда при ускорении темпа пауза совсем снимается, полезно употреблять вспомогательные, ритмически организующие акценты, которые расставляются на опорных звуках с частотой, зависящей от темпа (пример 77).

1 Allegro

1a Moderato



2 Allegro

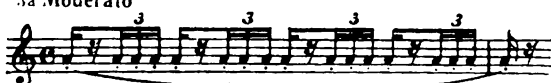
2a Moderato



3 Allegro



3a Moderato



4 Allegro



4a Moderato



77 Moderato



Andante

Moderato

Allegro



В процессе подобных упражнений целесообразно испробовать оба отмеченных выше способа выполнения твердого («лежащего») staccato с применением вращательных движений предплечья при помощи кисти (для освоения «шпоровского» штриха) либо посредством сгибательных движений предплечья (для изучения «staccato Венявского»). Это позволит определить, к какому из упомянутых промежуточных его видов скорее предрасположен данный ученик. Надо стремиться расходовать как можно мень-

ций отрезок смычка, перемещая его импульсивными движениями именно предплечья, а не кисти. Во время довольно продолжительных пауз нажим на смычок нужно сохранять. Упражнения такого рода следует культивировать на различных струнах и в разных частях смычка, тщательно следя за качеством звука. Как видно из приведенной нотной схемы (пример 76), в каждом из них имеются два варианта — с продолжительной и сокращенной паузой между двумя краткими звуками.

Предлагаемые упражнения можно использовать как при работе над «лежачим», так и над «летучим» *staccato*. В *staccato volante* после извлечения каждого звука смычок в паузе удерживается над струной. Постепенно увеличивая количество исполняемых звуков на единицу музыкального времени, как бы «нанизывая» их на один смычок, ученик последовательно овладевает навыками, необходимыми для освоения той или иной разновидности штриха. Одновременно он развивает соответствующие механизмы приспособления игрового аппарата, нужные для освоения других видов и форм штриха *staccato*.

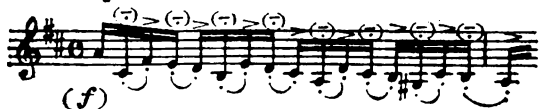
«Штрих Виотти»

«Штрих Виотти»⁷⁴, хотя и не так часто встречается в скрипичной литературе, принадлежит к числу необходимых компонентов смычковой техники скрипача. Его характерное звучание основано на яркой акцентировке звуков мелодической последовательности, приходящихся на сильные доли, и очень кратком, более легком исполнении метрически слабых долей. Другая особенность штриха — наличие ясной разделительной паузы перед акцентуемым звуком и ее сглаженность после него, то есть в момент смены смычка.

Достижимый при этом значительный артикуляционный контраст соседних звуков создает ощущение внутренней энергии, динамичности, упругости, что способствует воплощению соответствующих музыкальных образов. Штрих этот относится к числу виртуозных и может быть — при необходимости — исполнен в достаточно подвижных темпах.

По звучанию и способу выполнения «штрих Виотти» сочетает в себе некоторые черты *martelé* (или маркированного *détaché*) и *staccato*. Если более длинный, акцентированный звук ассоциируется с *martelé*, то слабый и укороченный звук по характеру приближается к *staccato*. Вот типичные случаи использования этого штриха:

⁷⁴ Штрих назван по имени выдающегося итальянского скрипача и композитора Дж. Виотти (1755—1824), который, по свидетельству современников, блистательно им владел.

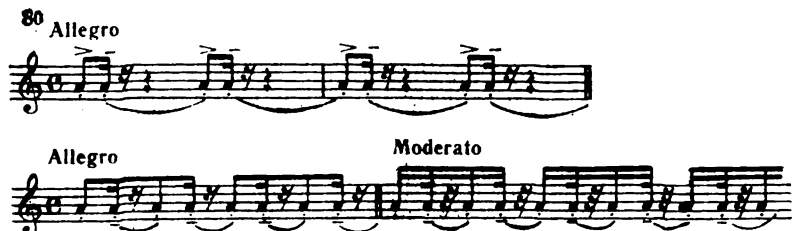


Основной технический прием исполнения «штриха Виотти» состоит в следующем. Остановки смычка и паузы, образующиеся в результате укорочения звуков, приходящихся на слабые доли, постоянно чередуются с более слитным (типа *pop legato*) соединением акцентуемых звуков с последующими неакцентуемыми. Иными словами, остановка смычка нужна между звуками, исполняемыми смычком в одну сторону. Там же, где смежные звуки выполняются смычком в разные стороны, остановки не должно быть. При этом звучание безударных нот, как уже сказано, напоминает *staccato* или декламационное *détaché* благодаря большому или меньшему сокращению звучащей части ноты: вслед за сменой смычка звук сразу прекращается (смычок внезапно останавливается). Четкость артикуляции при соединении ударных звуков с безударными (на сменах смычка) зависит от темпа исполнения: чем он медленнее, тем артикуляция рельефнее (*staccato*), чем быстрее движение, тем она более сглажена (декламационное *détaché*). Во время исполнения краткого звука мышцы правой руки должны успеть расслабиться. Поэтому качество данного штриха и возможность его виртуозного выполнения в большой мере зависят от целесообразного чередования напряжения и расслабления мускулатуры плечевого пояса и всей правой руки скрипача.

«Штрих Виотти» исполняется обычно верхней половиной смычка, ближе к его середине. В принципе возможно (в учебных целях) и его исполнение почти целым смычком. Описанный характер звучания зависит от верного распределения смычка. На акцентированных звуках используется значительно больший отрезок. На легких же, неакцентуемых звуках в момент смены смычка как бы мгновенно гасится инерция его движения в обратную сторону. Притом звуки эти играютя очень коротким отрезком смычка. Соответственно такой технической основе исполнения регулируется и давление смычка на струну: при соединении звуков (в момент смены) оно должно быть достаточно плотным, обеспечивающим ясное звучание краткой ноты; в последующей паузе (перед акцентом) давление на струну уменьшается для того, чтобы мышцы успели отдохнуть.

В учебной практике «штрих Виотти» подчас исполняется неверно. Вместо одной остановки смычок останавливается дважды, то есть перед каждым звуком — как сильным, так и слабым. Не говоря уже о нивелировании артикуляционного контраста, подобный способ препятствует виртуозному исполнению штриха из-за обилия остановок смычка.

Для овладения «штрихом Виотти» требуется специальная работа, в полной мере учитывающая его звуковыразительную характерность и технику исполнения. Со вспомогательной целью можно порекомендовать следующее упражнение, задача которого состоит в овладении описанными приемами на строгой ритмической основе:



Необходимость детальной работы над «штрихом Виотти», аналогично изучению штриха *martelé*, вызвана не только его использованием в сочинениях учебного репертуара, но и значительным влиянием приемов исполнения данного штриха на развитие правой руки и смычковой техники учащегося в целом.

Saltando, ricochet

Виртуозные приемы звукоизвлечения на смычковых инструментах, называемые *saltando* (*saltato*), *ricochet*, нередко считают разновидностями одного и того же штриха. Действительно, названные штрихи во многом сходны как по характеру звучания, так и по способам выполнения. Звучание их — короткое, отрывистое, несколько сухое, ассоциирующееся с игрой на каком-либо струнно-щипковом инструменте.

Оба эти штриха, исполняемые, как правило, смычком вниз, являются сложными по выполнению и характеру звучания. С одной стороны, они связаны с бросковым способом звукоизвлечения, с другой — с использованием пружинящих свойств трости, с образующимся вследствие этого отскакиванием ее от струны. Первичный импульс для возникновения собственных колебаний трости создается бросковым движением, осуществляемым всей рукой. В дальнейшем управление звукоизвлечением состоит в тонкой пальцевой регулировке отскакивания смычка от струны. При этом в процессе игры внимание должно быть обращено на коор-

динацию ощущения веса смычка (а также руки) и его поступательно-ритмического движения.

Главное отличие *saltando* от штриха *ricochet*, по нашему мнению, состоит в том, что им исполняют какую-либо мелодически характерную последовательность в довольно умеренных темпах:

81 *Alegretto moderato* Н. Паганини—Ф. Крейслер. Кампанелла



p leggierissimo

Здесь основное мелодическое зерно темы, приходящееся на сильные доли такта, исполняется *saltando*, а восьмые — штрихом *staccato volant*. При исполнении *saltando* важно управление отскакиванием смычка подчинять метроритмическому строению фразы. Существенную роль приобретает здесь четкость ритмической группировки — направленность коротких звуков мелодии к последующим опорным, более продолжительным звукам, исполняемым, как правило, смычком вверх с последующим удерживанием его в паузе над струной. При этом скорость проведения и величина отрезка смычка, сила его давления на струну непосредственно зависят от количества звуков, которое нужно сыграть отскакивающим штрихом, необходимого нюанса и темпа исполнения.

82 *Tempo di polacca* А. Вьетан. Баллада и полонез



p

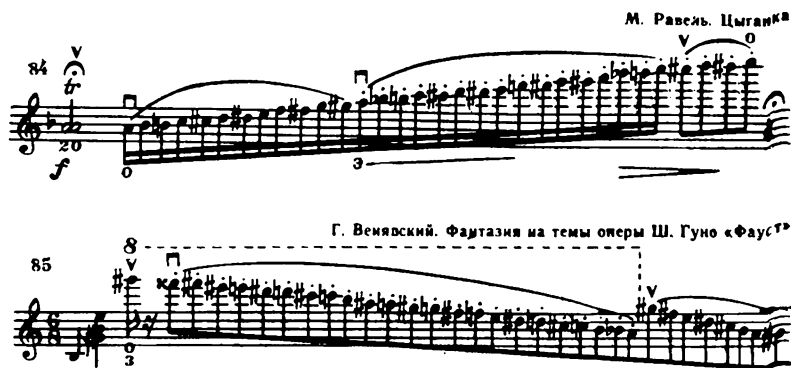
83 [*Molto moderato*] Дж. Витали. Чакона (обработка Шарлье)



p

Штрих *ricochet*, напротив, менее управляем внутри последовательности звуков. Главным здесь является не столько мелодиче-

ский рисунок, сколько сам специфический колорит звучания штриха. Этим приемом чаще всего исполняются достаточно продолжительные хроматические или диатонические пассажи в быстром темпе. Технически трудной задачей является сохранение отскакивающих движений смычка при убывающем его весе, инерционном проведении и естественном ослаблении звука. Исполнение хроматических пассажей *glissando* одним пальцем левой руки на одной струне также связано с применением штриха *ricochet*. Сочетание виртуозных приемов обеих рук и создает своеобразный звуковой колорит:



Отскакивающие штрихи *saltando*, *ricochet* нужно осваивать последовательно, начиная примерно со средних классов музыкальной школы. Для этого используются соответствующие ритмические формулы: две шестнадцатые — восьмая, три шестнадцатые (триоль) — восьмая, четыре тридцать вторые — восьмая и т. п. Приведем образцы подобных упражнений, которые можно играть как на открытых струнах, так и с применением простейших мелодических построений:

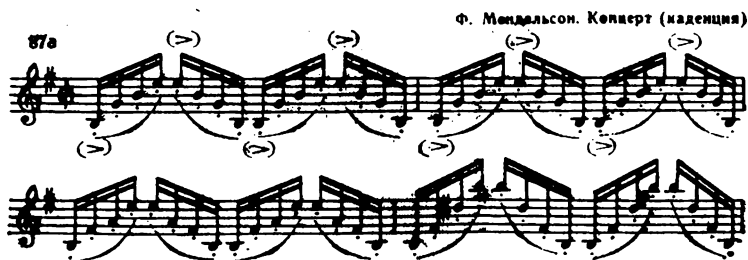




При использовании этих упражнений полезно обращать внимание на мотивное и ритмическое строение мелодических попевок: мелкие длительности, исполняемые отскакивающим штрихом, образуют затактовую часть каждой ритмоформулы, что требует активизации слухового восприятия и уточнения музыкально-ритмических представлений ученика. В ходе упражнений он должен специально учиться регулировать число отскоков смычка от струн после броска в единицу времени, соответствующую заданному ритму.

