

В. Ю. ГРИГОРЬЕВ

---

МЕТОДИКА  
ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ  
НА СКРИПКЕ



КЛАССИКА-XXI

МОСКВА 2006

УДК 78  
ББК 85.315.3  
Г83

Научный редактор  
кандидат искусствоведения  
В. К. Седов

Григорьев В. Ю.

Г83 Методика обучения игре на скрипке. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 256 с.

ISBN 5-89817-155-X

В книге Владимира Юрьевича Григорьева (1927–1997) – профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения – обобщены впечатления от встреч автора с крупнейшими отечественными и зарубежными музыкантами и педагогами. В ней не только осмысление опыта работы мастеров прошлого, но и анализ современной методики обучения игре на скрипке (специфика игрового движения, общие принципы скрипичной постановки, развитие техники левой руки, вопросы аппликатуры, интонации, звукоизвлечения, штрихов, динамики и др.), сделанный с учетом последних достижений психологии, физиологии, математики и физики.

Книга адресована педагогам-практикам и студентам музыкальных училищ и вузов.

УДК 78  
ББК 85.315.3

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

© Буткевич И. Д., 2006

© Седов В. К., вступительная статья, 2006

© Издательский дом «Классика-XXI», 2006

ISBN 5-89817-155-X

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Автор предлагаемого читателям труда по методике обучения и воспитания музыкантов-скрипачей — профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения Владимир Юрьевич Григорьев (1927–1997).

Пытливый ум, острая наблюдательность, постоянный творческий поиск автора при необъятном кругозоре и удивительной широте, свежести мышления образуют такой сплав новаторских подходов и бережного внимания к опыту предшественников, который для любого творческого человека может стать стимулом к переосмыслению собственного опыта, к новым поискам и открытиям.

Наследуя традиции замечательной школы (В. Ю. Григорьев окончил Московскую консерваторию по классу Я. И. Рабиновича, на кафедре А. И. Ямпольского) и постоянно общаясь с крупнейшими отечественными и зарубежными музыкантами и педагогами (не только скрипачами), автор не просто записал их высказывания, что и само по себе было бы чрезвычайно ценно. Многие страницы его рукописи представляют собой анализ и обобщение опыта замечательных мастеров, однако без апологетического превознесения и безоговорочного навязывания выводов. При этом автор широко использует достижения психологии, физиологии, в том числе спортивной, математики, физики и других наук, что придает его книге научную основательность и достоверность.

Поскольку книга осталась не законченной, трудно с уверенностью определить, каким предполагался ее окончательный вид. Некоторые главы, отсутствующие в сохранившихся машинописных материалах\*, но на которые ссылается Григорьев, мы находим в его уже опубликованных статьях. Так, материал главы об игровом движении взят из статьи «Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя»\*\*, о музыкальном времени — из статьи «О роли времени в исполнительском творческом процессе»\*\*\*, о звукоизвлечении, частично о музыкальном

---

\* Материалы предоставлены вдовой В. Ю. Григорьева Ираидой Дмитриевной Буткевич.

\*\* Вопросы музыкальной педагогики. М., 1986. Вып. 7.

\*\*\* Вопросы исполнительского искусства: Сб. трудов. М., 1981 (Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского).

## Предисловие

службе и динамике — из методической разработки для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств\*. Глава о способностях осталась незаконченной, и для более полного представления о затронутых в ней вопросах можно обратиться к книге В. Ю. Григорьева «Никколо Паганини. Жизнь и творчество» (М., 1985). Глава об эстрадном волнении, которую автор предполагал включить в данный труд, вошла в книгу «Исполнитель и эстрада» [16].

Редактор, прослушавший в свое время (1969–1971 годы) курс лекций профессора Григорьева в Московской консерватории, стремился при работе с текстом максимально полно сохранить особенности авторского языка и стиля. Правка требовалась лишь при явных опечатках, а также для устранения повторов одних и тех же фрагментов текста в разных разделах книги. Впрочем, некоторые повторы вызваны сложностью, многогранностью обсуждаемых проблем, рассмотрением их с разных сторон. В случаях не вполне ясного, несколько конспективного изложения (таковых сравнительно немного) добавлено 2–3 поясняющих слова. Все комментарии редактора даны в сносках с соответствующей пометкой. Сноски без пометок принадлежат самому автору.

Ссылки на литературу даются в квадратных скобках: прямым шрифтом — номер источника в списке литературы, курсивом через запятую — номера страниц. К сожалению, удалось выявить далеко не все источники цитирования. Так что ряд высказываний приводится без ссылок на название работы, страницу и год издания. Некоторые цитаты заимствованы В. Ю. Григорьевым из его бесед с музыкантами и педагогами.

В заключение краткого вступительного слова отметим, что наблюдения и выводы автора необычайно перспективны для развития отечественной теории исполнительства, представляют несомненную ценность для педагогов-практиков и студентов музыкальных вузов.

*В. К. Седов*

---

\* Григорьев В. Проблемы звукоизвлечения на скрипке. Принципы и методы. М., 1991.

## Введение

### ПРЕДМЕТ МЕТОДИКИ

Скрипичная методика включает два взаимосвязанных, но все же отличных друг от друга раздела: методика игры на скрипке и методика обучения игре на скрипке. В первом случае акцентируется суть *исполнительского* процесса, во втором — *педагогического*. Казалось бы, предмет методики достаточно ясен. Однако это далеко не так. До настоящего времени все еще нет четкой дифференциации областей, охватываемых методикой, специальностью (как учебной дисциплиной), педагогической практикой и теорией исполнительского искусства. Их интересы естественно переплетаются.

Именно поэтому многие работы выдающихся педагогов прошлого и настоящего времени, содержащие изложение их эмпирического опыта, причисляются целиком к области методики. Действительно, в них содержится ценный практический материал, порой важные теоретические обобщения. Но все же представляется, что многие подобные работы относятся к сфере специальности. Можно возразить: а разве существует разница между методикой и специальностью, не служат ли они одной цели — научить хорошо играть на скрипке? Но, если внимательно посмотреть, цели у них различны, они не во всем совпадают. Здесь необходимо провести четкое разграничение областей, затрагиваемых каждой из них.

Если теория специальности отвечает на вопросы: как надо учить, как надо воспитывать, как надо играть в каждом конкретном случае?, а курс истории и теории скрипичного искусства — как учили, как играли, как играют?, то основные вопросы, на которые должна ответить методика, следующие: почему надо учить так, а не иначе, в чем суть процессов, обуславливающих игру на инструменте, обучение игре на инструменте?

При этом методика — не отвлеченная теория. Будучи и практической дисциплиной, она отвечает также на вопрос «как надо делать», но в плане собирательном, обобщая и исполнительскую, и педагогическую практику, эмпирические находки педагогов и исполнителей,

давая им теоретическое освещение в общеметодическом, а не в узко практическом плане. В этом смысле вся практика выступает для методики областью тех фактов, того материала, без которых она не может существовать, но, в свою очередь, собственные обобщения она передаст практике, проверяя с ее помощью новые теории и гипотезы.

Поэтому самой насущной задачей методики является ответ на вопрос: каковы те основные закономерности психофизиологической, художественно-концепционной деятельности, которые определяют наиболее успешное овладение инструментом, музыкальным сочинением для выполнения основной задачи исполнителя — общения со слушателем? Это заставляет методику выходить в область общей теории музыкального воспитания, общенаучной методологии, психологии, физиологии, педагогики, акустики, кибернетики, бионики, философии и эстетики.

Ответ на вопрос «почему» дает и иное решение вопроса «как». Постоянное обогащающее друг друга взаимодействие практики и теории создает определенный круг творческого процесса: новые достижения методики всегда опираются на новые достижения практики, обобщают их (если понимать под практикой не только узкую сферу специальности, но — шире — те социально-культурные процессы, в которые неизбежно включены и исполнители, и педагоги). В свою очередь, результаты методических обобщений помогают находить новые пути повышения эффективности исполнительского и педагогического процессов.

Между практикой и теорией лежит, однако, еще один слой обобщений эмпирического опыта, опирающихся на «здравый смысл». Это — некоторые подступы к истинной теории, те каноны, «прописные истины» и правила, которые кажутся абсолютно ясными и верными, помогают в практической работе. Кто усомнится в правильности, к примеру, следующих высказываний: «смычок надо вести параллельно подставке», «в октавах ведущим пальцем является первый», «при переходах с нижележащего пальца на вышележащий — нижний палец доходит до так называемой вспомогательной ноты», «ощущение грифа находится в кончиках пальцев», «пальцы должны “падать” на струну и “дожимать” ее до грифа» и т. д. и т. п.? Да, эмпирический субъективный взгляд воспринимает перечисленные утверждения как аксиомы. Но научный анализ — истинное орудие методики — заставляет взглянуть на них иначе.

При объективном рассмотрении эти, да и другие подобные «аксиомы» оказываются если не совсем неверными, то весьма неточными, приблизительными, отражающими лишь частный случай, а не суть явления. Если они все же порой помогают в обучении, то это надо приписать тому, что данные выражения воспринимаются и претворяются учеником интуитивно, в субъективной интерпретации. Субъективность данных «истин» как бы исправляется субъек-

тивностью их воплощения в обстановке специфической языковой конвенции, устанавливаемой между учителем и учеником в классе по специальности.

Методика учит понимать цели и задачи скрипичной игры, скрипичной педагогики, помогает уяснить индивидуальные способности ученика, его возможности, его сильные и слабые стороны, а ученику позволяет изучить себя. Известный афоризм: «знание — это половина учения», — как нельзя более точно характеризует соотношение методики и специальности. Методика раскрывает (должна раскрывать) тайны сложнейших процессов — психологических и физиологических, протекающих при игре на скрипке, во время общения педагога и ученика, передачи практического опыта.

Если попытаться дать формулировку того, что же такое методика, то можно сказать: это *теория* игры на скрипке и скрипичного обучения, те закономерности, способы, пути достижения целей, поставленных обществом перед скрипачом-исполнителем и педагогом, которые обусловлены современным состоянием знаний и их общественной эффективностью.

Некоторые исследователи причисляют методику к разряду наук. Это не совсем точно. Особой *науки методики* не существует. Методика — это в широком смысле слова *технология* скрипичной игры и обучения. Она опирается на многие науки, но своей специфической сферы познания все же не имеет. Ее теоретические выводы без практического «выхода» мертвы. Некоторые методические труды прошлого много внимания уделяли так называемым «рычагам» при рассмотрении движений рук (Штейнгаузен, Немировский), геометрии расположения пальцев на грифе (Войку) или конституции скрипача (Струве), ища в них ответы на практические вопросы. Немало сил было положено на изыскание различных «секретов» скрипичной игры, которые якобы служили панацеей от всех бед (Шулячук, Плаксин), или разработку систем тренажа, оторванных от музыки (Шрадик, Флеш). По большей части в таких работах абсолютизировался узкий, оторванный от практических нужд аспект, уводящий далеко в сторону от поиска действительно фундаментальных закономерностей, лежащих в основе такой сложной деятельности, как игра на инструменте.

Эти работы почти ничего не могли дать для серьезного исследования. Методика, по меткому выражению И. Стерна, имеет право на существование, если она помогает играть на скрипке, а не бесполезно отягощает ученика (аналогичное по сути высказывание принадлежит Паганини).

Отрицая в принципе всякую узкую систему (подаваемую обычно как определенные «рецепты» действия), нельзя в то же время не приветствовать попытки обнаружить и научно обосновать некие общие закономерности исполнительского и педагогического процессов.

Вскрытие этих общих *закономерностей* может помочь не только в уяснении истинной сути более частных приемов и методов, но и пролить свет на некоторые, пока еще не выясненные «тайны» скрипичного искусства и педагогики, возможно — и на пресловутый «секрет Паганини». Важно, что новые достижения в области методики не только объясняют старые истины, но и открывают новые горизонты исполнительского искусства и педагогики.



## Глава 1

# МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ

Вопрос о музыкальных способностях в литературе еще недостаточно разработан, хотя данных накоплено весьма много — и в музыкознании, и в психологии, и в педагогике, в том числе и в области исполнительства. Но большинство материалов касается музыкальных способностей человека вообще — той социальной нормы, которая дает возможность воспринимать произведение музыкального искусства и испытывать его художественное воздействие.

Однако этого уровня способностей совершенно недостаточно для профессиональной деятельности, в том числе и исполнительской. Здесь есть своя специфика, которая требует исследования. Кроме того, в последнее время наукой накоплен и новый материал о скрытых способностях человека, имеющий также отношение к профессиональной музыкальной деятельности. Он обещает интересные перспективы в оптимизации исполнительской и педагогической деятельности, организации максимально эффективного процесса освоения инструмента и воспитания высококвалифицированного музыканта-исполнителя.

Необходимо не только рассматривать все аспекты проблемы способностей в их системном единстве, не только констатировать приоритетность тех или других, наличие или отсутствие их у данного музыканта, но видеть динамику самого процесса развертывания способностей, устанавливать границы этого развертывания, темп процесса, что и определяет в конце концов успешность (или неуспешность) педагогического и исполнительского процессов.

Издавна ведется спор между сторонниками двух теорий профессиональных способностей: врожденных и приобретенных под влиянием среды. Все же ныне сложилось некое равновесие позиций. Представители первой теории сузили область врожденных качеств, главным образом, определенными задатками, а последователи второй допустили существование спектра врожденных данных как основы дальнейшего их «проявления» в процессе индивидуального социального развития. Психофизиология все глубже исследует свойства

человеческой психики и находит все более и более интересные врожденные качества, в том числе структуры, готовые к непосредственному действию без обучения. Казалось бы, это говорит в пользу первой теории, как и обнаруженные формы генной памяти «предков». Однако здесь есть одно ограничение: они могут быть актуализированы лишь под воздействием непосредственной социальной необходимости, могут быть «включены» лишь самой жизнью. Тем самым две противоположные, казалось бы, теории сливаются в единую, объясняющую многообразие проявления и развития способностей человека.

Знание современного состояния науки о человеческих способностях чрезвычайно важно для определения направления развития учащегося, профессионального подхода к его обучению, который может строиться привычным образом — «навязыванием» пути развития, или новым, цель которого — проявить присущие именно данному человеку задатки (как общие, так и профессиональные).

В отечественной философии, психологии и педагогике советского периода понятие «способность» трактовалось как активная, социально направленная избирательная психическая деятельность индивида. При этом содержание музыкальных способностей определялось специфическими требованиями, которые предъявляло общество к данной области деятельности, степенью развития искусства, его общественных функций и форм. Общество создавало условия не только для первичного (общего для всех) формирования музыкальных способностей из врожденных задатков, но и для их максимального проявления и осуществления в общественно-полезной деятельности.

Наполеон утверждал, что гениальным полководцем может стать только тот, у кого воинские способности образуют своеобразный «квадрат»: вертикаль составляет природное дарование, а горизонталь — «крепчайшие свойства характера», позволяющие это дарование полностью раскрыть. Эта мысль правильна лишь отчасти. Здесь следует добавить, что не только «стороны квадрата» должны быть равны по объему, спектру и направлению действия, но — и это самое главное — обязательно должна присутствовать и третья «сторона» (ее не учитывал Наполеон), превращающая квадрат в куб: общество с его тенденциями, общественными институтами, традициями, способствующими или препятствующими проявлению-развитию тех или иных сторон личности. И в музыке потребности художественного процесса, традиции и тенденции становятся во многом определяющими для развития тех или иных музыкальных способностей, создают своеобразное «социальное поле», в котором осуществляется раскрытие таланта исполнителя или композитора. История отечественной музыки давала достаточно примеров этому феномену, как и практика многих международных и всесоюзных конкурсов.

Психология показывает, что степень своих музыкальных способностей (как и всяких других) человек не может выявить путем непосредственного самонаблюдения и переживания. Только соотношение уровней овладения определенной сферой музыкальной деятельности разных людей (в том числе и в историческом опыте) может дать представление о степени способности индивида к данной области. Следовательно, способности в определенной мере относительны и осознаются (качественно и количественно) человеком и обществом лишь в общественном действии как умение эффективно овладевать той или иной профессиональной деятельностью. Критериями здесь выступают быстрота овладения и высокий, вплоть до мастерства, уровень приобретенного профессионализма. Хотя мы порой и разделяем в инструментальном искусстве способности и мастерство, акцентируя в последнем проявление умения в частных областях, все же яркие способности реализуются именно на уровне мастерства, и оно является их показателем.

Однако общественный критерий способностей иногда является уязвимым, так как связан с традициями, порой препятствующими распознаванию таланта, реализующего себя в новой, непривычной области или непривычным способом. Так, Э. Изаи не был принят в консерваторию как профнепригодный, Ф. Крейслер в свое время не прошел по конкурсу в группу вторых скрипок Венской оперы, Л. Когана не пропустили на третий тур Всесоюзного конкурса 1946 года. Классические примеры этого — Э. Карузо, которого отказывались учить петь, и он сам достиг мастерства, став выдающимся тенором, имея басовые (!) связки; Ф. Шаляпин, которого не приняли в хор в то же самое время, когда туда взяли М. Горького, и т. д.

Каковы же главные критерии одаренности? Их два. Первый — это фактор общей одаренности. Любая профессиональная одаренность не может достигнуть высокой степени, если нет достаточно широкого спектра общекультурных способностей. Связь между уровнями развития различных способностей обусловлена ассоциативной деятельностью мозга, пластичностью нервной системы, умением применять в других сферах навыки, полученные в одной области, ибо память, внимание, схватывание, приспособление и т. д. не специфичны.

Вторым критерием выступает интерес. Он, как лакмусовая бумажка, показывает наличие определенной способности, тягу к конкретной деятельности, в которой человек чувствует себя наиболее адекватным и внутренне свободным. Яркий интерес может привести к удивительным явлениям. Тому много примеров в истории. Так, косноязычный Демосфен стал лучшим оратором древности, а в шестидесятих годах XIX века в Европе концертировал безрукий музыкант Генрих Уптан, игравший на скрипке ногами довольно сложные сочинения.

Материальной основой формирования способностей являются, как уже отмечалось, задатки — врожденные механизмы, обеспечивающие

умственное моделирование той или иной деятельности (создание ее модели)\*. Отсюда и проявление задатков происходит при столкновении с практикой, имеющей место ситуацией, требующей активного включения субъекта. Эти структуры «оживают», когда происходит своеобразное замыкание цепи: потребность — необходимость действия — установление цели (познание ситуации) — выработка программы действия. Именно тогда и обнаруживается, что задатки (программы действий) существуют, что они готовы обеспечить достижение цели.

Такие задатки в чем-то близки более сложным, комплексным программам, существующим у человека от природы и включающимся в определенные периоды жизни. Психологи назвали это «запечатлением» или, по-английски, «импринтингом». Эти целостные программы действий нацелены на перспективу, будущий опыт. К ним принадлежат структуры ходьбы, плавания, ныряния\*\*, овладения речью\*\*\* и др., вплоть до такой как передача накопленного опыта следующим поколениям («навязчивые рассказы стариков»).

Способности человека в области музыки можно классифицировать следующим образом: 1) способности общекультурного плана; 2) способности общемзыкальные; 3) способности профессиональные. Они взаимосвязаны и находятся между собой в соотношении: общее — особенное. Рассмотрим подробнее каждую группу.

В первой группе основной является способность аккумулировать и творчески перерабатывать информацию, связанную с различными сферами духовной практики, в том числе художественной сферой в целом. Далее выступают оценочные, аналитические и синтезирующие особенности мышления, скорость и качественная сторона (богатство, парадоксальность и т. п.) образования ассоциаций, а также структура пространственно-временных представлений и граней мыш-

\* Можно предположить, что именно развитие способности к умственному моделированию, к производству все более сложных действий с идеальными моделями, «проигрывание» ситуаций в уме способствовало выделению человека из животной среды. Это же обеспечивает и социальную ступень развития: «люди вступают в отношения независимо от своего сознания» (К. Маркс), но эти отношения, хотя и не осознаются, но все же моделируются, интуитивно учитываются, на их основе и строится поведение человека.

\*\* Грудные дети уже умеют плавать и находиться под водой до 3-х минут и более без обучения. Но, не включенный в нужный момент, этот механизм теряется. Можно затем научить человека плавать, но *хорошо* плавать и нырять он уже не будет.

\*\*\* Сейчас лингвисты придерживаются мнения, что ребенок речи не учится, а созревает до момента, когда он может сразу овладеть ею. Для того чтобы ребенок научился произносить «мама», требуется от 3-х до 4-х тысяч повторений этого слова. В дальнейшем число повторений на развитие не влияет, и через какой-то срок ребенок полностью овладевает элементарной детской речью на уровне семантического языка. Он даже начинает обращаться со словом творчески. И этот период творческого овладения речью не может наступить в результате обучения. Наоборот, мы детей затем от этого отучаем!

ления (речь — образность, связь и взаимодействие полушарий). Более узкими, хотя и всеобщими, выступают способности к профессиональному обучению. При этом выделяют различные виды обучаемости: *подражательную* (репродуктивную), *творческую* (продуктивную), *преображающую* (оригинальную). Кроме того, существует способность к общению и воздействию на аудиторию.

К общемузыкальным способностям относятся те, которые необходимы для восприятия, переживания, понимания музыки как вида искусства: развитый слуховой анализатор, способность воспринимать содержательную связь звуков по горизонтали (во времени) — ладовый слух, и по вертикали — гармонический слух; развитое музыкальное мышление: концепционность, включение музыки в процесс жизненного опыта, задатки внутреннего моделирования музыки.

Профессиональные способности также можно разделить на общие и связанные с инструментальной деятельностью, которая требует наличия и развития специфических качеств.