«Прыгающее» арпеджио, tremolo

Особой разновидностью штриха *saltando* является так называемое «прыгающее» арпеджио. Сущность данного смычкового приема состоит в том, что при строго ритмизованном исполнении арпеджированных аккордов (на всех четырех, реже трех струнах) смычок отскакивает от струны при движении в обе стороны — и вниз, и вверх. Штрих этот нередко встречается в скрипичной литературе, в том числе в произведениях, используемых в учебном репертуаре скрипача — в «Пчелке» Ф. Шуберта, в «Фантазии-аппассионате» А. Вьетана, в концертах Ф. Мендельсона, Я. Сибелюса, Д. Кабалевского и др.:



При исполнении «прыгающего» арпеджио возникает задача хорошего, гибкого соединения плоскостей четырех (или трех) струн,

причем трость несколько наклоняется в сторону подставки и используется вся лента волоса. Такое соединение обеспечивается точно рассчитанным полукружным движением всей руки, равномерно охватывающим четыре (или три) струны при каждом передвижении смычка вниз и вверх. При этом существуют два подхода к организации подобного движения, напоминающего дугообразную кривую. Так, К. Флеш указывал, что «смена струн производится исключительно вращением плеча в плечевом суставе», причем «кисть не должна самостоятельно двигаться»⁷⁵. В советской скрипичной школе, напротив, существует мнение, что «для избежания лишних движений правой руки переходы по струнам лучше частично совершать за счет поворота предплечья, для того, чтобы уменьшить громоздкие движения локтя»⁷⁶.

Основой работы над «прыгающим» штрихом можно считать воспроизведение того же арпеджио плотным legato в небольшом отрезке смычка. Благодаря этому обеспечивается ритмически точный перенос волоса с одной струны на другую и хорошее звучание всех нот, исполняемых вниз и вверх смычком. Предварительное изучение арпеджио штрихом legato позволяет доводить до необходимого в данном случае автоматизма действия левой руки (аккордовые переброски пальцев), а также выравнивать звучание нот, играемых на средних струнах (Ля и Ре).

Лишь после того, как с помощью подготовительных упражнений необходимое ощущение плавной и непрерывной смены всех четырех струн в плотном legato будет найдено и зафиксировано учеником, можно, используя пружинистость трости, сразу облегчить давление смычка, придав ему соответствующий импульс для подпрыгивания. «Прыгающее» арпеджио обычно исполняется в середине смычка или в отрезках, прилегающих к ней (так называемая верхняя или нижняя середина смычка). Однако точное место, где пружинящие свойства данного смычка наиболее эффективно проявляются в условиях непрерывных переходов с одной струны на другую, может быть определено лишь экспериментальным путем, то есть с помощью соответствующих проб.

В процессе выработки штриха при движении смычка в обратном направлении (от струны Ми к струне Соль) довольно часто нарушается управление им и в результате отскакивание трости прекращается. Во избежание этого следует иметь в виду два момента: 1) при обратном движении смычка нужен дополнительный импульс на верхнем, повторяющемся звуке; 2) аналогичный импульс (на первом этапе — несколько преувеличенный) должен осуществляться и в отношении нижнего повторяющегося звука. Для лучшего звучания всех четырех шестнадцатых иногда бывает полезно временно акцентировать (то есть хорошо прослушивать) последний затактовый звук в каждой группе. Когда ученик целе-

⁷⁵ Флеш К. Искусство скрипичной игры, с. 94.

⁷⁶ См.: Ширинский А. Штриховая техника скрипача, с. 57.

направленно и верно осваивает описанные здесь приемы, его рука вскоре как бы начинает «дышать» автономно — звучание «прыгающего» арпеджио становится все отчетливее и колоритнее.

Другая разновидность штриха *saltato*, также исполняемая в обоих направлениях передвижения смычка (вниз и вверх), — виртуозный штрих *tremolo*⁷⁷. Штрих этот представляет собой как бы непрерывное *saltato* (*ricochet*), исполняемое в пределах средней части смычка⁷⁸. В более спокойных темпах прием его выполнения тяготеет к *spiccato* (используется отрезок ниже середины), а в быстром движении — к *sautillé* (срединный отрезок смычка).

Главная особенность штриха *tremolo* — импульсивно четкие, упругие движения кисти, сопровождающие каждую перемену направления смычка. При этом волос на струне выравнивается, а трость, как и при исполнении «прыгающего» арпеджио, слегка наклоняется в сторону подставки.

В скрипичной литературе подобный штрих встречается нечасто (например, в «Фантазии на русские темы» Н. Римского-Корсакова, Вариациях *d-moll* Ш. Берио, Каприсе № 5 Н. Паганини), однако овладение им должно войти в учебную практику скрипача. Работа в данном направлении зависит от освоения штрихов *spiccato*, *sautillé*, *saltando* (*ricochet*). Когда ученик в определенной мере уже овладел приемами исполнения названных штрихов, целесообразно познакомить его со штрихом *tremolo* в различных темпах. Как показывает опыт, такое сочетание вариантов данного штриха положительно влияет на развитие техники исполнения связанных с ним основных штрихов *sautillé* и *spiccato*.

Комбинированные штрихи

Под комбинированными штрихами понимаются различные сочетания основных и производных штрихов, которые встречаются в смычковой литературе (сольной, ансамблевой, оркестровой). Владение их типовыми формами — необходимый компонент штрихового мастерства скрипача, поскольку лишь сравнительно немногие монохарактерные мелодии могут потребовать применения одного какого-либо штриха. В большинстве же случаев тематический и особенно разработочный музыкальный материал содержит контрастные сопоставления разных типов мелодического движения. Творческая их интерпретация исполнителем,

⁷⁷ В скрипично-исполнительской практике термин *tremolo* приобрел совершенно иной смысл: им называют мелкое *détaché*, исполняемое в быстром темпе преимущественно верхней половиной смычка (используется главным образом в оркестровой, а иногда и в ансамблевой литературе). Кроме того, термином *tremolo* обозначают еще подобный трели прием пальцевой техники левой руки, при котором в очень быстром темпе чередуются два звука, отстоящие друг от друга на интервал больший, чем секунда (чаще всего на терцию или кварту).

⁷⁸ К. Флеш называет его «барабанным штрихом» (см.: Флеш К. Искусство скрипичной игры, с. 92).

естественно, во многом зависит от умения органично сочетать различные штрихи и смычковые приемы ⁷⁹.

Наиболее часто употребляемым видом комбинированных штрихов являются всевозможные варианты соединения *détaché* и *legato*. Поэтому целесообразно рассмотреть их подробнее.

Различное сопоставление двух (трех, четырех и т. д.) слигованных звуков с одним или несколькими звуками, исполняемыми отдельно, придает музыкальной фразе ту или иную артикуляционную (речевую) характерность, усиливающую интонационно-смысловую наполненность звучания произведения (или его фрагмента). Не случайно А. И. Ямпольский подчеркивал: «При изучении этих штрихов (речь идет о смешанных штрихах. — *Авт.*) не следует забывать о том, что каждое изменение штриха означает, по существу, изменение фразировки» ⁸⁰. Следовательно, ясное понимание артикуляционных особенностей комбинированных штрихов и двигательных-игровых условий их исполнения является одной из немаловажных предпосылок интонационного (интерпретаторского) творчества скрипача.

Комбинированный штрих *legato-détaché* чаще всего используется при ровном движении звуков одинаковой длительности. С точки зрения зависимости распределения смычка от метроритмического строения фразы все комбинированные штрихи можно объединить в трех группах.

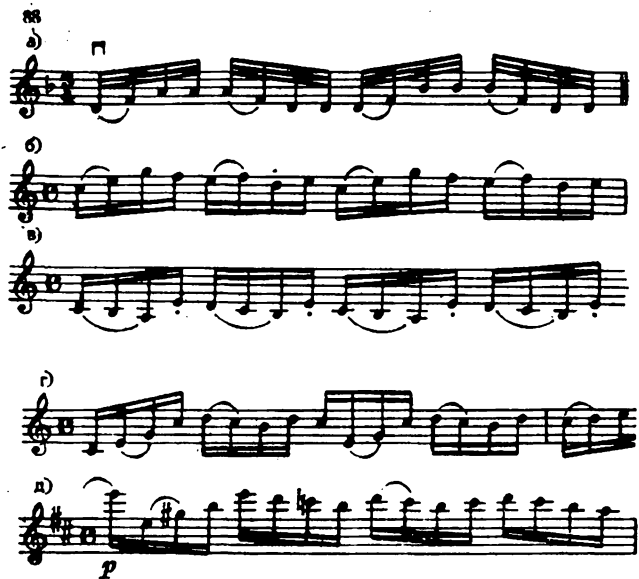
К первой из них относятся так называемые симметричные (уравновешенные) штрихи, при которых в одних и тех же отрезках смычка регулярно чередуются слигованные и отдельные звуки одинаковой длительности. Образцом может служить непрерывное сочетание двух слигованных и двух отдельных шестнадцатых или тридцать вторых в фрагментах из *Чаконь* И. С. Баха, из *Этюда № 1* Р. Крейцера (примеры 88 а, б). С точки зрения игровых движений исполнение симметричных штрихов наиболее естественно: здесь необходимо лишь гибко уравнивать давление смычка при исполнении отдельных звуков попеременно верхней и нижней частями смычка.

Ко второй группе относятся асимметричные (неуравновешенные) штрихи, когда те или иные отрезки смычка одинаковой протяженности заполняются ритмически различным сочетанием слигованных и отдельных звуков (см. фрагмент из *Концерта № 5* А. Вьета, пример 88 в). Полноценное в звуковом отношении выполнение этих штрихов с технической стороны сложнее, ибо на слигованных звуках приходится искусственно тормозить

⁷⁹ В. К. Стеценко классифицирует все возможные сочетания штрихов в трех группах: 1) смешанные (сочетающие признаки, свойственные разным основным штрихам); 2) переходные (промежуточные варианты между разновидностями типовых штрихов); 3) комбинированные, к которым относятся многочисленные варианты сочетания *détaché* и *legato* (см.: Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці, с. 06).

⁸⁰ Ямпольский А. И. К вопросам методики обучения игре на скрипке: штрихи, с. 38.

смычок, одновременно увеличивая плотность его прилегания к струне.

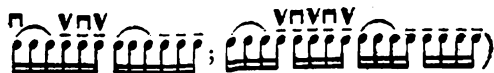


К третьей группе комбинированных штрихов можно отнести все разновидности комбинаций симметричного и асимметричного распределения смычка внутри какого-либо развивающегося мелодического построения: Подобные комбинации в скрипичной литературе весьма многочисленны. Они вносят в звучание разнообразные артикуляционные нюансы и потому особенно часто используются для обогащения интонационной выразительности эпизодов тематической разработки (чаще всего — крупной формы), различного рода соединительных фрагментов и т. д. Образцом одной из возможных комбинаций (на уровне школьного репертуара) может служить заключительный эпизод C-dur первого соло концерта Ж. Акколан (пример 88 г). Характерный пример в сольной концертной литературе для скрипки — связующая партия первой части Концерта Л. Бетховена (пример 88 д).

Каждая из комбинаций legato и détaché, входящих в названные группы, таит в себе опасность возникновения и закрепления в ходе занятий вредных привычек различного характера. Если при исполнении асимметричного штриха следует всячески избегать «ложных» акцентов на метрически слабых долях такта, то в симметричных штрихах, особенно при длительном разворачивании музыкальной фразы однотипным штрихом, возникает противоположная опасность — монотонное акцентирование первого из слигванных звуков, особенно — исполняемого смычком вниз. С другой стороны, при верном слуховом представлении о логической связи метрических и динамических акцентов такая разноха-

рактерная артикуляция внутри мелодической фразы большого дыхания, подчеркивающая, в частности, выразительную роль за-тактовых звуков, служит важным средством в процессе художественного интонирования.

При соединении некоторых штриховых комбинаций legato и détaché (как, например,



скрипачи прибегают к особому приему распределения смычка. В связи с тем, что для полнозвучного, певучего и свободного использования legato требуется больший отрезок смычка, появляется необходимость возвращения его к исходной точке для последующего сочетания détaché и legato.

Специфика исполнения этого приема заключается в постепенном перемещении смычка к начальному звуку следующей лиги. Такое распределение осуществляется благодаря исполнению détaché неравными отрезками смычка,двигающегося к исходной точке как бы «лесенкой», то есть вверх — большим отрезком, а вниз — меньшим. Чем больше звуков приходится на штрих détaché, тем больше «ступенек-шагов» на пути к соединению с последующим legato.

Трудность исполнения этого приема заключается в выравнивании звуковой (мелодической) линии, так как в связи с неравномерным распределением смычка во время его перемещения в сторону колодки возникают ложные акценты. Во избежание этого важно выполнить три условия: 1) тщательный слуховой контроль, 2) правильная регулировка соотношений скорости ведения смычка и давления его на струну и 3) точное ощущение постоянно изменяющегося веса смычка в процессе его перемещения. Так, например, при движении смычка вверх (большой отрезок) основным фактором звукоизвлечения является скорость, а при движении вниз (меньший отрезок) — весовое давление на струну. При постепенном перемещении смычка к колодке учитывается также возрастающее действие собственного его веса.

Этот прием необходимо изучать отдельно штрихом détaché (без штриховых комбинаций) на материале типа этюда № 1 Г. Кайзера, этюда № 1 Р. Крейцера и др. При этом полезно перемещать смычок по всей его длине как по направлению к колодке, так и по направлению к его концу.

Среди всего многообразия других комбинаций скрипичных штрихов выделим следующие сочетания как наиболее часто встречающиеся при исполнении музыки различного характера: détaché и spiccato, détaché и sautillé, legato и staccato («лежачее» и «летучее»), legato и spiccato, legato и martelé и т. д. Общее требование при исполнении этих штриховых комбинаций состоит в том, что после окончания штриха détaché или legato первый звук последующего штриха, как об этом уже упоминалось, играется без

остановки и подъема смычка со струны. Контрастный по звучанию штрих (*spiccato*, *martelé*, *staccato* и т. д.) фактически начинается не с первого звука, обозначенного в нотах, а со второго.

Все эти и многие другие комбинации разных скрипичных штрихов представляют собой частные случаи сформулированных выше общих закономерностей. При их воспроизведении главным условием остается хорошее владение приемом исполнения каждого штриха в отдельности и нахождение оптимального отрезка смычка для того или иного сочетания. Что же касается множества частных вариантов, то полезно по мере возникновения потребности применять их в художественном произведении, приучая учащихся самостоятельно конструировать упражнения, необходимые в каждом конкретном случае. Это помогает приобщать их к творчеству не только в сфере художественной интерпретации, но и в области ее технической базы.

О систематизации освоения скрипичных штрихов

В настоящем разделе сделана попытка, опираясь на принцип комплексного подхода к овладению культурой скрипичного звука, наметить конкретные пути развития штрихового мастерства скрипача в процессе обучения от музыкальной школы до вуза.

Ко всему сказанному выше нужно добавить, что одним из важнейших требований, определяющих результативность работы в данном направлении, является систематизация освоения штрихов. Главные черты этого требования состоят в следующем.

На раннем этапе занятий должно начинаться детальное изучение тех штрихов, которые названы здесь основными — *détaché* и *legato*, а также *martelé*, *sautillé* и *spiccato*. По достижении определенной меры овладения этим фундаментом штриховой техники скрипача ученик приступает к работе над производными штрихами, которые служат основой последующего воспитания виртуозного штрихового мастерства.

Впрочем, некоторые из этих штрихов, например *staccato*, полезно изучать наряду с основными, ибо таким путем становится возможным выявлять и развивать недостающие компоненты виртуозных способностей ученика. То же самое можно сказать и о других производных штрихах. Отдельные их типовые виды («штрих Виотти», *ricochet*) не столько имеют широкое применение в скрипичной литературе, сколько являются весьма существенными с точки зрения формирования и развития комплекса технических приемов, необходимых при исполнении разнообразных штриховых вариантов.

Речь, иначе говоря, идет о том, что систематизированное освоение скрипичных штрихов возможно лишь тогда, когда учащийся, с одной стороны, хорошо понимает связь отдельных штрихов,

общность их звучания и технологии, а с другой — осознает принципиальные различия между ними.

Так, например, общим свойством двух основных (но внешне различных) штрихов *détaché* и *legato* является напевность и слитность звучания, требующая мягкой атаки звука, гибкой регулировки скорости и давления смычка, а следовательно, и большой свободы, рациональной скоординированности всех движений. Певучая основа звучания и соответствующие этому элементы техники сохраняются и в штрихе *martelé*, хотя по своей выразительной функции данный штрих, будучи разделительным, принципиально отличается от двух ранее названных. Соответственно его техника характеризуется более острой атакой звука, укорочением звучащего времени и другими моментами акустического и двигательного порядка. То же самое относится, скажем, к штрихам *sautillé* и *spiccato* (о чем уже говорилось в ходе их анализа). Словом, задача систематизации изучения скрипичных штрихов ставит вопрос о преемственности в их освоении.

Как же практически осуществлять систематизированный подход к изучению штрихов со стороны их выразительных функций, то есть той роли, которую они играют в раскрытии музыкально-художественного образа? Напомним здесь, что конкретные методы работы в этом направлении должны быть прежде всего ориентированы на активность слухового восприятия, а также на осознание учеником артикуляционных особенностей каждого штриха и его темброво-динамической характеристики. Однако, как уже неоднократно говорилось, непременное условие реализации такого подхода — осмысленное практическое овладение техникой выполнения каждого штриха.

Следовательно, для того, чтобы приблизить повседневную работу над штриховой техникой к ее применению в художественных целях, нужно иметь в виду ряд требований, в частности:

— целенаправленно осваивать обобщенный прием атаки звука, сущность которой состоит в единстве представления темброво-динамической окраски звучания, мышечно-двигательного ощущения воздействия смычка на струну и синхронного восприятия извлекаемого звука;

— уделять большое внимание метроритмическому началу: изучать каждый штрих в различных вариантах, в разных темпах и размерах (не только в двухдольном, но и в триольном движении);

— осваивать типовые штрихи в различных градациях силы звука, в разных нюансах (*forte*, *piano*, особенно — *crescendo*, *diminuendo*);

— добиваться разнообразной тембровой окраски при работе над каждым штрихом (в некоторых из них это связано с применением *vibrato*);

— упражняться в сочетании различных штрихов (например: *legato* — *détaché*, *legato* — *martelé*, *détaché* — *sautillé* и т. д.).

Понятно, что эти столь значительные требования могут быть осуществлены лишь в том случае, если развитию штриховой тех-

ники в процессе обучения уделяется специальное внимание, то есть решение данной проблемы составляет особый раздел в повседневных занятиях ученика.

К сожалению, в ходе обучения скрипача, в отличие от освоения других элементов скрипичной игры — беглости, звуковысотной интонации, *vibrato* и т. д., — работа эта проводится подчас стихийно, от случая к случаю, и в основном сводится к решению задач, связанных с исполнением какого-либо конкретного сочинения. Что же касается довольно распространенного в учебной практике разучивания гамм и этюдов «разными штрихами», то эта «методика» подчас носит весьма формальный характер, ибо в действиях учащегося, по справедливым словам К. Г. Мостраса, «преобладает механика ведения смычка в различных штриховых комбинациях, но нет указаний на развитие и использование разнообразия характера этих штрихов как средства музыкальной выразительности»⁸¹.