Попытаемся сформулировать последние. К ним относятся, в первую очередь, задатки *умственного моделирования* музыки (создание ярких музыкальных представлений, связанных с развитым внутренним слухом), двигательная одаренность и задатки умственного моделирования игровых (шире — смысловых) движений, способность к связи этих форм моделирования. Затем следует способность к *творческому варьированию* звучащего мира (произведения) с включением фантазии, варьирование своих действий (вторичное творческое отношение к исходному материалу), способность к *концепционному творческому мышлению* — построению исполнительского плана и увязыванию содержания авторского замысла с жизненным контекстом; способность интериоризировать\* процесс общения с музыкой, с инструментом и строить необходимый творческий контакт со слушателем. Немаловажное значение имеет и способность к «свертыванию» структур своей деятельности в код, автоматизации процесса (увод деятельности из сознания и ввод в него), а также способность овладения *энергетическими ресурсами*, в том числе и связанными с эмоциональной шкалой, и нервно-психическая устойчивость по отношению к особому эстраднему состоянию.

Таким образом, мы видим, что задатки профессионального слухового и двигательного моделирования музыки, творческая работа с музыкальным материалом включают в себя и высоко развитую способность к творческому восприятию музыки, постижению ее смыслов.

Музыкальные способности не бывают изолированными от других. Фактор общей одаренности всегда является фоном для обнаружения и развития специфических профессиональных способностей к исполнению музыки. Ведь врожденные задатки — гораздо шире

\* Переводить во внутренний план (от лат. interior — внутренний). *Илл.меч. ред.*

наличной деятельности. По мысли А. Леонтьева, они «как бы “безлики” по отношению к исторически возникшим видам человеческой деятельности, то есть они не являются специфичными для них» [18, 78].

Поэтому под одаренностью (талантом) следует понимать не только достаточно высокий уровень музыкальных способностей, но и возможность реализации их в практике. А это зависит и от внешних, и от внутренних условий: необходимой обстановки, поощрения, интереса (склонности, потребности), настойчивости в труде, устойчивости против мешающих обстоятельств, достаточной эффективности действий (в том числе и обучения). Наивысшие результаты получаются благодаря как максимальному использованию комплекса свойств личности, так и созданию благоприятных условий среды.

Интерес, входящий, как уже говорилось, в структуру музыкальных способностей, не всегда может быть достаточно осознан. Порой гораздо легче обнаружить осознаваемый интерес к остальным видам деятельности, что также указывает на избирательную психическую активность личности.

Ранняя музыкальная одаренность (как и другие способности, например, к чтению, рисованию и т. д.) в настоящее время часто проявляется более ярко, чем прежде. Это связано в первую очередь с более интенсивным потоком музыки, окружающим детей (радио, телевидение, пластинки, диски, пение в детском саду и т. д.). Отсюда те художественные задатки, что имеются у ребенка, получают более раннюю возможность оформиться в способность, проявиться в музыкальной деятельности, сначала в значительной мере пассивной — слушание, затем и активной — пение, движение под музыку.

Именно в период первоначального слушания — на этапе постижения логики музыкального развития, музыкального смысла — складываются определенные нормы воспроизведения ритма, музыкальной фразы, мелодии по формирующемуся музыкальному представлению, заставляющему ребенка организовать движение своей мысли, голосовых связок, тела в соответствии с изменением течения музыки, ее «профиля». При этом этап овладения музыкальным ритмом опережает другие. Уже к полутора годам он обычно заканчивается, тогда как овладение голосовыми связками происходит примерно к трем годам. Мы часто сталкиваемся поэтому с таким явлением: ребенок, как ему кажется, «поет» песенку, а на самом деле «мычит» на одной ноте. Однако это не свидетельство отсутствия слуха, а проявление еще существующего рассогласования музыкального представления (порой слишком яркого, чтобы контролировать свое пение) и слухового опыта, управляющего голосовыми связками. Дети часто сами легко преодолевают этот этап, причем наиболее успешно в хоре, где слуховой контроль имеет сольную опору. Характерно высказывание трехлетнего мальчика: «Надо долго на одной ноте гудеть, а потом получится и песенка».

Если сформулировать требования к способностям, необходимым для овладения профессиональным инструментальным мастерством, то надо в первую очередь разграничить обучение ремесленной стороне игры (пусть и высокого класса) и обучение художественному творчеству в области своей специальности. Гегель утверждал, что «каждый, у кого есть глаза и руки, сумеет сшить сапоги, если ему дадут кожу и инструмент». Преподавание игры на скрипке достигло такого уровня, что практически любого не лишённого слуха человека можно научить вполне прилично играть. Но для творческого овладения инструментом недостаточно способности к подражательному усвоению определенных, пусть и весьма сложных, двигательных навыков. На первый план тут выступает особый синтетический характер мышления, который должен сочетать в себе как конструктивную способность тесной связи музыкальных представлений и переживаний с двигательной сферой, так и — это главное для формирования подлинного художника — способность к выявлению и передаче слушателям смыслового богатства художественного произведения в его наиболее ярком современном звучании.

Лишь тогда скрипач и инструмент способны слиться на эстраде в единое целое, когда художник сам становится чутким, отзывчивым инструментом, получает возможность воздействовать на слушателя, менять его отношение к жизни. К. Маркс правомерно утверждал, что «творческий труд выступает как игра и физических, и интеллектуальных сил» [19, Т. 23, 189].

Эта специфическая одаренность к постижению музыки в сочетании с перевоплощением в инструмент, к передаче своего видения слушателю не может быть по самой своей природе узкой. Ведь тут наличествуют несколько компонентов — и чисто технологическая одаренность к производству, запоминанию и воспроизведению особо точных, дифференцированных комплексов игровых движений, и специфическая двигательная и музыкальная память, и глубина восприятия музыкального текста, и способность к перевоплощению и психическому контакту с публикой, и многое другое. Добавим еще, что необходим также талант в перенимании и усвоении не только тех достижений, которые имеются в области данного искусства, но и новаций в более широких культурных и социальных сферах человеческой деятельности, а это предполагает достаточно развитую способность к интенсивному процессу ассоциативного мышления, к воображению, фантазии.

Одной из важнейших характеристик личности, определяющих успешность того или иного конкретного творческого труда, является тип высшей нервной деятельности. Ранее было широко распространено деление на четыре типа (по Гиппократу) — сангвиник, флегматик, холерик, меланхолик. Современная психология отошла от этого деления, так как оно учитывает в основном лишь физиологическую

сторону темперамента, оставляя в стороне важнейшее для человека соотношение первой и второй сигнальных систем. Было предложено немало других делений, основанных на учении Сеченова — Павлова. Одно из них, выдвинутое группой ученых во главе с Б. Первотайским, представляется весьма перспективным для определения специфических музыкальных способностей. Оно во многом перекликается с делением учеников по способностям, предложенным А. Ямпольским [43, 8-12], под несколько другим углом зрения\*.

В основу этого деления положено выявление преобладания мыслительных или художественных наклонностей личности (или их равновесия), а также силы или слабости, уравновешенности или неуравновешенности, подвижности или инертности основных нервных процессов: возбуждения и торможения.

От того, насколько интенсивно протекает процесс возбуждения, зависит работоспособность, выносливость, активная настойчивость в достижении цели, горячность, склонность к риску. Тормозной процесс обуславливает осторожность, самообладание, терпение, хладнокровие и т. д.

В зависимости от сильного или слабого типа нервной деятельности эти качества будут выражены неодинаково. К примеру, слабый тип нервной деятельности более склонен к аккуратности, тщательной отделке деталей и пр. При выходе на эстраду он реагирует понижением тонуса и уменьшением тремора, а при повышении стрессовых нагрузок склонен к более частому срыву деятельности. Весьма важны характеристики, связанные с инертностью или подвижностью нервных процессов. От этого зависит быстрота реакции, возможность более легкого переключения с одного рода работы на другой, устойчивость стремлений и желаний, мобильность и другие качества личности.

Соотношение у человека процессов мышления и действия позволило классифицировать людей по трем основным типам натуры. «Мыслительный» тип более склонен к предварительному анализу своих действий, планированию работы, поступательному движению к цели. «Художественный» тип (это название не следует понимать только как направленность к занятиям искусством) более склонен к непосредственному спонтанному действию, с которым мысль как бы сливается в единый комплекс. В «среднем» типе (к которому относится большинство людей) эти качества равномерно сочетаются.

Для нас представляет интерес характеристика качеств человека «художественного» типа — наиболее подходящего для профессиональной деятельности в области искусства. Исследователями выявлены важнейшие из них (в порядке убывания значимости): конкретность суждений, практичность, находчивость, сообразительность, хо-

\* Подробнее об этом см. в главе 15, разделе 15.1.



рошая ориентировка в новых ситуациях, впечатлительность, эмоциональность. Данные качества темперамента могут показаться на первый взгляд неожиданными. Однако они точно характеризуют поисковый характер личности, столь важный в искусстве, где приходится действовать в условиях сложнейшей образной информации. Именно поэтому на первый план и выходят здесь свойства, связанные с практической направленностью на объект деятельности, любознательностью, импульсивностью реагирования.

В то же время эмоциональность как вторично-оценочная система познания и мотивации оказывается на последнем месте. И это не случайно, так как в случае действия в художественной области, органично включающей в свою структуру трансформированную по законам искусства эмоциональную сторону, эмоция оказывается не первичной (что необходимо для субъекта «мыслительного» типа как своеобразный принцип дополнительности — «очеловечение» предметного мира, действительности, включения себя в лишенный эмоционального тепла мир), а вторичной (как бы эмоция к эмоции). На первый план здесь выходят процессы ориентирования в сложнейшей образной системе и познания ее сути для конкретного воплощения в действии, достижении основной цели — воздействия на слушателя.

Именно поэтому в основе нервной системы человека «художественного» типа лежат интеграционные структуры, готовые к непосредственному действию, запрограммированные на сочетание познания и действия, вернее, на непосредственное «выведение» вовне мыслительных процессов, всегда так или иначе содержащих скрытое («свернутое») действие (в частности, «ручное мышление»). Отсюда правильное предположение ученых: в этом типе отношения к практике значительную роль играют структуры первой сигнальной системы. Это не означает умаления структур второй сигнальной системы (речевой). Однако здесь первая сигнальная система выступает как бы носителем, в определенной степени быстродействующим базисом разворачивания сложнейших процессов художественного мышления и художественного действия как интеграционных, комплексных по своей природе.

Одним из интересных способов обнаружения и различения врожденных структур нервной системы является исследование некоторых биоритмов мозга. Так, у человека с преобладанием тормозных компонентов процесса мышления альфа-ритм (8–12 колебаний в секунду) обычно бывает достаточно ярким, его амплитуда — высокой. Этот ритм как бы «защищает» мозг от перегрузок, «тормозит», блокирует поступающую информацию, создает своеобразный «забор» для непосредственного, спонтанного реагирования, позволяет отделить переработку информации от действия, обдумать и спланировать поведение. В то же время «возбудимый» тип почти не имеет выраженного альфа-ритма, реагирует быстро, без задержки включая весь организм в действие, что наиболее присуще именно художественному типу личности.