Реализация широкого комплекса задач в повседневной работе над штриховой техникой с первых лет обучения игре на скрипке позволяет в дальнейшем подходить к работе над штрихами с разных сторон. С одной стороны, изучать штрихи последовательно, устанавливая преемственные связи между приемами их выполнения, углубляя и совершенствуя качество звучания, игровые движения и т. д. на материале этюдов, гамм и специальных упражнений. С другой стороны — добиваться художественной завершенности звучания того или иного штриха и, главное, их сочетаний при исполнении музыкальных произведений.

При этом в процессе освоения отдельных штрихов с помощью инструктивного материала должно прослеживаться эмоционально окрашенное представление учащегося о музыкально-выразительных возможностях штриха, понимание присущей штриху образной характеристики, связи с различными жанрами и стилями музыки, с музыкально-речевой основой ее интонирования. Тогда работу над шлифовкой, вариантным применением какого-либо штриха в художественном произведении целесообразно подкреплять подбором соответствующих штриховых упражнений и этюдов. Однако и в это время систематическое изучение штрихов должно продолжаться своим чередом.

Словом, в ходе занятий в скрипичном классе музыкальной школы, училища, вуза необходимо гибко сочетать оба подхода: систематическую работу над всем арсеналом скрипичных штрихов и художественно убедительное, вариантное использование их в процессе исполнения музыкальных произведений.

Подчеркнем в заключение, что раннее систематизированное изучение штрихов в детской музыкальной школе создает реальные предпосылки для более интенсивного музыкально-художественно-

⁸¹ Мострас К. Г. Ритмическая дисциплина скрипача. М., 1951, с. 221.

го воспитания ученика. Владение хотя бы основными скрипичными штрихами уже на первых стадиях обучения позволяет более выразительно исполнять начальный репертуар, а это неизменно сказывается на общем исполнительском развитии юного скрипача.

О ЗВУЧАНИИ ДВУХГОЛОСНОЙ И АККОРДОВОЙ ФАКТУРЫ

Скрипичное двухголосие (так называемые «двойные ноты») и аккорды занимают немалое место в сольной, ансамблевой и оркестровой литературе. Мастерство их исполнения, как и других сторон скрипичной игры, должно закладываться в начальном периоде обучения. Какие же пути ведут к этому?

В практике подчас принято считать, что главные трудности исполнения двойных нот на скрипке коренятся в приемах техники левой руки, а аккордов — в технике смычка. Между тем полноценное звучание как двухголосной, так и аккордовой скрипичной фактуры зависит в конечном итоге от совершенства технических приемов обеих рук и в особенности от хорошей их координации. Поэтому, не касаясь проблем техники левой руки (что выходит за рамки настоящей работы), рассмотрим двойные ноты с точки зрения задач их исполнения, эффективности соответствующих приемов техники правой руки и смычка.

Двухголосие

При освоении двухголосной фактуры необходимо прежде всего иметь в виду, что сказанное ранее о рациональных приемах звукоизвлечения, условиях полноценного звучания в разных частях и отрезках смычка, его целесообразном распределении в связи с фразировкой, способах выполнения различных штрихов и т. д. в полной мере относится к двойным нотам. Более того, здесь нужно особенно соблюдать все эти основы культуры скрипичного звука, ибо одна из существенных трудностей скрипичного двухголосия состоит в одновременном ведении смычка по двум струнам, отличающимся разной спецификой звукоизвлечения. Вместе с тем музыкальные особенности двухголосной фактуры, встречающейся в скрипичной литературе, могут диктовать те или иные варианты исполнения двойных нот. Назовем основные из них.

С точки зрения интенсивности звучания каждого из голосов, образующих двойные ноты, возможны два случая: 1) гармоническое двухголосие, при котором оба голоса должны звучать с одинаковой силой; 2) двухголосная фактура, в которой один из голосов должен быть выделен как мелодически ведущий.

В двухголосном изложении возможны следующие варианты голосоведения: 1) параллельное движение (последовательности вос-

ходящих и нисходящих терций, секст, октав и т. д.); 2) противоположное (расходящееся или сходящееся) движение; 3) смешанное голосоведение (чередование различных интервалов).

Во всех этих случаях приемы извлечения звука на двух струнах не однозначны, что связано прежде всего с необходимой регулировкой давления смычка на каждую из них. Основным фактором здесь является, конечно, рельефное звучание ведущего мелодического голоса. Особенно это касается тех произведений, где тематический материал исполняется на одной струне, а вторая (открытая) в это время бурдонирует, то есть звучит непрерывно в качестве своего рода органного пункта. Примерами могут служить отдельные фрагменты первой части Концерта № 9 Ш. Берио, Тарантеллы А. Вьетана, Речитатива и скерцо Ф. Крейсlera и других сочинений.

Важную роль для оптимального звучания двойных нот играет правильный выбор игровой точки. В тех случаях, когда между отдельными голосами образуются широкие интервальные соотношения (октавы, децимы) и, следовательно, звучащие отрезки каждой струны значительно отличаются по длине, нужно кроме выравнивания звукового баланса с помощью неравномерного давления использовать вспомогательные приемы. К ним, в частности, относится так называемый «косой штрих», то есть несколько косое (в отличие от параллельного) ведение смычка по отношению к подставке.

Качество соединения двойных нот в большой мере зависит также от умелого перевода смычка с одной пары струн на другую. Владение описанной в первой части технологией смены плоскостей струн в данном случае должно быть доведено до определенной степени мастерства.

Аккорды

Существуют два способа исполнения аккордов на скрипке. Условно соответствующие аккорды можно назвать «ломаными» и «цельными». Рассмотрим сначала первые, поскольку они чаще встречаются в скрипичной, в том числе учебной литературе.

«Ломанный» аккорд (четырёх- или трёхголосный) исполняется путем соединения двух его составных частей, когда звучание каждой пары струн объединяется единым (легатым) движением смычка. Такой способ озвучивания аккордов на скрипке (при движении смычка вниз или вверх) применяется в эпизодах самого различного характера — от яркого и решительного до мягкого, лирического, в разных метроритмических условиях и в самых различных нюансах.

По своей функции в тексте произведения все «ломанные» аккорды можно подразделить на: 1) заключающие сочинение (его

часть, эпизод, фразу и т. д.) и 2) исполняемые внутри или в начале фраз.

Аккорды заключительного характера появляются в детском скрипичном репертуаре довольно рано:

89 [Allegro moderato] О. Ридинг. Концерт h-moll, ч. III

90 [Allegro moderato] Ф. Зейтц. Концерт № 1, ч. III

Последовательное овладение такими аккордами в конечном итоге имеет целью умение ярко, сочно, красочно исполнять их в различном музыкальном контексте. Без такого умения невозможно обойтись, скажем, при исполнении связующего гармонического хода в первой части Концерта А. Хачатуряна:

91 [Allegro con fermezza] А. Хачатурян. Концерт, ч. I

335

Иную выразительную функцию выполняют ломаные аккорды, исполняемые внутри фраз, то есть в процессе развития музыкального материала. Здесь их применение часто связано с усилением драматического начала, возрастанием эмоционального тонуса мелодической речи:

92 [Allegro moderato] Ф. Зейтц. Концерт № 3, ч. I

93 [Molto moderato] Д. Виталии. Чакона (обработка Шарлье)

Решительный характер интонирования этих «ломаных» аккордов в значительной мере возникает благодаря соответственной метрической организации звучания, которая состоит в том, чтобы начало звучания верхних голосов аккорда приходилось на основное время той или иной доли такта. (Нижняя часть аккорда должна исполняться за счет предшествующей доли такта.)

Технические приемы исполнения «ломаных» аккордов на скрипке неразрывно связаны с весовыми ощущениями, атакой звука, инерционным движением и распределением смычка, то есть со всем тем, о чем речь шла в предшествующих разделах. Следовательно, при условии прочного, сознательного и обобщенного усвоения ранее рассмотренных навыков качественное исполнение «ломаных» аккордов облегчается, ибо таким путем обеспечивается определенная преемственность в овладении культурой звука при воспроизведении аккордовой скрипичной фактуры.

Вместе с тем с точки зрения связи общих смычковых приемов с приемами исполнения «ломаных» аккордов в ходе начального освоения последних полезно иметь в виду следующее.

Во-первых, перед тем, как сыграть каждый аккорд, смычок следует держать над струнами вблизи колодки. Прием атаки нижних звуков аккорда (нижней пары струн) подобен исходному приему звукоизвлечения, подробно описанному в третьем разделе первой части (см. с. 37). Коснувшись нижних струн, рука, не останавливаясь, ведет смычок и одновременно регулирует его скорость и давление на струну в зависимости от желательной интенсивности звучания.

Во-вторых, это ведение смычка по нижней паре струн должно быть в принципе медленным, как бы приторможенным. Благодаря подобной экономии в дальнейшем, при соединении нижних струн с верхними, весь аккорд звучит более наполненно и свободно. В таком случае нужный акцент на второй, основной части «ломаного» аккорда и продолжающееся движение смычка обеспечиваются сохранением большего его отрезка, что, кроме того, обусловлено ритмической неравномерностью двух частей «разламываемого» аккорда. Более или менее быстрый «слом» аккорда (то есть ритмическое соотношение его нижней и верхней частей) зависят в конечном итоге от характера и стиля исполняемой музыки, а также от того, какую выразительную роль выполняет аккорд в данном контексте.

В-третьих, соединение двух частей «ломаного» аккорда выполняется всей рукой (в основном движением плеча), которая переводит смычок на верхнюю пару струн через общий звук. Этот звук, соединяющий обе части аккорда, способствует более полнокровному его звучанию⁸². «Ломаные» аккорды, лишенные

⁸² Соединяя две части «ломаного» аккорда, скрипачи наряду с движением плеча нередко пользуются опусканием кисти вниз. Этот неверный прием ухудшает звучание аккорда, так как трость наклоняется к струнам и задевает их. Кроме того, весовое давление руки со смычком на струны подменяется в таком случае излишними нажимными усилиями кисти.

общего соединительного звука, звучат бледно, сухо, а их начальная часть похожа, в сущности, на форшлаг к основному верхнему двузвучию:



Что же касается «ломаных» аккордов, исполняемых движением смычка вверх, то они в принципе мало чем отличаются от аккордов, играемых вниз. Нужно только учитывать следующее. При соединении аккорда с предшествующим ему звуком фразы одновременно с переводом смычка в плоскость нижних струн необходимо применить весовое давление руки в точке его смены. Благодаря этому приему в момент соединения двух частей аккорда звучание становится ярким и объемным (см. пример 93). Если же «ломаный» аккорд, исполняемый движением вверх, должен звучать после паузы, то он исполняется так же, как и при движении вниз, то есть с предварительной размаховой подготовкой смычка над струнами.