Другим важным индикатором выявления «слабого» и «сильного» типа нервной системы является тест на «навязывание» ритма. Здесь используется известный механизм мозга, реагирующий на ритмические вспышки света продуцированием того же ритма, ясно заметного на энцефалограмме. При «слабой» нервной системе это навязывание частоты хорошее, при «сильном» — гораздо слабее. «Сильная» нервная система оказывается более автономной по отношению к внешним раздражителям.

Такой тест дает еще один важный материал: у «возбудимого» типа при этом в колебаниях мозговой активности наряду с «навязанным» ритмом появляются так называемые «гармоники» — удвоение, утроение и т. д. частоты основного ритма. Так, при вспышке лампы 3 раза в секунду, на энцефалограмме «возбудимого» типа можно заметить ритм — 6, 9, 12 колебаний в секунду. И это оказывается непосредственно связанным не только с математической одаренностью, но и с яркими художественными и даже спортивными (исследования Э. Голубевой) возможностями.

Существенное значение имеет сама частота альфа-ритма. Чем ближе он подходит к пределу — 12 колебаний в секунду, тем быстрее и лучше человек овладевает деятельностью. Можно предположить, что частота здесь каким-то образом связана с внутренним отсчетом времени. Тем самым человек с более быстрым альфа-ритмом имеет как бы больше времени для реагирования и деятельности, чем человек с более медленным ритмом.

Психология ныне имеет возможность не только выявлять все более тонкие и важные структуры нервной системы человека, но и воздействовать на них, даже в определенной мере переформировать некоторые. Так, психологами В. Давыдовым и Д. Элькониным разработаны методики, помогающие развить «гармоники» у тех детей, которые их не имеют, что приводит к положительным результатам в практической деятельности\*.

---

\* В Институте психологии Академии педагогических наук ставились опыты на детях. Сначала исследовались математические способности. У детей с яркими способностями к математике на вспышки света 5 раз в секунду на энцефалограмме появляется наведенный ритм — 5 пиков и еще 15, 20 и т. д., то есть числа, кратные пяти. Затем была попытка применить это к музыке. При ударах метронома на энцефалограмме у очень одаренных к музыке детей сразу проявляется кратный ряд, то есть выделяются те соотношения длительностей, которые обычно бывают в музыке, так что возникает сразу весь ритмический ряд.

У тех, кто не одарен к музыке, данный ряд сам по себе не возникает, но обучить мозг этому можно. Если посмотреть на солнце и закрыть глаза, на сетчатке вы увидите черный круг. Через некоторое время этот негатив перейдет в позитив, появится яркое пятно и оно будет меняться, проходя все цвета спектра от красного до фиолетового. Мозг дает всю цветовую гамму — возникает поле значений. Так и в музыкальном творчестве: именно музыка формирует это поле значений.

Таким образом, психофизиология помогает в какой-то мере конкретизировать некоторые задатки человека, выявить их объективное наличие и качественную сторону с помощью научного исследования. К задаткам, необходимым людям «художественного» типа, мы можем отнести хороший ориентировочный рефлекс, подвижность, высокую активность, возбудимость нервной системы, наличие эффекта «навязывания» ритма и богатство «гармоник» при этом, повышенную частоту альфа-ритма. Более сложным, хотя в определенной степени возможным уже сейчас, является исследование полушарной активности мозга. Ведь именно с правым полушарием более всего оказываются связанными те структуры, о которых мы говорили. В то же время производительное, творческое поведение в области искусства возможно лишь при наличии врожденных подвижных и обильных связей полушарий, способности их одновременного (а не только последовательного) действия как единой многоуровневой и качественно многообразной системы.

В литературе существует мнение, что сильный тип нервной системы устойчивее на эстраде и несколько более приспособлен для исполнительской деятельности. Действительно, сильный тип показывает лучшие результаты «донесения» до эстрады выученного материала. Но разве это, а не художественность является главным критерием? Оказывается, что музыканты с сильным типом нервной системы имеют хорошую память, лучше «запечатлевают» информацию. Однако исполнители со слабым типом нервной организации превосходят их по творческому «перскодированию», переработке информации, фантазии и воображению, более быстрому реагированию и схватыванию тонкостей. Они более способны включать вербальные (связанные со словом) функции для саморегулирования.

В то же время исследования выявили, что показатели слабой и сильной нервной систем не абсолютны, как в том смысле, что между ними есть переходы, так и в том отношении, что в сложных, в частности, стрессовых ситуациях в нервной системе возможна перестройка и подключение иных структур (в том числе и парасимпатических), резко улучшающих, а порой и переводящих на новый уровень процессы переработки информации, адаптации к особым условиям деятельности.

Способности как реализация задатков неодинаковы у разных людей. Но практически все можно развить у каждого. Это связано с тем, что задатки ко всякой деятельности, хотя бы в зачатке, наличествуют у любого человека. Поддаются развитию и такие структуры, как звуковысотный слух, ритмическое чувство, двигательная сфера, художественная выразительность и т. п. Но, несмотря на все достижения, разница между людьми с яркими или средними задатками остается. Она выражается как в темпе овладения специальностью, в количестве затраченного труда, устойчивости процесса, так и в творческих

моментах, специфическом качестве конечных результатов, новаторской стороне музыкального исполнительства. Опыты педагогов-психологов — Б. Тейлова, А. Леонтьева, В. Кауфмана, А. Готсдинера и др. — по развитию звуковысотного слуха у детей со слабыми музыкальными данными подтверждают это, равно как и опыт педагогов по специальности.

Однако отсутствие научно обоснованных критериев профотбора приводит к тому, что в учебных заведениях (в том числе и музыкальных) учится немало число людей, имеющих мало данных к избранной специальности. На совещании в Ленинграде, проведенном в 1969 году (более поздние сведения по стране не обнародованы)\*, было отмечено, что в средних и высших учебных заведениях у нас учится свыше полумиллиона профнепригодных людей. При этом чем сложнее специальность, тем процент профнепригодных выше. Так, в профессии сборщика доля таких учащихся составляет лишь 7,5%, у наладчиков автоматов она возрастает до 25%, а у слесарей-лекальщиков — до 50%.

Отсюда вывод: в способностях важно выявление не только открытых структур (они проявляются спонтанно, выражены в склонностях, интересах, эмоционально-волевом отношении к деятельности — той внутренней радости и удовлетворении, которые эта деятельность приносит), но и скрытых структур, что обнаруживаются лишь в процессе обучения и практики. Не случайно Д. Ойстрах говорил, что «способность обучаться — одна из важнейших».

Представляется, что открытые структуры способностей более связаны со специфическим развитием сенсомоторной сферы, психофизиологическими структурами, повышенной возбудимостью анализаторов к определенным внешним воздействиям. А скрытые — со спецификой мыслительной деятельности, типом нервной системы, чертами характера.

Однако существует ряд особых психофизиологических структур, также причисляемых к задаткам, которые остаются как бы закрытыми природой и требуют для своего проявления особых условий. Они реализуются спонтанно лишь в единичных случаях (к примеру, так называемые «счетчики-математики», получившие свой дар от природы), а способы овладения ими сложны и требуют особой подготовки в силу их опасности для организма.

К примеру, у человека ограничены возможности памяти, силы (существует предел поднятия тяжести — две тонны, который ныне реализуется лишь при прыжках в высоту — нагрузка на толчковую ногу приближается к этому пределу), проявления «запасной» энергии (лишь у спортсменов при «втором дыхании»), эффекта сжатия и рас-

---

\* Это уточнение относится ко времени написания этой главы, до распада СССР.  
*Примеч. ред.*

тяжения времени и некоторых других структур. Слабо поддается развитию синестезия (совместное действие различных сенсорных сфер). Она либо проявлена с раннего возраста («цветной слух»), либо «действует за кадром». К подобным скрытым структурам относятся и врожденные механизмы творческой переработки информации, связанные с фантазией, воображением и интуицией, которые во многом используют, видимо, принцип образного мышления, то есть кодовые, а не развернутые его формы.

В результате проявления и развития задатков, складывающихся в способности, в творческой деятельности возникает и укрепляется непосредственная взаимосвязь врожденной нервно-психической организации человека и структуры избранной деятельности, что выступает единственным критерием их соответствия и приводит к дальнейшему раскрытию способностей. И чем больше это соответствие, тем шире становятся горизонты профессиональной деятельности, раскрытия таланта человека.

Однако при наличии таких факторов, как яркое внешнее воздействие, общественная востребованность, присущее человеку стремление подражать образцам и т. п., нередко возникают, формируются так называемые «вызванные» склонности, не опирающиеся на достаточно мощные внутренние структуры личности, ее задатки. Эти склонности и желания, хотя и будут побуждать к определенной деятельности и даже приносить относительный успех, все же не смогут, в конечном счете, обеспечить в должной мере развитие специфических навыков и качеств, а тем более формирование новых, более богатых свойств личности, что обеспечивают лишь истинные структуры одаренности.

В этой связи необходимо хотя бы вкратце коснуться проблемы «вундеркиндов», обострившейся в последнее время (видимо, не без влияния «дефицита» замечательных исполнителей). Амбиции родителей и педагогов порой приводят к тому, что дети начинают выступать рано, исполняя довольно трудные «взрослые» вещи. Где здесь критерии истинности таланта? Как отличить «скороспелое» дарование от подлинной одаренности?

На мой взгляд, таких критериев два. Первый связан с важнейшей — художественной стороной игры. Поэтичность выражения, глубокое ощущение музыкального движения, развертывания музыкальной мысли, самого «дыхания» музыки весьма трудно воспитать без наличия задатков масштабного чувства музыки, слияния с ней, самобытности дарования.

Вторым критерием выступает безукоризненность технологической стороны, органичность и свобода техники, отсутствие малейшего напряжения, всегда отличающего ограниченные способности.

К сожалению, бывает и так, что талантливый музыкант излишне «стимулируется» педагогом, ведется «ускоренным» темпом, эксплуати-

руется на концертной эстраде вместо планомерного развития его способностей. В результате, «сверкнув», он навсегда исчезает из поля зрения. Множество подобных примеров дал XIX век — А. Серов назвал данное явление «детской комедией». Вундеркинды, как правило, отличаются настырной, во многом некачественной игрой, отсутствием той прочной фундаментальной технической базы, которая сулит дальнейшее развитие.

Почему же многие из них не могут в дальнейшем остаться на том уровне, на котором они начинают свои выступления, что происходит с их дарованием? А. Ковалев выделяет два уровня развития способностей. Первый — *отражательно-репродуктивный*, второй — *отражательно-творческий*. На первом уровне обеспечивается хорошая приспособляемость к определенной сфере деятельности, легкость овладения знаниями и навыками, высокая подражательность. Это — скорее уровень формы.

На втором этапе главным становится творческое переосмысление первоначального опыта, знаний и навыков, выход к самостоятельному, новому, оригинальному. Яркая фантазия, развитие воображения — таковы определяющие качества этого уровня, которые несколько тормозят действие подражательных механизмов. Это — уровень содержания (содержательной формы).

Безусловно, две названные стороны связаны между собой, но во многом даже генетически первая предшествует второй и является ее базой. Если первый уровень оказывается недостаточно качественным, то и формирование второго не будет полноценным. Это — одна из причин того, что вундеркинды не могут успешно перейти с одного уровня на другой.

Вторая причина заключается в том, что развитие способностей инструменталиста — сложный процесс не простого накопления навыков, а преобразования опыта и мышления в связи с наступающими возрастными изменениями. Так, в юном возрасте (до 10–14 лет) преобладают процессы целостного мышления, в которых интуиция занимает важное место в овладении структурой деятельности. При развитии же рациональной (дискурсивной) стороны мышления эта целостность нарушается, интуитивные процессы как бы уходят внутрь, непосредственность процесса сменяется его опосредованностью, развивающейся социальной стороной исполнительства, целенаправлением, ответственностью и т. д. Педагоги знают, что приступать к обучению игре на инструменте после 9–10 лет неэффективно именно из-за начавшейся перестройки мышления и невозможности выработать целостные, автоматизированные формы инструментальной деятельности. Этот качественный переход не позволяет многим «перспективным» вначале детям добиться затем значительных, масштабных художественных достижений, так как у них выявляется дефицит необходимых способностей.

Одной из важнейших структур, проявляющихся спонтанно, в частности, у детей-вундеркиндов, является использование скрытых психических механизмов «сворачивания» информации в код и «разворачивания» ее на эстраде, что связано с возможностью (по большей части неосознанной) действовать в иных масштабах времени. Попробуем осветить структуру этих механизмов, их роль и значение в овладении исполнительской деятельностью как в отношении технологических моментов, так и в художественном плане, представить их как одну из важных способностей человека\*.

## Глава 2

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ

## 2.1. Слуховое ощущение скрипичного звука

Музыкальное искусство строится на особенностях слухового восприятия человека и обращено к нему. По емкости получаемого информационного потока слух намного превосходит зрение, давая богатейшую картину окружающего нас звучащего мира. Так, только изменение громкости, высоты, прерывистости звука, продолжительности и расположения звуков в пространстве (даже не учитывая тембровую сторону) дает максимальную скорость приема и переработки информации человеком, равную 7,2 бит в секунду, тогда как зрение — всего 4,4 бит в секунду. Разумеется, музыкально-содержательный звук несет еще более емкую информацию.

Музыкальный звук отличается по своей природе от обычных звучаний, окружающих человека, своими особыми качествами, сложившимися в процессе длительной художественной практики. Он — основа языка музыки, строительный материал для воплощения идейно-эстетического смысла сочинения, его образной системы. Следовательно, необходимо учитывать, что музыкальный звук как художественное явление относится не только к области акустики или физиологии слуха, но и к психологии и эстетике.

Музыкальный звук — часть специфической художественной системы, где значимыми являются не единичные звуки сами по себе, но их содержательные связи между собой. Такие связи по горизонтали, во времени образуют особое, известное только музыке, явление — лад — и вызывают к жизни ладовое чувство. А связи по вертикали — в пространстве нескольких звуков — образуют гармонию, тоже специфическое музыкальное явление, связанное с развитием гармонического

\* Владимир Юрьевич не завершил работу над этой главой, но освещение поставленных в ней вопросов содержится в книге: Григорьев В. Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., 1987. С. 76-94. *Примеч. ред.*

слуха. Это — главные координаты музыки, определяющие ее природу, особенные черты музыкального мышления.

В широком плане музыкальный слух — это специфическая способность восприятия, анализа и интеграции отдельных элементов музыкальной ткани сочинения как целостного произведения искусства, связанная со сложнейшими структурами высшей интеллектуальной деятельности человека.

Различают (достаточно условно) *внешний* и *внутренний* музыкальный слух, которые, будучи тесно взаимосвязанными, все же представляют собой два различных процесса: восприятие мира музыки в одном случае и создание субъективных представлений о нем на основе использования результатов деятельности памяти и воображения — в другом.

Человеческое ухо улавливает звуковые волны, а наше сознание придает им субъективную окраску, интерпретирует в зависимости от объективных качеств звука. У скрипичного звука к таким объективным качествам относятся частота колебаний (высотность), длительность (ритм), амплитуда колебаний (динамика), многообразные их формы и наличие тех или иных обертонов и других характеристик спектра (тембр), а также шумовая компонента, весьма важная для характерности звука (скрип, призвуки металла, канифоли, дерева и т. п.). Кроме того, имеет значение роль данного звучания в структуре сочинения (ладогармонической, интонационной, фактурной и др.) и его художественной системе в целом.

В сознании исполнителя (и слушателя) все эти элементы синтезируются и приводят к рождению внутреннего индивидуального ощущения содержательного, характерного звучания, которое, естественно, сопоставляется с внешним и корректируется. Именно здесь пересекаются внешний слух (как первичный, представляющий информацию о внешней среде звучания) и внутренний, возникающий как способность внутренне слышать и переживать звучание, воспроизводить музыку по памяти, «озвучивать» увиденный нотный текст и, самое высшее, творчески порождать новое музыкальное произведение, то есть владеть сложнейшей системой — внутренней музыкальной речью, музыкальным мышлением.

Именно степень развитости внутреннего слуха, его способность продуцировать яркие музыкальные образы (сопоставимые с реально слышимыми внешним слухом), сложную музыкальную ткань сочинения являются самым важным показателем профессиональности музыкального слуха.

Вместе с тем активность последнего связана не только с внутренним слышанием музыки во всем ее богатстве. Она зависит также от развития способности предвосхищать необходимое звучание и тот комплекс движений рук, который это звучание порождает, умение создавать свой особый идеал звучания, идеал выразительного «произ-



несения» фразы, того или иного музыкального комплекса. Все это непосредственно связано с областью музыкальной фантазии.

Звуковысотный (ладогармонический) слух подразделяют на *относительный* и *абсолютный*. Последний может быть *пассивным* (звучит нота — узнается и называется ее абсолютная высота) и *активным* (точно воспроизводится звук заданной высоты). В музыке сама по себе абсолютная высота звучащей ноты имеет лишь относительное значение. Важнейшим качеством звука выступают его содержательные отношения, которые порой коренным образом «сдвигают» данные, полученные при помощи абсолютного слуха. Это связано с тем, что в процессе длительной практики у людей складываются достаточно широкие пределы, в которых звук «опознается» абсолютным слухом как данный. В европейской традиции в пределах октавы слух выделяет 12 таких отличных друг от друга «фокусов» звучания.

Н. Гарбузов установил, что наименование того или иного музыкального звука охватывает достаточно широкий диапазон акустических высот. Так, при эталоне настройки скрипичной струны Ля, равном 440 колебаниям в секунду, люди с абсолютным слухом оценят как ля и 430, и 450 колебаний, что связано с так называемой «зонной» природой нашего слухового восприятия [см.: 9]. Вместе с тем при восприятии музыки происходит другой важный процесс — ощущение взаимного тяготения звуков в ладу, их осмысленной последовательности, где каждый звук имеет свою ладово-высотную зону, не совпадающую порой с его абсолютным значением. И здесь, к примеру, зоны *ля-бемоля* и *соль-диеза* не будут совпадать друг с другом, хотя, казалось бы, энгармонически они взаимозаменяемы: зона *соль-диеза* будет расположена выше, чем зона *ля-бемоля*, что и обеспечит выразительную игру. П. Казальс говорил, что у него расстояние между *ре-бемоля* и *до-диезом* больше, чем, скажем, в полутоне *до ре-бемоля* или *до-диез-ре* [17, 273].

Исходя из этого, абсолютно недопустимо и вредно для развития художественного слуха интонировать «под рояль», то есть стремиться к темперированному строю. Это противоречит и природе скрипки, и природе музыкальной выразительности — ведь в темперированном строе мелодические интервалы сглажены, они — «тупые» и лишены индивидуальности.

Как уже было сказано, достаточно развитый звуковысотный слух имеется практически у всех людей, он является социальной нормой, дающей человеку возможность полноценно воспринимать и переживать музыку. Однако этот слух может утончаться и совершенствоваться, что должно происходить в процессе выразительного интонирования. Другое дело, что не всякий человек имеет возможность верно воспроизводить голосом звучащую ноту — тут виноват обычно не слух, а отсутствие координации слуха и работы голосовых связок (в этом случае можно попросить испытуемого найти эту ноту на фортепиано).

Представление же об абсолютном слухе как показателе высокой музыкальной одаренности неверно. Еще И. Павлов продемонстрировал, что каждая собака имеет такой слух. По современным представлениям абсолютный слух, в основе которого лежит пассивное опознавание абсолютной звуковой высоты при отвлечении от тембра, нередко в той или иной степени связан с подавлением активности тембрового слуха, что может затруднить овладение красочным, разнообразным звучанием.

К общим свойствам слуха, обеспечивающим восприятие динамической стороны звучания, относятся следующие:

1) неравномерность распределения восприятия динамики по высотному диапазону — наибольшая чувствительность слуха приходится на его середину и довольно резко падает к краям;

2) нелинейность восприятия изменения громкости — фактически требуется почти учетверить громкость, чтобы ощутить ее нарастание вдвое, что важно учитывать при *crescendo* и *diminuendo*;

3) наличие эффекта звукового насыщения — повторяющиеся с одинаковой громкостью звуки или фразы воспринимаются со все более убывающей динамикой;

4) обострение слуха в связи с ярким контрастом (после громкого звука чувствительность уха возрастает, затем падает и возрастает вновь), подъемом чувств, узнаванием, видимым движением исполнителя (взмах смычка, энергичное движение корпуса и т. п.); темброво окрашенное звучание производит и более сильное динамическое воздействие.

Существенным фактором, который не всегда учитывается исполнителем, является феномен слуховых иллюзий. Так, еще Дж. Тартини заметил [9, 162], что при очень точной «настройке» во время игры двойных нот появляется «третий тон» — басовый звук, и двойные ноты начинают звучать как аккорд, что существенно обогащает звуковую палитру скрипача, придает музыке дополнительную выразительность, не обозначенную автором, но и не противоречащую музыкальной мысли.

Надо пояснить, что этот третий тон не является акустически объективным. Он звучит лишь субъективно — в слуховом аппарате человека. Эффект здесь достигается за счет сложения колебаний двух групп слуховых волокон и, вследствие резонанса, возбуждения волокон более низкой частоты, что ощущается как реальное звучание и исполнителем, и слушателем.

К тому же разряду относятся и эффекты появления более низкочастотного иллюзорного звука при кратном соотношении пульсаций двух разных звуков большей частоты. В этих случаях пики пульсаций, совпадая через определенные промежутки времени, создают в ухе так называемую «бегущую волну» (что наблюдается при трели и тремоло), а также усиление динамики звучания (при вибрато, ког-

да возникают ярко различаемые ухом «биения» близких по частоте звуков).