«Цельные» аккорды в скрипичной музыке чаще всего следуют подряд друг за другом, образуя единую мелодико-гармоническую линию. В отличие от «ломаных», в таких аккордах все три, а иногда и четыре звука должны звучать компактно, одновременно. Подобное исполнение аккордов на скрипке довольно часто диктуется особенностями виртуозно-романтических сочинений, что требует от исполнителя немалого мастерства.

В зависимости от темпа, характера и других стилистических особенностей того или иного произведения «цельные» аккорды могут быть исполнены по-разному: коротко или протяжно, остро (*martelé*, *spiccato*) или мягко (маркированное *détaché*), различными ритмическими длительностями (от шестнадцатых до четвертей) и т. д. Обычно их играют движением смычка в одну сторону — вниз, используя нижнюю его часть. В следующих примерах, заимствованных из скрипичного учебного репертуара различного уровня, «цельные» аккорды должны звучать протяжно, с мягкой атакой звука. Артикуляционная основа их исполнения — маркированное *détaché*:



Ж. Акоста. Концерт

Дж. Тартини — Ф. Крейслер. Вариации на тему Корелли
 96 Var. III
 Listesso tempo simile

В иных случаях быстрота чередования коротких «цельных» аккордов в сочетании с необходимой устремленностью и яркостью звучания требует более четкой артикуляции и, следовательно, активного атакирования каждого аккорда. Поэтому здесь уместно применять бросковый штрих, напоминающий то «цепляющее» *spiccato* в нижней части смычка, о котором говорилось в предыдущем разделе.

97 Vivo

Э. Изаи. Соната-баллада № 3

[Allegro moderato]

98

Г. Венявский. Концерт № 1, ч. 1

99 [Andante]

А. Вьетап. Концерт № 4, ч. 1

risoluto

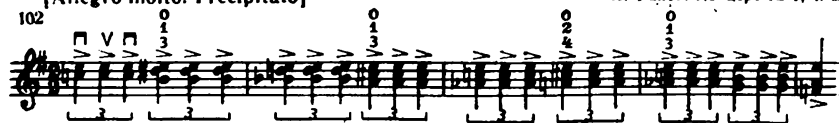
Не исключена вместе с тем возможность исполнения на скрипке «цельных» аккордов при чередующемся движении смычка вниз и вверх. Случай такого рода можно найти не только в концертной литературе, но и в учебном репертуаре скрипача:

100 [Allegro moderato]

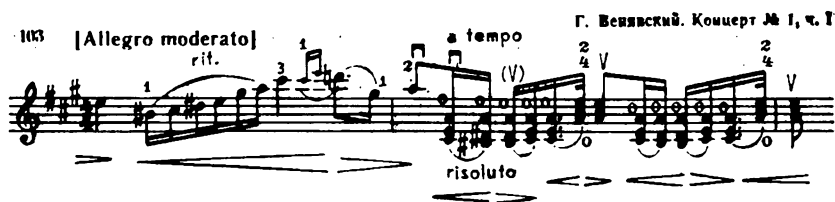
Ш. Берно. Концерт № 5, ч. iii

101

Г. Венявский. Скерцо-тарантелла



Особый случай — исполнение «цельных» аккордов под лигами (также поочередно вниз и вверх), с применением приема «обратного» штриха. Масштабность звучания приведенного фрагмента из Концерта Г. Венявского, его возбужденно-решительный характер достигаются активными размаховыми движениями правой руки и сильно маркированной сменой смычка.



Какова же техническая основа воспроизведения «цельных» аккордов на скрипке? Остановимся на этом несколько подробнее.

Компактное исполнение аккордов современным смычком, как известно, представляет собой определенную трудность из-за того, что дугобразный рельеф скрипичной подставки влечет за собой расположение струн в четырех различных плоскостях. Следовательно, одновременная в буквальном смысле атака всех звуков аккорда невозможна. Поэтому скрипачи прибегают к особому способу исполнения, создающему слуховое впечатление одновременного атакирования трехголосных и даже четырехголосных аккордов.

Для достижения подобного эффекта атака трехголосного «цельного» аккорда должна начинаться с двух нижних струн. Почти одновременно смычок переводится на верхнюю струну и в этот момент путем усиления его весового давления и активного проведения посередине расположенная струна своим боковым движением сравнивается с плоскостью крайних струн (как бы утапливается). С помощью такого приема смычок уравнивает все три струны в одной плоскости. Благодаря этому волос может плотно их обогать — аккорд тогда звучит цельно и полнозвучно.

При осуществлении описанного приема исполнения «цельных» аккордов следует учитывать важную роль различных деталей. Так, большое значение имеет правильный выбор игровой точки между подставкой и грифом: мягко звучащие аккорды играют,

разумеется, ближе к грифу, яркие и острые — отступя от него к подставке.

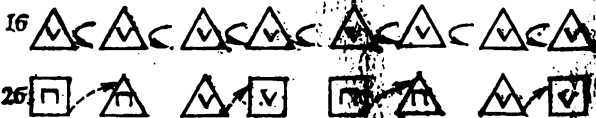
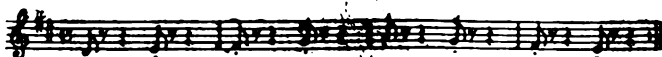
Перед тем, как взять «цельный» аккорд, не следует ставить смычок на струны, ибо его звучание от этого становится резким. Целесообразнее брать аккорд сверху, пользуясь кругообразным движением руки со смычком, которое постепенно приближает его к струнам, позволяя атакировать их как бы «на ходу». Вместе с тем следует, конечно, избегать удара по струнам.

Во время перевода смычка на верхнюю струну, касания ее и атаки звука, а также одновременного продвижения руки волос не должен отрываться от нижней струны.

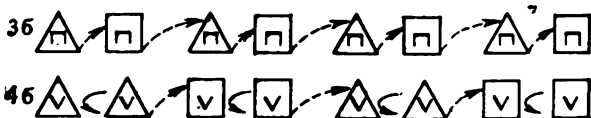
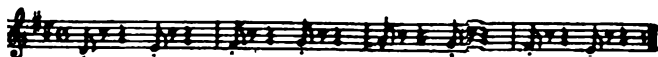
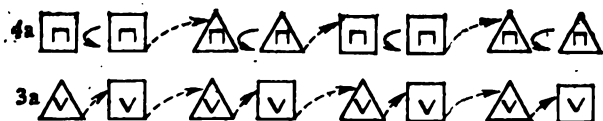
Если музыкальная ткань состоит из последовательности «цельных» аккордов, то объединение их в единую мелодико-гармоническую линию сопряжено с возвратными кругообразными движениями руки со смычком над струнами. Скорость этих движений зависит от темпа исполняемой музыки, протяженности аккорда и длины отрезка смычка. Чем больше длительность каждого аккорда, тем быстрее должен быть возврат смычка. И напротив: чем короче звучание аккордов в данной последовательности, тем возвратные движения руки должны быть спокойнее.

Наконец, большое значение в аккордовой технике скрипача имеет непрерывное, хорошо согласованное взаимодействие всех движений руки. Для лучшего освоения ее возвратных и переносных движений над струнами, являющихся необходимым элементом аккордовой техники скрипача, рекомендуется специальное упражнение, которое в различных вариантах можно играть на всех струнах, используя сначала одинарные, затем двойные ноты, а впоследствии и аккорды. Кроме того, подобные упражнения полезно использовать при игре гамм и соответствующих этюдов, написанных равными длительностями ⁸³:

104



⁸³ О пользе подобных упражнений для развития техники управления смычком писал в свое время А. И. Ямпольский (см.: Ямпольский А. И. К вопросам развития скрипичной техники: штрихи, с. 16).



Условные обозначения:



у конца смычка, начиная вверх



у конца смычка, начиная вниз



у колодки, начиная вниз



у колодки, начиная вверх



возвратное движение смычка к исходной точке



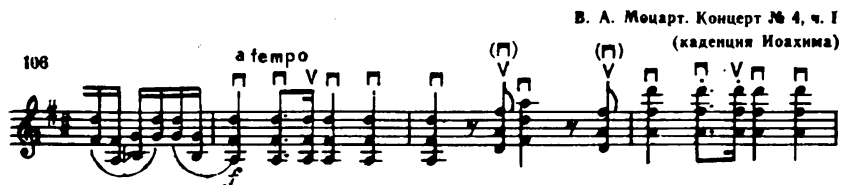
перенос смычка над струной (от колодки к волну и наоборот)

При помощи первого упражнения (варианты 1 а, 1 б) развивается навык переноса смычка над струной только в одну сторону с возвратом его к исходной точке для игры снова вниз или вверх. В последующих вариантах даны всевозможные комбинации возвратных и переносных движений смычка в противоположные его части.

Для более эффективного использования предлагаемых упражнений рекомендуется: играть их различными отрезками смычка и с разной скоростью его проведения; варьировать характер атаки смежных звуков, гибко переходя от коротких и острых к более протяжным и мягким; изменять темп воспроизведения намеченной последовательности звуков.

Упражнения в возвратных и переносных движениях руки со смычком, не следует высоко поднимать его над струнами (во избежание удара в момент атаки звука). Напомним здесь о том, что, работая над подобными упражнениями, важно не упускать из вида свободно-активное состояние всей правой руки, основанное на ее весовых опущениях, инерционных движениях, рациональном чередовании мышечных напряжений и расслаблений.

Вернемся теперь к рассмотрению некоторых разновидностей аккордовой фактуры, встречающихся в скрипичной музыке. Можно, в частности, выделить те случаи, когда цепь однотипных аккордов образует в произведении непрерывную многоголосную ткань. Таково, к примеру, изложение главной темы в каденции И. Иоахима к Концерту № 4 В. Моцарта, приобретающее благодаря аккордовой фактуре ярко выраженный фанфарный характер:



Разумеется, подобные аккорды должны звучать цельно. Протяженность каждого из них и соответствующее использование длины смычка (скорость его ведения) зависят здесь от особенностей ритмического рисунка темы и расстановки интонационно-смысловых акцентов интерпретатором.

Так, аккордовые четверти перед паузами во втором такте ввиду их важной смысловой функции должны звучать длиннее. Поэтому играть их следует большим отрезком смычка сравнительно с начальными аккордами темы, которые исполняются вблизи колочки короче.