Есть еще одна сторона спектра звучания скрипки — психофизиологическая, представленная, во-первых, так называемым «цветным слухом», то есть соотносительностью слуха со зрительным восприятием, во-вторых — богатыми ассоциативными связями нашей слуховой сферы с важнейшими звуковыми явлениями, в том числе и с речью.

Феномен цветного слуха достаточно широко известен. Им обладали некоторые композиторы, к примеру Моцарт, Римский-Корсаков, Скрябин и др. В том или ином виде элементы такого слуха (а у живописцев — эффект «звучащих красок») присущи практически всем людям. В основе этого явления лежит так называемая синестезия — связь в мозге зрительной и слуховой зон, когда при возбуждении слуха, наряду со специфическими для него ощущениями возникают сопутствующие зрительные представления и переживания.

Исследователями выделено некоторое соответствие тональностей ощущениям «светлых» и «темных», «радостных» и «печальных» состояний. К примеру, одной из «темных» тональностей, более часто применяемой для воплощения трагических состояний, является си минор (Месса Баха, сонаты Шопена, Листа и пр.). Окраска зависит и от диапазона. Окраска басового регистра для нас, в целом, темная, а высокого — светлая. Для скрипичной струны Ми предпочтительны блестящие, светлые краски, для баса — бархатно-темные, напряженные.

Характерно, что невибрированный звук теряет свою «цветность». Это происходит и при очень точной, «сухой» настройке рояля\* или узкой зоне унисона ансамбля, оркестра.

Интересными являются выведенные И. Ньютоном соотношения интервального (в порядке понижения звучания, если исполнять эти интервалы сцепленными друг с другом) и цветового рядов: красный цвет у него соответствует малой септимере, оранжевый — большой сексте, желтый — квинте, зеленый — кварте, голубой — малой терции, синий — целому тону, фиолетовый — октаве. Нельзя обойти и соответствие спектральных характеристик тембра эмоциональным состояниям и настроениям человека. Ярко вибрированный, открытый звук связан с состоянием возбуждения, приподнятого настроения; прозрачный, спокойный — с умиротворением, а прикрытый, мало вибрированный — с размышлением, затаенностью и т. п.

Наш опыт содержит и более глубокие психологические связи. Так, голос ребенка — очень звонкий, включает богатые высокие обертоны

---

\* П. Чайковский, например, любил настройку «с разливом», что больше возбуждало его музыкальную фантазию. [Имеется в виду настройка двух или трех струн одноименного «хора» фортепиано не точно в унисон, что создает определенную зону колебаний, оживляет тембр. При точном унисоне звук становится тусклым, мертвым. *Примеч. ред.*]

и форманты, он хорошо «прочитывается», весьма «носский», так как попадает на самую чувствительную зону слуха (не случайно на эту зону настроены свистки и другие сигналы). Тембровая зона баса возбуждает мужественные, воинственные центры мозга, а тенора — чувственные, сексуальные и т. п. Эти характеристики обязательно приходится принимать во внимание при выборе звучания как действенного выразительного средства.

Подобные соответствия, лежащие в глубине психофизиологических механизмов слухового восприятия и порождения звуковых представлений, отнюдь не безразличны для выработки ярко колористического звука. Видимо, здесь весьма могут помочь и зрительные ассоциации, позволяющие соотнести выбор характера звучания со всем своим опытом.

И последнее: следует учитывать также национальные признаки слуха и звуковой характеристики игры. Ведь особенности речи, произношения, тембра голосов, психического склада нации являются глубинными структурами, во многом определяющими (вернее — должныими определять) художественное мышление в звуковом материале. М. Глинка отмечал особое значение в русской музыке острой, «широкой» квинты. Наши скрипачи закономерно славились широкой певучестью, задушевностью своей игры, ярким интонированием.

## 2.2. Внутренние слуховые представления

Важнейшим для скрипача как профессионала-инструменталиста является умение внутренне моделировать звучание, мысленно предвосхищать его, что выражается в «предслышании» идеального звучания исполняемого произведения и осознании комплекса движений, необходимых для его реализации. Сам идеал звучания является своеобразной путеводной звездой для скрипача, манящей и никогда не достижимой, ибо этот идеал развивается и, по мере совершенствования артиста, отодвигается все дальше и дальше — иначе он перестал бы быть идеалом.

Данная сторона музыкального дарования непосредственно связана с областью музыкальной фантазии. Не случайно великие скрипачи мира были и прекрасными композиторами. Даже те, кто не сочинял оригинальных произведений, занимались обработками и транскрипциями, где поиск специфических скрипичных красок является важнейшей стороной. Так, Я. Хейфецу принадлежат свыше ста превосходных транскрипций, в которых творчески использованы выразительные возможности скрипки.

Для выработки внутренних слуховых представлений в первую очередь необходимо ясно осознавать сам источник звука и «жизнь» этого звука, то есть его протяженность во времени и наполняемое им

пространство. Абстрактное «звучание вообще» не способно порождать яркие ассоциации, возбуждать художественное воображение.

Само представление о том, кто «действует» в исполняемой музыке (один человек, два, толпа и оратор и т. п.), где происходит «действие» (в душе человека, в небольшом помещении, зале, на площади), каково при этом освещение и т. д., — все эти обстоятельства чрезвычайно важны для формирования в сознании соответствующей окраски, напряженности, энергии звучания и других его качеств. При этом во многом становятся яснее необходимые характеристики звучания — его звонкость, цветность, характерность и т. п., как неотъемлемые стороны воплощения музыкальных образов.

Замечательные отечественные педагоги А. Ямпольский, Д. Ойстрах и другие особое внимание уделяли развитию у учеников богатых художественных звуковых представлений. Для этого они рекомендовали изучение различных по характеру и музыкальным образам миниатюр, концентрирующих те или иные яркие звуковые краски.

При этом важно соблюдать контрастное сопоставление пьес, помогающее наиболее наглядно представить и воплотить определенные звуковые качества. Так, например, игра «Лярга» Верачини, «Кантабиле» Паганини и других пьес, требующих насыщенного, мужественного звучания, и светлых, лирических пьес типа «Вокализа» Рахманинова, «Размышления» Глазунова, «Элегии» Дварионаса помогает путем их сопоставления более ясно осознать и представить себе необходимые качества звука, позволяющие воплотить конкретную сферу образности сочинения.

За этим первым этапом выработки звуковых представлений в их полярных значениях и особенностях может следовать второй: расширение поля звуковых красок и образных областей выражения — поиск острых, характеристичных звучаний, своеобразная «инструментовка» исполняемой музыки. Для этого наиболее целесообразно выбирать ярко национальные сочинения, жанрово-танцевальные пьесы типа «Импровизации» Кабалевского, пьес из балета «Золушка» Прокофьева — Фихтенгольца, «Испанских танцев» Сарасате и др.

Д. Ойстрах советовал своим ученикам, к примеру, представить себе, что fuga Баха — это «своеобразный ансамбль духовых инструментов. Вот вступил кларнет, затем фагот, а третье проведение — флейта в ансамбле». При таких словах в воображении сразу же возникала многогтембровая палитра, создавалось и верное представление об атаке звука — определенной, сконцентрированной, а также о звуковом пространстве, коллективном характере музыкального действия.

Третий этап выработки звуковых представлений связан с крупной формой, игрой с оркестром, где необходимы выделение и осознание таких характеристик звука, как большая масштабность (к примеру, в концертах Хачатуряна, Сен-Санса, Бруха), массивность (Концерт ми мажор Баха, Чакона Витали), блеск («Испанская симфония»

Лало, Первый концерт Венявского), серебристость, полетность (концерты Моцарта, Мендельсона) и др. Для крупной формы требуются броские, обобщающие звуковые средства, широкие звуковые «мазки», что связано с большим пространством действия, масштабными идеями.

Важно и воспитание особых звуковых представлений, связанных с ощущением пространственности звучания, акустических качеств зала\*.

Чем богаче и разнообразнее исполнитель может заранее в своем сознании смоделировать звучание музыкальных образов, чем многоцветнее будет его идеал скрипичного звука, тем ярче и выпуклее он воплотит свой замысел сочинения, своеобразней и индивидуальней станет его игра, тем интереснее он выступит как художник, ибо именно в звучании познается артист. «Вначале был звук!» — но звук, услышанный в своей душе, в своем внутреннем слуховом мире.

В процессе профессиональной деятельности музыкальный слух развивается. Вернее, развивается не слух как таковой, а музыкальное мышление, шире использующее возможности слуховой сферы человека, осуществляющее все более тонкую дифференцировку и настройку слухового аппарата. Характерно, что у скрипачей в процессе обучения способность распознавать мелкие градации высоты звучания растет, а у пианистов, как правило, нет, так как в практике это им не требуется. Но при этом обязательным условием является непрерывный активный контроль слуха при ведущей, опережающей роли идеальных слуховых представлений, продуцируемых внутренним слухом.

### Глава 3

## ВНИМАНИЕ

Внимание — одна из сторон художественного сознания исполнителя, специфическая направленность психических процессов на актуальный объект или деятельность, вызывающая повышенный уровень сенсорной, двигательной и интеллектуальной активности. Оно может быть направлено как на внешние объекты, вызываться ими, так и на внутренние представления, переживания, стремления. Внимание отличается своей избирательностью, степенью концентрации, сосредоточения на решении задачи, отвлечения от всего постороннего. Фокусировка внимания помогает более ясно и четко осознать как саму задачу, так и пути достижения цели, активизировать энергетику, опыт, запечатленный в памяти, позволяет точнее оценить эффектив-

\* Подробнее об этом см. в главе 10, разделе 10.4.3. *Примеч. ред.*

ность применяемых методов и приемов. С вниманием связаны такие стороны психической активности, как увлеченность деятельностью, погружение в нее, достижение состояния вдохновения.

Во время занятий на инструменте происходят следующие связанные с вниманием процессы: удерживание содержания деятельности в актуальном смысловом поле, создание и реализация образной и двигательной программ в их единстве, регуляция протекания деятельности, контроль за соответствием результата ожидаемого и реально получаемого. В деятельности исполнителя важную роль играет интеллектуальное внимание, объектом которого становятся мысли, образы, представления, психические состояния, связанные со сложнейшей сферой художественного мышления.

В психологии рассматриваются три вида внимания. Первый — *непроизвольное*, регулируемое внешними стимулами, структурами самой музыки, задачами исполнительской деятельности, интересом, новизной материала, прежним опытом и привычками, наслаждением от процесса игры, воплощения музыкальной образности.

Второй — *произвольное*, вызванное постановкой сознательной цели, словесно сформулированной программой (в том числе и «внутренней» речью), моральными требованиями, связанными с конкретными задачами деятельности. Здесь особую роль играют волевые процессы, выполнение требований педагога.

Третий — *послепроизвольное* внимание, связанное с вторичными, автоматизированными, «свернутыми», кодовыми структурами психической деятельности, а также с автоматизированными структурами контроля, протекающими вне сознательной сферы. Этот вид внимания не требует для своего проявления ни волевого, производного, ни непосредственного, вызванного интересом стимула. Важная роль его заключается в том, что оно дает базу для осуществления наиболее плодотворной, интенсивной художественно-интеллектуальной деятельности, увводя в автоматизированную сферу то, что уже было достигнуто исполнителем, включая весь опыт, область образно-двигательных представлений, интуицию, фантазию, работающую во многом на основе свернутых кодов.