В первой части Концерта И. Брамса (пример 107) короткие аккордовые восьмые, которые устремляются к кульминационной точке фразы (аккорд, звучащий на третьей, удлиненной доле такта), нужно исполнять цельно нижней частью смычка. Что же касается упомянутого кульминационного (протяжного) аккорда, то озвучивать все три струны до конца его длительности не представляется возможным. Да в этом и нет необходимости, поскольку тематически важными являются два нижних голоса. Поэтому атакируя данный аккорд цельно, нужно постепенно перевести смычок на нижние струны, одновременно добываясь яркости и насыщенности звучания:



Аккорды и полифоническая фактура. Трех- и четырехголосные аккорды широко используются в полифонической музыке, написанной для скрипки, в частности — в сольных сонатах и партитах И. С. Баха. Здесь применяются разнообразные варианты «цельных» и «ломанных» аккордов, а также некоторые смешанные их виды. Остановимся на самых характерных из них и рассмотрим

сначала наиболее часто встречающиеся варианты применения «цельных» аккордов на примере фуги из Сонаты g-moll для скрипки соло И. С. Баха.

Первый вариант. Тема фуги проходит в верхнем мелодическом голосе, а противосложение нижних голосов вместе с отдельными тематическими звуками образует последовательность аккордов, которые исполняются цельно движением смычка вниз:



Звучание этих аккордов, чередующееся с одинарными восьмыми темы, не должно нарушать ее линейности и артикуляционно-динамического единства. Для этого после атаки каждого аккорда волос смычка следует отвести от нижних струн, оставляя тем самым звучание только верхнего голоса.

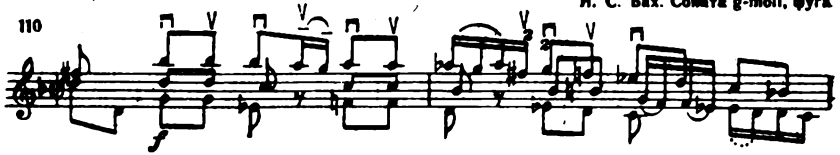
Второй вариант возникает тогда, когда тема фуги проводится в нижнем голосе, а противосложение звучит в верхних голосах. При этом также образуются чередующиеся (на сильных долях) аккорды, исполняемые цельно и смычком вниз:



Данный эпизод иногда исполняется в виде «ломанных» (обратных) аккордов, которые уподобляются краткому форшлагу к основным нижним звукам. Такое исполнение, по нашему мнению, нарушает единый характер интонирования тематического материала фуги. Для его сохранения и во избежание других погрешностей подобные аккорды целесообразно исполнять двумя приемами, непосредственно следующими друг за другом и объединенными в одно целостное игровое действие. Сначала надо сыграть аккорд цельно (начиная с нижних струн), а затем, сразу после возникновения кратковременного звучания всех трех голосов, импульсивно возвратит смычок на ту струну, где звучит тематический звук. При этом важно проследить, чтобы во время описанного действия волос не отрывался бы от нижней струны.

Третий вариант. Музыкальная ткань некоторых эпизодов баховской фуги представляет собой последовательность аккордов, объединенных единой линией: полифонического движения голосов:

110



111



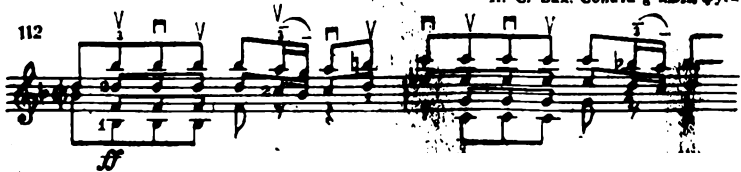
В подобных случаях аккорды также исполняются цельно, но попеременным движением смычка — вниз и, вверх.

Определенную трудность представляет исполнение «цельных» аккордов смычком вверх. Для того, чтобы преодолеть ее, рекомендуется во время артикуляционных цезур (несколько удлиняя их) снимать смычок со струны не только у колодки, но и у конца. В этом случае аккорды, исполняемые смычком вверх, также атакуются не со струны, а с воздуха. По мере овладения «цельными» аккордами вне зависимости от направления смычка продолжительность цезур сокращается. В конечном итоге становится возможным не снимать смычок при движении вверх, а оставлять его на струнах при минимальном давлении. В дальнейшем необходимо добиваться одинаковой атаки и артикуляции всех аккордов, образующих полифоническую ткань фуги.

Обратимся теперь к тем случаям, когда в скрипичной полифонии исполняются «ломанные» (трех- или четырехзвучные) аккорды⁸⁴. Здесь можно наметить два типовых варианта.

Первый вариант (его можно считать смешанным) состоит в том, что «цельные» аккорды сочетаются с «ломанными» внутри одного и того же построения, как в следующем отрывке из фуги И. С. Баха:

112



Четырехголосные аккорды в приведенных тактах звучали бы тяжело и однообразно, если их играть «ломанными» в пол-

⁸⁴ Если трехголосные аккорды на скрипке можно исполнять обоими способами — цельно или ломано, то четырехголосные аккорды в большинстве случаев играют как «ломанные».

ном смысле слова. Тем более что за ними следует трехголосный аккорд, который (ввиду необходимости выделить басовый голос) должен быть исполнен как «ломаный». Поэтому в данном случае целесообразно применить некий средний вариант, приближающийся к звучанию «цельных» аккордов. Такие аккорды исполняются дугообразным движением смычка (как при озвучивании «цельного» аккорда), но при этом удерживать волос на нижних струнах нет необходимости.

Второй вариант «ломаных» аккордов встречается довольно часто в полифонической музыке протяжного характера — *Adagio*, *Grave* и т. п. Главная их черта — удлинение тематического голоса, усиление его выразительности. Этот художественный прием часто используется при проведении темы в басовом голосе. Разновидностью данного варианта является сочетание в одном аккорде звуков различной длительности. В этом случае весь «ломаный» аккорд надо играть коротко, а входящий в него тематический звук — протяжно. Следовательно, во время «разламывания» аккорда смычок должен оставаться на соответствующей струне.

113
[Adagio]

И. С. Бах. Соната С-дур для скрипки solo. Adagio



И. С. Бах. Чаконя

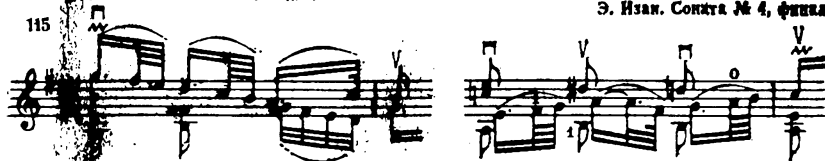
114



Bloccosamente e meno mosso

Э. Изаи. Соната № 4, финал

115



Исполнение аккордов в полифонических произведениях — сольных сочинениях И. С. Баха, М. Регера, Э. Изаи — представляет собой, в сущности, высший этап овладения аккордовой фактурой на скрипке. К нему последовательно ведет комплексный путь формирования равнообразных навыков техники правой руки и смычка, о котором идет речь в настоящей книге. Вместе с тем, говоря об аккордовой технике скрипача, нельзя не коснуться (хотя бы очень кратко) роли левой руки. Тем более что подлинная культура звучания двойных нот и аккордов на скрипке, как уже сказано, в значительной мере зависит от точности игровых действий этой руки, свободных от мышечного перенапряжения.

В самом деле, для того чтобы подготовить аккорды к озвучиванию смычком, скрипач должен в совершенстве овладеть целым рядом исполнительских приемов левой руки. К ним относятся: умение быстро и точно расставлять пальцы на различные интервалы, ловко перебрасывать их с одной струны на другую, свободно пользоваться боковыми (хроматическими) перемещениями, растяжками пальцев, вспомогательными движениями кисти, поворотами предплечья и плеча и т. д. Хотя в задачу настоящей работы, как уже говорилось, не входит рассмотрение всех этих вопросов, тем не менее назвать наиболее существенные моменты необходимо, ибо вне их учета освоение смычковой стороны аккордовой техники не даст желаемых результатов.

Важнейшей предпосылкой развития мастерства в исполнении аккордов является систематическая работа над всеми видами двойных нот. Благодаря этому развивается нужный в аккордовой технике навык установки пальцев одновременно на двух струнах (то есть воспроизведение секст, квинт, октав, терций и т. д.). Специальной отработки, в частности, требует переброска (перекатывание) пальца на интервал квинты.

Следует выработать навык расстановки пальцев на грифе в определенной последовательности: сначала на нижних, а затем на верхних струнах. Однако в некоторых случаях, ради удобства и чистого интонирования этот порядок может быть изменен. Так, в нижеследующих аккордах, где в верхних голосах звучит увеличенная кварта или уменьшенная квинта (пример 116 а, б, в, г, д), удобнее расставлять пальцы в обратном порядке, то есть начиная с верхних звуков:



Поскольку при исполнении некоторых аккордов, связанных с установкой четвертого пальца на нижней или верхней струне, невозможно обойтись без согласованных между собой движений кисти и всей руки, воспитание этих вспомогательных приемов должно стать предметом специального внимания. К примеру, если мизинец устанавливается на баске, скажем в так называемом «аккорде Джеминиани» (пример 116 е), то положение кисти должно быть вогнутым, а вся рука (плечо) выдвинута вправо. Когда же мизинец располагается на квинте (пример 116 ж), кисть становится выпуклой, а плечо, напротив, отводится влево.

В заключение еще раз подчеркнем, что путь к овладению культурой звука при исполнении двойных нот и аккордов лежит через комплексный подход к развитию исполнительского мастерства, единство слуха и движений в процессе обучения и, в частности, через систематическое изучение всех скрипичных штрихов.

Воспитание культуры скрипичного тона и учебный репертуар

(Вместо заключения)

Целенаправленное формирование профессиональных навыков звукоизвлечения и арсенала скрипичных штрихов может, как говорилось во Введении, лишь заложить фундамент развития звукового мастерства скрипача. В целом же его становление происходит, разумеется, в живом процессе изучения и творческой интерпретации разнообразных музыкальных произведений, исполнения их на эстраде.

Именно здесь, в ходе художественно окрашенной работы над реальным звуковым воплощением широкой гаммы чувств и настроений, контрастных музыкальных образов развиваются и оттачиваются инструментальные средства выразительности, приобретая постепенно черты подлинной исполнительской культуры.

Поэтому завершая анализ путей интенсивного воспитания данной стороны подготовки скрипача, необходимо подчеркнуть огромное значение разносторонне обоснованного отбора учебного репертуара. Какие же критерии определяют целесообразность использования тех или иных музыкальных произведений? В самом общем плане можно наметить ряд требований, относящихся, в сущности, ко всем этапам обучения.

Первое, и пожалуй, главное требование состоит в том, что сочинение, включаемое в репертуарный план, помимо художественной значимости, должно предполагать доступный пониманию ученика и затрагивающий его эмоциональную сферу основной тон (характер) звучания, непосредственно связанный с образно-художественным содержанием и жанровой принадлежностью данного произведения. На первых порах это может быть всего лишь своеобразие тембровой окраски мелодий, скажем, бетховенского «Сурка» и «Вольты» Л. Моцарта, но в перспективе речь идет о воспитании ценнейшего качества скрипача — умения находить для каждого исполняемого сочинения свой особый звуковой колорит. В самом деле, ведь, несмотря на ряд общих черт — принадлежность к виртуозной ветви скрипичного репертуара, подобие применяемого штриха и т. д. — при исполнении, к примеру, моторных, а также мелодических частей «Интродукции и тарантеллы» П. Сарасате и «Скерцо» П. Чайковского необходим, разумеется, совершенно различный характер звука. Поэтому важно так строить учебный репертуар скрипача, чтобы контрастирующие в звуковом отношении сочинения изучались одновременно.

Другое требование, уточняющее сказанное, состоит в том, что отбирать произведения для включения в репертуарный план ученика целесообразно с учетом сочетания музыки, относящейся к различным стилистическим направлениям сольной скрипичной литературы. В этом плане, исходя из педагогических задач, можно, на наш взгляд, наметить пять основных репертуарных линий, ох-

ватывающих весь учебный материал скрипичного класса — от музыкальной школы до вуза. В их числе: 1) старинная музыка; 2) произведения музыкальной классики; 3) виртуозно-романтический репертуар; 4) русская скрипичная музыка; 5) творчество современных (советских и зарубежных) композиторов. Дадим несколько примеров, которые помогут разъяснить критерии отбора соответствующих сочинений.

Трудно переоценить значение музыки мастеров XVII—XVIII веков: А. Корелли, А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Генделя, Д. Тартини и других. Изучение их сочинений, пронизывая весь длительный процесс воспитания скрипача, закладывает основу его звуковой культуры. Поэтому, начиная с младших классов школы, нужно регулярно включать в репертуар учащихсы сонаты А. Корелли (например, e-moll, A-dur и др.), Г. Генделя, концерты А. Вивальди, позже — Фантазии Г. Телемана и подобные произведения, способствующие овладению исконно присущей скрипке кантиленностью и речевой выразительностью звучания.

Освоение классической линии скрипичного репертуара начинается, собственно говоря, задолго до того момента, когда ученику становятся доступными вершинные произведения этого стиля — концерты И. Гайдна, В. А. Моцарта, два романса и концерт Л. Бетховена. Поначалу это не только отдельные пьесы названных авторов (например, Менуэт D-dur Моцарта или Сонатина G-dur Бетховена), но и, к примеру, любимый детьми концерт О. Ридинга с его классически ясной мелодикой, строгие по форме концерты Д. Виотти, певучая скрипичная фактура концертов Л. Шпора. С методической точки зрения сюда можно отнести также сочинения Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана, знакомство с творчеством которых начинается с небольших и довольно простых по содержанию пьес.

Аналогичным образом и овладение виртуозно-романтическим стилем звучания начинается еще в самом раннем периоде обучения скрипача. На школьном этапе материалом служит ряд ученических концертов, последовательно выстраиваемый от двух сочинений Ф. Зейтца (концерт № 1 G-dur и № 3 B-dur) к концертам Ж. Акколан, П. Роде, Ш. Берло, а затем, в училище и вузе, включающий сочинения А. Вьетана, Г. Венявского, Н. Паганини. Подчеркнем, что речь идет не просто о включении упомянутых сочинений в рабочий план ученика: имеется в виду целенаправленное, преемственно организованное освоение тех художественных особенностей звучания виртуозной музыки, о которых подробно говорилось при рассмотрении методики овладения скрипичными штрихами.

Особое место в учебном репертуаре скрипача занимает музыка русских композиторов, исконно связанная с интонационными особенностями народного творчества. Культура звука, шире говоря — специфическая способность выразительного мелодического интонирования на скрипке, столь необходимая при исполнении скрипичных сочинений П. Чайковского, А. Глазунова и других

классиков русской музыки, должна быть заблаговременно подготовлена работой над переложениями пьес М. Глинки, М. Балакирева, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, а еще ранее, с первых занятий — исполнением русских народных песен и танцев. К этому, разумеется, нужно добавить, что необходимо включать в учебный репертуар и образцы фольклора других народов, в первую очередь — нашей многонациональной страны.

Наконец, последняя из необходимых линий учебного репертуара скрипаца — сочинения советских и зарубежных композиторов XX века. Исполнение этой музыки, в значительной степени написанной новым языком, изобилующей непривычным ученику взаимодействием разнородных средств выразительности, ставит задачу поиска соответствующих звуковых красок и, в частности, умелого использования специальных колористических приемов звукоизвлечения — *pizzicato*, *sul ponticello*, *sul tasto* и пр.

Добавим, что к задаче построения репертуара учащегося по принципу сочетания стилистически контрастных произведений непосредственно примыкает требование включать в него музыку разных национальных школ внутри одного и того же пласта скрипичной литературы, а также разных авторов в пределах одной национальной школы. В связи с этим напомним о различии характера звучания при исполнении скрипичной музыки, скажем, русских, польских и чешских авторов, или, например, звуковой специфики интонирования творений Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского.

Третий критерий, которым необходимо руководствоваться при отборе учебного репертуара, состоит в сбалансированном сочетании произведений, написанных в различных композиционных формах — крупных и малых. В репертуарном плане ученика постоянно должны сосуществовать концерты, сонаты, вариации, виртуозные скрипичные сочинения большого масштаба (типа, например, «Кумушек» Г. Пуньяни или «Баллады и полонеза» А. Вьетана), кантатные пьесы и жанрово-характерные миниатюры. Не ставя задачи раскрытия особенностей работы над звуком в произведениях, принадлежащих к каждой из этих форм, коснемся лишь нескольких моментов с целью показать, что имеется еще немало разнообразных резервов воспитания культуры скрипичного звука. Так, нужно преодолеть укоренившуюся традицию исполнения только первых частей концертов, входящих в репертуар учащегося-скрипаца, ибо для овладения блестящими виртуозными штрихами требуется исполнять финалы, которым чаще всего присущ танцевальный характер. Аналогичным образом и воспитание навыков вступительной игры немислимо вне исполнения медленных частей концертов и сонат, равно как и без систематической работы над соответствующими пьесами малой формы.

Выше уже говорилось о той огромной роли, которую в решении проблемы формирования культуры скрипичного звука играет работа над доклассическими сонатами. Для развития штрихового мастерства весьма существенно значение вариационных циклов,

которым скрипичная педагогика прошлого уделяла очень большое внимание. Напомним незаслуженно забытое сочинение Д. Тартини «Искусство смычка» — 50 вариаций на тему Гавота А. Корелли (к сожалению, учащимся известны лишь три из них в обработке Ф. Крейсlera), вариационные опусы русских скрипачей первой половины прошлого века и пр. Поскольку число вариаций в учебном репертуаре скрипача в общем невелико, подобные циклы, очевидно, должны быть тщательно освоены каждым учеником. В самом начале это, например, маленький «катехизис» скрипичных штрихов — «Вариации на тему русской народной песни „Пойду ль я, выйду ль я“» А. Комаровского. Затем — шесть написанных в вариационной форме крупных пьес Ш. Данкла, «Вариации» Ш. Берио и т. д. вплоть до, с одной стороны, широко известных скрипичных трактовок старинной Чаконы, а с другой — виртуозных вариаций Н. Паганини.

Повторим здесь сказанное ранее о роли разностороннего и последовательного изучения этюдного материала в развитии культуры звука скрипача. В учебном репертуаре существует ряд этюдных сборников, которые с этой точки зрения необходимо проходить, по возможности, полнее. В их числе — две тетради этюдов Ф. Мазаса (детская музыкальная школа), третья тетрадь того же автора, этюды Ф. Фиорилло, Ш. Данкла, капризы П. Роде и А. Львова (музыкальное училище).

При этом важно иметь в виду, что в процессе преемственного воспитания звукового мастерства именно на этюдном материале наиболее органично осуществляется необходимый подчас переход от чисто технического овладения основой звучания того или иного штриха к его художественному воплощению, в полной мере достигаемому лишь в пьесах. С этой точки зрения этюды представляют собой как бы промежуточную ступень в занятиях, позволяющую гибко сочетать эти фазы работы над звуком, что в конечном счете направлено к единству художественной и технической сторон исполнительства. Поэтому целесообразный выбор этюдов и систематизированное их изучение играет первостепенную роль.

Итак, подчеркнем, в заключение, что предложенные в настоящей книге методы развития основ культуры звука в процессе обучения скрипача становятся эффективными лишь в условиях профессионально направленной и систематизированной работы над репертуаром — основой музыкального и, шире говоря, личностного становления ученика. Таким образом, задачи формирования звукового мастерства сливаются с требованием комплексного подхода к воспитанию музыканта, обладающего развитой эстетической культурой и всеми средствами художественного воздействия на слушателя.

Агарков О. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке: Исслед.-метод. очерк. М., 1956.

Баренбойм Л. Теория артикуляции И. А. Браудо и ее значение для исполнительской и педагогической практики. — В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5. М., 1969.

Беккер Хуго, Ринар Даго. Техника и искусство игры на виолончели. Пер. с нем. А. В. Броуна и К. Л. Новоградского. Ред. перевода, вступит. статья и коммент. Б. В. Доброхотова. М., 1978.

Беленький Б. Работа над произведением крупной формы в детской музыкальной школе. — В кн.: Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968.

Берляничик М. М. О предпосылках перспективного обучения в классе скрипки. — В кн.: Вопросы музыкальной педагогики: Смычковые инструменты. Новосибирск, 1973.

Берляничик М. О развитии культуры мелодического интонирования в процессе воспитания скрипача (вопросы методологии и теории). — В кн.: Вопросы смычкового искусства/Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 49. М., 1980.

Благовещенский И. П. Единство музыкального и технического развития скрипача в свете учения И. П. Павлова. — В кн.: Благовещенский И. П. Некоторые вопросы музыкального искусства. Минск, 1965.

Блок М. К вопросу о воспитании музыкально-исполнительской техники. — В кн.: Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960.