Именно этот вид внимания определяет в основном устойчивость игрового процесса во времени, его управляемость и контролируемость, особую «естественность». Перенос же центра действия на произвольное, волевое внимание не способствует самореализации таланта, достижению спонтанности, легкости, виртуозности исполнительского процесса.

Все три вида внимания практически всегда действуют совместно, они неразделимы, хотя на первый план может выходить то один, то другой из них в зависимости от того или иного этапа деятельности. Но даже при удержании в поле зрения замечаний педагога и старательной их реализации волевое, произвольное внимание

не действует изолированно, оно сочетается и с произвольным, и с автоматизированными структурами послепроизвольного, и с самостоятельным творческим поиском.

В процессе овладения инструментом крайне важно всемерно сохранить живой, творческий интерес к делу, эмоциональную включенность (непроизвольное внимание), максимально «претворить» волевые импульсы, поставленные цели (произвольное внимание) в свернутые, кодовые структуры деятельности и мышления, особенно в сфере двигательной деятельности (послепроизвольное внимание). Наиболее важным выступает здесь высвобождение внимания от непосредственного участия в действии, привязанности к исполнительскому процессу и переключение его на предвосхищающие движения и звукового результата, на музыкально-выразительную сторону исполнения. Именно в трансформации произвольного и непроизвольного внимания в послепроизвольное заключается, по мнению А. Ямпольского, успешность овладения виртуозной техникой.

Виды внимания тесно связаны с состоянием энергетики процесса. При ее недостаточности уровень их концентрации и интенсивности снижается, ухудшаются и связи с прежним опытом успешной деятельности, с эмоциональной сферой как стимулятором эффективности протекания процесса, сворачивания его в кодовую форму. А. Ямпольский считал, что занятия без максимального энергетического тонуса, без полной включенности в игру не только не дают нужных результатов, но и становятся значительным тормозом в развитии концертной игры, свободного владения инструментом.

Длительность сохранения интенсивного (концентрированного) внимания должна быть связана не с волевым напряжением, но опираться на более глубокие структуры творческого поиска. Важно также умение верно распределять внимание во времени. Ведь внимание как бы «пульсирует», раскрывается во времени, перемещаясь от одной стороны деятельности, той или иной структуры музыкального произведения к другой, обнаруживая в них новые, интересные стороны, решая все усложняющиеся задачи. «Навязанное» же, не перемещенное вовремя на другой объект внимание волевой формы, да еще при скучном, формальном задании или способе исполнения (например, при игре упражнений или бесконечном однообразном повторении), не будет способствовать полному психологическому включению сознания в деятельность, успешному переходу навыков в кодовую форму.

Внимание у исполнителя тесно связано с темпом игры — чем быстрее темп, тем концентрированнее должно быть внимание. Его поле при этом сужается, как бы фокусируется на главном, существенном. Ведущим здесь выступает ритм, точное членение музыкального потока, выделение определенных комплексов. Естественно, такое со-



стояние требует повышенной энергетике, которая должна заранее аккумулироваться. Не случайно Паганини советовал приберегать энергию для технических мест.

Многие великие исполнители (Рахманинов, Шаляпин, Ойстрах) говорили о своеобразном «раздвоении» внимания артиста на эстраде, когда он предстает как бы в двух лицах — полностью включенного в игру музыканта и критика, стоящего рядом, но отделенного определенной временной дистанцией. Шаляпин писал: «Я пою и слушаю, действую и наблюдаю... Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия» [39, 95]. Эффект «двойного внимания» свойствен работе нашего сознания. Он связан с параллельным течением психических процессов на различных уровнях (и в различном материале). При этом может сохраняться ясное осознание и переживание обоих процессов как реальных, соположенных, хотя и протекающих в разных временных рядах. Чем активнее темп и глубже погружение артиста в музыку, тем эта временная «точка» сдвигается дальше. Если эта дистанция нарушается, то страдает качество игры. Такое раздвоение внимания на эстраде достигает 20-30 секунд. Это доказывают случаи, когда помехи в зале (к примеру, взрыв лампы прожектора) отзывались в игре исполнителя через значительный промежуток времени.

На эстраде из-за стрессовой ситуации происходит и достаточно резкое сужение круга внешнего внимания. Если в классе и дома внимание может быть достаточно рассеянным, включать те или иные посторонние факторы, то исполнение в зале требует перехода на узкое поле внимания, ограниченное, в основном, инструментом и аккомпанементом. «Убегание» внимания в зал резко нарушает игровой процесс, мешает концентрации. В то же время чрезмерно резкое ограничение поля внимания только своей игрой нередко приводит к плохому слышанию аккомпанеента (особенно оркестра), не позволяет создавать необходимую временную дистанцию между представлением о том, что должно быть сыграно, и тем, что играет. Для скрипачей поле внимания, связанное со зрительной сферой, легче всего (по опыту крупных музыкантов) сосредоточить на точке ведения смычка по струне, где сочетаются и динамика, и статика, где рождается звук, но не на руках. А слуховое поле внимания должно охватывать как свою игру и аккомпанемент, так и «отзвук зала» — специфическое акустическое эхо от игры, свидетельствующее о наполнении зала звуком скрипки.

Важной чертой внимания является его объем, то есть умение длительно удерживать определенное количество информации, к примеру, отдельное сочинение или целую программу. Но объем внимания всегда связан с той или иной степенью его концентрации. Чем выше степень концентрации внимания, тем сложнее удерживать его во времени.

Можно выделить четыре основных типа взаимодействия объема и концентрации внимания. Первый — сочетание большого объема внимания и высокая его внутренняя концентрация — дает устойчивость игры, глубину интерпретации, но слабую пластичность, переключаемость, трудность отстранения от мешающих воздействий, от эстрадного волнения.

Второй — сочетание большого объема внимания и внешней (волевой) концентрации — приводит к неустойчивости процесса в условиях стресса, к сложности сосредоточения на главном, к колебаниям внимания.

Третий — узкий объем внимания (малая информация, узкие требования) в сочетании с внутренней сосредоточенностью — дает высокую точность воспроизведения, относительно небольшой уровень волнения, но неглубокую художественность игры.

Четвертый — узкий объем внимания и внешняя сосредоточенность приводит к волевой, импульсивной игре, выносливости при малой выразительности, а также к неуверенности игры при высоких притязаниях.

Следовательно, следует стремиться к овладению большим объемом внимания и его максимальной внутренней концентрацией, а эстрадное волнение преодолевать, используя специальные приемы\*, равно как и повышать пластичность игры путем изучения вариантов сочинения.

Кроме прямого поля внешнего внимания (главным образом, зрительного), существует еще и периферическое, связанное с боковым полем внимания, где фокусировка зрения невелика, однако здесь сосредоточены механизмы слежения за изменяющейся ситуацией («сторожевые механизмы»), очень активные и быстрые, непосредственно связанные с неосознаваемой сферой психики. Информация, попадающая в это поле внимания, вызывает мгновенное действие (воздействие) и лишь потом может отчасти «всплывать» в сознании. Эта особенность может быть эффективно использована в педагогической и исполнительской деятельности. Ныне педагог обычно располагается в прямом поле внимания ученика, непосредственно связанным с ясным полем сознания. В то же время иная позиция педагога, когда он находится сбоку и попадает лишь в периферическое поле внимания ученика (который играет не для педагога, а в воображаемый зал, чего требовал А. Ямпольский), дает особые преимущества. В этом случае малейшая мимика или еле заметное движение педагога воспринимаются боковым полем внимания, но не осознаются и попадают непосредственно в подсознание, становясь, по сути дела, саморегуляторами процесса игры, формируя наиболее эффективные регулирующие и корректирующие механиз-

\* Подробнее об этом см. в книге «Исполнитель и эстрада» [14].

мы контроля. Такой подход дает необычайный эффект «самообучения», пробуждает интуицию, обостряет деятельность послепроизвольного внимания. Педагог здесь становится «корректирующим» зеркалом игры ученика, стимулируя в то же время самостоятельность его мышления. Ученики А. Ямпольского в конце урока, когда не было сделано ни одного замечания, знали, как они играли и как им следует заниматься далее.

## Глава 4

### СПЕЦИФИКА ИГРОВОГО ДВИЖЕНИЯ

Проблема игрового движения может рассматриваться лишь в неразрывной связи с конкретными задачами художественного процесса игры на инструменте. В конечном счете она и определяется ими. Вне этих задач, к примеру, во время некоторых сутубо тренировочных упражнений основное содержание данной проблемы неизбежно сужается, так как игровое движение -- движение профессиональное, специально воспитанное в процессе обучения, предназначенное для воплощения художественного замысла.

Как же осуществляется игровое движение, какова его специфика, в чем его отличие от движения, используемого в быту, или тренированного движения спортсмена? Эти вопросы необходимо выяснить как для познания процесса игры в целом, так и для наиболее эффективного управления всеми его сторонами в практике.

Из физиологии и психологии известно довольно много (но пока еще далеко не все!) о различных сторонах процесса организации движения вообще. Мы знаем, что все произвольные двигательные акты совершаются при участии сознания, что рефлекторная природа таких движений была обоснована И. Сеченовым (до этого принцип двигательного рефлекса впервые выдвинул Р. Декарт, показав связь движения с факторами внешней среды, действующей на органы чувств). Среди ученых, развивавших учение о произвольных движениях, следует назвать П. Лесгафта, Н. Бернштейна, П. Анохина, В. Фарфеля и др., а за рубежом -- Р. Гранита, К. Прибрама. С несколько иных позиций движение как реализацию процесса управления рассматривает кибернетика (Н. Винер).

Прежде чем перейти к рассмотрению специфики игрового движения, скажем несколько слов о физиолого-психологическом механизме, обеспечивающем движение вообще. Двигательный аппарат человека включает суставы, мышцы, двигательные нервные пути, чувствующие нервные окончания, также подходящие к мышцам (афферентная иннервация мышц), отделы двигательной нервной системы (кора, подкорка, спинной мозг), управляющие движением. В работе

в той или иной степени участвуют и сигналы, которые поступают от зрительного, слухового, вестибулярного аппаратов, рецепторов кожи (тактильные ощущения) и некоторых внутренних органов.