Блок М. Насущные проблемы музыкальной педагогики. — В кн.: Лесман И. А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1964.

Брейтбург Ю. Иозеф Иоахим — педагог и исполнитель. М., 1966.

Брон З. Н., Нечипорук А. Ф. Об интенсификации процесса обучения скрипача. — В кн.: Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя (школа — училище — вуз). Новосибирск, 1984.

Броун А. Очерки по методике обучения игре на виолончели. М., 1960.

Бычков В. Д. Типичные недостатки постановки рук и приемов игры начинающих скрипачей: Метод. рекомендации. М., 1979.

Володин А. О переходных процессах музыкальных звуков. — Вopr. психологии, 1972, № 4.

Вопросы музыкальной педагогики: Смычковые инструменты. Сост. и ред. М. М. Берляничик и А. Ю. Юрьев. Новосибирск, 1973.

Гарбузов Н. Зонная природа динамического слуха. М., 1955.

Гарбузов Н. Зонная природа тембрового слуха. М. — Л., 1956.

Гарбузов Н. Зонная природа темпа и ритма. М. — Л., 1950.

Гертович Р. Работа над освобождением мышц у скрипачей. — В кн.: Вопросы методики начального музыкального образования. М., 1981.

Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: Методический очерк. 4-е изд., доп. М., 1981.

- Гинзбург Л. Апри Вьетан. М., 1983.
- Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М., 1969.
- Гинзбург Л. Эжен Изан. М., 1959.
- Готедниер А. Л. Слуховой метод обучения и работа над вибрацией в классе скрипки. Под ред. Л. Н. Раабена. Л., 1963.
- Григорьев В. Генрик Венявский. М., 1971.
- Григорьев В. Кароль Липиньский. М., 1977.
- Григорьев В. Леонид Коган. М., 1975.
- Григорьев В. Ю. Методические взгляды Ю. И. Янкелевича. — В кн. Ю. И. Янкелевич. Педагогическое наследие. М., 1983.
- Грицюс А. Методические комментарии к 42-м этюдам Р. Крейцера. Вильнюс, 1964.
- Гутников Б., Шульпяков О. О вариантности приемов звукоизвлечения в скрипичном исполнительстве. — В кн.: Вопросы смычкового искусства/Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 49. М., 1980.
- Давидян Р. Р. Квартетное искусство: Проблемы исполнительства и педагогики. М., 1984.
- Зеленин В. М. Физические подготовительные упражнения на начальном этапе воспитания скрипача. Минск, 1982.
- Крепс С. Культура скрипичного тона и штриховая техника скрипача. Тбилиси, 1958.
- Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли. М., 1953.
- Кюхлер Ф. Техника правой руки скрипача. Пер. с нем. Б. Палшкова. Вступ. статья В. Стеценко. Комментар. и общ. ред. Б. Палшкова и В. Стеценко. Киев, 1974.
- Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. Очерк 2. Работа над музыкальным произведением. § 2. Средства выразительности и приемы скрипичного исполнительства (ритм; динамика и тембры; выразительные возможности скрипичных штрихов; звукоизвлечение). М., 1964.
- Либерман М. Б. Некоторые вопросы воспитания техники левой руки скрипача. — В кн.: Вопросы музыкальной педагогики: Смычковые инструменты. Новосибирск, 1973.
- Мазель В. О начальном этапе работы над звуком и техникой правой руки скрипача. — В кн.: Учебно-воспитательная работа в струнно-смычковых классах детских музыкальных школ. М., 1975.
- Мастера скрипичной педагогики. Ред.-сост. К. К. Родионов/Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 16. М., 1974.
- Методические рекомендации по работе над фоническими характеристиками скрипичной выразительности с помощью средств звукозаписи. Сост. Г. И. Павлий. Львов, 1982.
- Михаловский Б. Новый путь скрипача. М., 1934.
- Мострас К. Виды постановки. — В кн.: Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960.
- Мострас К. Работа над гаммами. — В кн.: Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960.
- Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. М. — Л., 1951.
- Мострас К. Система домашних занятий скрипача. М., 1956.
- Мострас К. Упражнения. — В кн.: Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960.
- Мострас К. 24 каприза для скрипки соло Н. Паганини: Метод. комментарий. Вступит. статья И. М. Ямпольского. М., 1959.
- Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л., 1969.
- Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Сост. В. Григорьев. М., 1978.
- Палшков Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ, 1982.
- Пархоменко О., Зельдис В. Скрипка. Школа игры. Киев, 1974.
- Погожева Т. Вопросы методики обучения игре на скрипке. М., 1964.
- Раабен Л. Вопросы квартетного исполнительства. Гл. 4. Вопросы звукоизвлечения, некоторые вопросы динамики, штрихи. М., 1956.

- Раабен Л. Мирон Полякин. М., 1963.
- Раабен Л. Леопольд Ауэр. М., 1956.
- Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман — исполнитель и педагог: Исследовательские очерки. Л., 1984.
- Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М., 1970.
- Рагс Ю. Н. Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова. Пути становления, разработка проблемы и дальнейшее ее развитие. — В кн.: Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
- Римский-Корсаков В. К вопросу о стабильном учебнике в школе для смычковых инструментов. — Сов. музыка, 1934, № 10.
- Самойлов А. Некоторые вопросы обучения в классах скрипки. — В кн.: Вопросы методики преподавания в детской музыкальной школе. М. — Л., 1965.
- Сапожников С. Р. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве. — В кн.: Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968.
- Сапожников Р. Е. Обучение начинающего виолончелиста. М., 1977.
- Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении (на примере анализа пьесы Р. Шумана «Грезы»). — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1, М., 1970.
- Семенцов-Огиевский К. Искусство скрипичных смей: Методическая разработка. М., 1971.
- Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. М., 1969.
- Степанов Б. Основные принципы применения смычковых штрихов. Л., 1971.
- Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. Ч. I. 2-е вид., перераб. та доп. Київ, 1974; Ч. II. 2-е вид., перераб. та доп. Київ, 1982.
- Стеценко В. Принцип движения как основа формирования игровых навыков скрипача. — В кн.: Вопросы музыкальной педагогики, вып. 2. М., 1980.
- Стоқлицкая Е. В Борисовский-педагог. М., 1984.
- Струве Б. А. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. М. — Л., 1933.
- Струве Б. А. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов: Этюд из области музыкальной педагогики. 2-е изд., доп. М., 1952.
- Струве Б. А. Типовые формы постановки рук инструменталистов (смычковая группа). М., 1934.
- Тагиев М., Персегов А. Практические вопросы скрипичной педагогики. Баку, 1981.
- Тагнев М., Парсегов А. Проблемы мышечных ощущений при обучении игре на скрипке. Баку, 1978.
- Талалай Б. Проблема управления мышечными напряжениями. — В кн.: Вопросы совершенствования преподавания игры на оркестровых инструментах. М., 1978.
- Турчанинова Г. О первоначальном этапе развития виртуозной техники юного скрипача: Из опыта работы. — В кн.: Вопросы музыкальной педагогики, вып. 2. М., 1980.
- Федорченко А. К. Некоторые закономерности формирования навыков звукозвучения у начинающих виолончелистов. — В кн.: Вопросы методики начального музыкального образования. М., 1981.
- Фельдман Г. Сложноеintonирование как явление и проблема скрипичной педагогики. — В кн.: Вопросы исполнительского искусства/Сб. трудов. Новосибирск, 1974.
- Флор К. Искусство скрипичной игры. Ч. I. Пер. с нем. Р. Ф. Валашека. Вступит. статья, ред. перевода, коммент. и доп. К. А. Фортунатова. М., 1964.
- Ширинский А. Штриховая техника скрипача. М., 1983.
- Штейнгаузен Ф. Физиология ведения смычка. Пер. с нем. М. Мейчика в соавт. с В. Алексеевым. М., 1930.
- Шульпяков О. О психофизическом единстве исполнительского искусства. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 12. Л., 1973.
- Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя: Проблемы методологии. Л., 1973.
- Юрьев А. Артикуляционный принцип классификации скрипичных штри-

хов. — В кн.: Вопросы смычкового искусства/Труды ГМПИ им. Гнесиных. вып. 49. М., 1980.

Якубовская В. Вверх по ступенькам: Начальная школа игры на скрипке. Методическая записка. Общ. ред. Л. Н. Раабена. Л., 1974.

Ямпольский А. И. К вопросам скрипичной техники: штрихи. Предисл. и ред. В. Ю. Григорьева. — В кн.: Проблемы музыкальной педагогики/Труды Моск. консерватории. М., 1981.

Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. — В кн.: Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968.

Янкелевич Ю. О первоначальной постановке скрипача. — В кн.: Ю. И. Янкелевич. Педагогическое наследие. М., 1983.

Янкелевич Ю. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения. — В кн.: Ю. И. Янкелевич. Педагогическое наследие. М., 1983.

Яньшинов А. И. Техника смычка: Руководство для выработки штрихов. 2-е изд. М., 1933.

Flesch C. Das Klagenproblem im Geigenspiel. Berlin, 1931.

Flesch C. Die Kunst des Violinspiels. II Band. Berlin, 1929.

Galamian, Iwan. Principles of violin playing teaching. Prentice-Hall, 1962.

Jahn, Artur. Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf der Violine. Leipzig, 1913.

Jahn, Artur. Methodik des Violinspiels. 2-te Aufl. Leipzig, 1951.

Masin, Ronald, Kelemen, Maria. Violin technique the natural way. Buren, 1982.

Micka, Josef. Hra na housle. Technika. Vyras. Didaktika. Praha, 1972.

Миланов, Трендафил. Очерци по методике на цигулковото обучение. София, 1958.

Szende, Otto, Nemessuri, Mihály. The physiology of violin playing. Budapest, 1971.

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

Violin. Six Lessons with Yehudi Menuhin. London, 1971.

Wohne, Herbert. The integrated violinist. London, 1976.

Wronski, Tadeusz. Zagadnienia gry skrzypcowej. Krakow, 1957.

Либерман М., Берлянчик М.

Л55 Культура звука скрипача: Пути формирования и развития. — М.: Музыка, 1985. — 160 с., нот., ил.

Книга, написанная доцентами Новосибирской консерватории, представляет собой методическое исследование, в котором анализируются пути интенсификации воспитания скрипача в музыкальной школе, училище, вузе. Авторы теоретически обосновывают и подробно излагают методику формирования элементарных навыков звукозвучения, проверенную многолетней педагогической практикой. Большое внимание уделено овладению скрипичными штрихами, которое тесно связывается с выразительнымintonированием исполняемой музыки.

Издание адресовано педагогам, учащимся и студентам музыкальных учебных заведений.