Движение в обыденном значении можно разделить на две относительно независимые сферы, управление которыми совершается различно, — *непроизвольные* и *произвольные* движения. В отличие от произвольных, для которых характерно четкое целеполагание и сознательное управление, непроизвольные движения (двигательные автоматизмы) — это унаследованные комплексы, жестко зафиксированные в структурах спинного мозга. Они не всегда подконтрольны сознанию. К ним относятся защитные и ориентировочные (из которых нам особенно интересны хватательные) рефлексы — отдергивание рук, закрывание кистями рук лица и туловища при угрозе, падении, мигание век и т. д., то есть рефлексы на внешнее раздражение, и рефлексы, вызываемые внутренней — мышечной — рецепцией: автоматическая координация рук, одновременность движений рук и ног, рефлекс на растяжение, рефлекс ритмического движения, в частности дрожание, поддержание рефлекторного тонуса. Если защитные рефлексы и ориентировочные движения головы в направлении звукового раздражителя не находят применения в скрипичной игре, то ориентировочный хватательный рефлекс, а также рефлексы слежения глазами за движущимся предметом (в частности смычком) в игровых движениях в той или иной степени задействованы, хотя и не определяют их. Это относится и к безусловным рефлексам, связанным с мышечной рецепцией.

Рассмотрим главные непроизвольные движения. Важное значение в игре имеет рефлекторный тонус мышц, вызываемый автоматически поступающими к ним постоянными слабыми нервными импульсами. Этот тонус обеспечивает различные положения тела (активная роль), а также выполняет специфическую функцию тормоза пассивных движений. Можно пояснить это примером: если, держа под локоть, поднять вперед до уровня плеча висящую расслабленно руку другого человека, а затем, поддерживая немного, неожиданно для него опустить, то рука не падает свободно, а опускается замедленно, порой повисая в воздухе. Причина данного эффекта в том, что пассивно сокращающиеся во время подъема руки мышцы активно сохраняют свое состояние (это — одна из закономерностей безусловно-рефлекторного движения, с которой необходимо считаться). Рефлекторный тонус, таким образом, весьма пластичен, мышцы, участвующие в нем (в руке — это в особенности дельтовидная и двуглавая мышцы), способны длительно поддерживать определенную позу, а также пассивно сопротивляться внезапному изменению состояния мышцы (направления движения).

Без выработки способности произвольно расслаблять эти мышцы управление координированными движениями может быть затрудне-

но. В то же время поддержание тонуса очень важно при игре и постановочных моментах.

Рефлекс на растяжение обратен описанному пассивному рефлексу к сохранению сокращения. Растянутая мышца стремится рефлекторно сократиться до естественной длины. Здесь действуют не только упругие силы, присущие самой мышце, но и ее активное движение в обратном направлении. Этот рефлекс проявляется, однако, только при быстром растяжении мышцы (при медленном возникает уже известное нам остаточное торможение обратного процесса). Еще одна закономерность эффекта на растяжение: более медленное растяжение дает большую растяжимость мышц, чем быстрое, особенно если некоторое время фиксировать мышцы в конечной фазе растяжения. При этом мышца не остается перенапряженной, как во время предельного растягивания при быстром движении. Этот эффект, к примеру, проявляется при энергичном исполнении пунктирного штриха. Существует естественный механизм ритмических автоматических движений, они представляют собой ритмическое произвольное чередование фаз сгибания и разгибания. Рефлекс проявляется при напряжении мышц, нервном волнении. У скрипачей он обнаруживается на эстраде в дрожании рук или ног. В игровых движениях он участвует в качестве одного из основных элементов в стаккато, при исполнении вибрато и трели. Однако все игровые действия включают данный механизм не изолированно, не в его «чистом» виде, хотя, к примеру, при так называемой «электрической» трели он используется впрямую. Об этом Ю. Янкелевич говорил: «Природные опущения бывают и при зажатых руках, как в трели. Они возникают как автоматическая реакция на острое ощущение по отношению к первичному импульсу падающего пальца. Но такое движение, такая трель не подчиняются сознательному художественному намерению»<sup>\*</sup>.

Обычные жизненные движения совершаются, исходя из их цели. При этом само движение, его форма, размах, динамика и т. д., обычно не осознаются в деталях. Основное поле внимания фиксирует главным образом достижение (или не достижение) поставленной задачи и степень расхождения желаемого и реального, а также степень напряжения (силы).

Кроме основного (осознаваемого) поля внимания, связанного, в частности, с ясным зрением, «светлым пятном сознания» (И. Павлов), существует «боковое» (или периферическое) поле внимания, связанное в значительной мере с неосознаваемыми процессами восприятия и мышления, механизмами тонкого контроля и выработки корректирующих импульсов. Действуя совместно, эти два механизма

<sup>\*</sup> Из записей лекций по методике, прочитанных Ю. Янкелевичем для студентов Московской государственной консерватории.

внимания (и коррекции) способствуют выработке системы рациональных двигательных комплексов.

Очень часто педагоги говорят о «естественности инструментальных движений», понимая под этим сходство с обычными повседневными движениями, совершаемыми естественно и свободно. Представляется, что здесь кроется существенная ошибка.

Естественные движения вырабатываются в повседневном опыте. Они не очень дифференцируемые, но обеспечивают широкий спектр целей, протекают на небольшом энергетическом уровне, не требуют специального приспособления, поддержки тренировкой.

Спортивные движения — очень точные, узконаправленные, предельно приспособляемые. Они протекают, как правило, на грани физических возможностей человека, требуют обязательной тренировки, поддержки.

Игровые движения призваны сочетать и то и другое, так как их цели достаточно широки и многообразны, направлены на воплощение художественного замысла в его наиболее выразительной форме. Они допускают вариантность решений, а их выполнение должно быть каждый раз предельно точным. Они требуют специального приспособления рук к инструменту, создания особой системы выработки и поддержания навыков.

Бытовой двигательный опыт — то, что мы часто понимаем под термином «жизненный опыт», — широко использует для организации естественных движений два автоматизированных механизма. Первый — врожденные частные безусловные двигательные рефлексы («синергии»), где четко выражена точная координация движения (к примеру, известный рефлекс — «попадание» указательным пальцем в кончик носа). Второй — жестко закрепленные «схемы» движений различных групп мышц (к примеру, наиболее яркая из них — перекрестная координация рук).

Второй базируется на первом, объединяя частные движения в своеобразные врожденные двигательные комплексы, способные выполнять сложно скоординированные движения, по большей части циклического характера (ходьба, перекрестные вращения руками и т. д.). Устойчивость и «управляемость» таких движений очень высокая, но степень их свободы небольшая. Поэтому как часть сложного игрового движения, призванного воплощать художественный замысел, они малопригодны, хотя с ними и приходится считаться, ибо они способны тормозить освоение игровых комплексов, вызывать ошибки в движении.

Сформированные бытовые двигательные навыки во многом связаны с врожденными двигательными комплексами, опираются на них. В быту отрабатываются определенные наборы движений, использующих, главным образом, активно-силовой характер выполнения. Но в них мало учитываются реактивные и инерционные силы,

участвующие в тонких, особо дифференцированных движениях. Отсюда бытовые навыки движения, как мало специализированные и, кроме того, достаточно жестко сконфигурованные в узкие стереотипы, оказываются не очень пригодными для правильной организации сложного игрового процесса. Но тогда встает вопрос, какие же навыки лежат в основе системы инструментальных игровых движений, чем они отличаются от бытовых, прав ли был Ю. Янкелевич, утверждая принципиальную их разницу?\* Для этого сначала надо разобраться в системе управления произвольными движениями.

«Классическая», данная в учебниках схема управления движениями, выработанная к середине XX века, строилась следующим образом: существует «многоуровневая система управления» нашими произвольными движениями, где высшим управляющим центром является кора головного мозга (Н. Бернштейн). Сознательный уровень управления находится именно в ней, а на более низких уровнях происходит только автоматическая регуляция движения. Такое «распределение обязанностей» дает более эффективные результаты, чем непосредственное сознательное руководство всеми движениями. Естественно, что переход от механистического представления о роли сознания в двигательном акте к более сложной структуре управления сам по себе правилен. Однако здесь все же остается механистический «привкус», прямолинейные связи сознания (коры мозга) и движения не снимаются теорией П. Анохина — Н. Бернштейна. В последующие годы многими учеными (А. Лурия, К. Прибрам) было показано, что роль коры мозга, а следовательно, и сознательных процессов в регуляции движения иная. Еще Павлов впервые в научной литературе обосновал тезис о том, что без притока сигналов от двигательного аппарата в центральную нервную систему не только регуляция, но и само выполнение движения становится невозможным. Эту мысль позднее развили П. Анохин, Н. Бернштейн, а в последнее время Л. Чхеидзе, В. Фарфель, Ф. Дьячков, В. Парин и др. Исследования выявили, что так называемые «двигательные» области коры головного мозга не «выдают» импульсы мышцам, как это считалось ранее, а являются своеобразным сенсорным аппаратом, сходным по функциям со зрительным и слуховым центрами коры мозга. Именно поэтому так важна «обратная афферентация» (П. Анохин) — поток информации, идущей к мозгу от мышц и других сенсорных сфер. Двигательная область коры, таким образом, лишь создает «образ движения» (К. Прибрам), следит за соответствием этого образа и его реализации, а все направляющие и корректирующие воздействия осуществляются целиком и полностью только нижележащими ступенями, а также самими внутримышечными механизмами.

\* Подробнее об этом см. в сборнике «Педагогическое наследие» [47, 11].

Из такого понимания содержательной «концепционной» функции коры яснее становится и факт весьма значительной роли второй сигнальной системы — слова, в том числе и «внутренней речи», — в движении и образовании двигательного навыка (А. Лурия, А. Гидиков, Н. Парамонова, Е. Хомская и др.). Да и мышцы из пассивных исполнителей приказов мозга превращаются в активные компоненты двигательного процесса, а он сам становится выразителем, итогом целостных состояний организма, результатом взаимодействия различных сенсорных сфер, целеполагания, волевых усилий и т. д.

Инструментальное движение, как уже говорилось, отлично от бытового. Хотя оно и использует многие «бытовые» механизмы, но совершается в пределах самостоятельной сферы сознания и действия, в единой системе «человек — инструмент» (в этом смысле психологически неверно говорить, что исполнитель играет *на* инструменте; это может создавать определенное ощущение «отчуждения» инструмента от человека, нарушать целостную систему).

Исследуя инструментальное движение, необходимо в первую очередь рассмотреть вопрос о *зоне* игровых движений, в пределах которой оно эффективно выполняет свои содержательные функции. Вся наша деятельность имеет определенную зонную природу. Существуют оптимальные зоны держания инструмента и ведения смычка, зона целесообразных, координированных движений, зона художественной интерпретации и т. п. Чем шире (относительно) зона, тем богаче, увереннее, четче игра при изменяющихся условиях обстановки. Одна заученная форма, одно положение — неустойчивы. Зона движений — это варианты, проторенный широкий путь, а не узкая дорога.

В зоне (в указанном понимании этого слова) важно нахождение ее центра и, в особенности, границ — тех ориентиров, за которыми нарушается свобода и координация движений, а следовательно, усложняется процесс их смысловой направленности.

Так как инструмент создан в расчете на человеческие руки, вопрос об оптимальной двигательной зоне сводится к той координированной от природы области, где движения рук имеют максимальную степень свободы и согласованности. Когда мы идем, руки двигаются в такт ходьбе. Если продолжить их движение и поднять перед собой — это будет вертикаль зоны. При сведении рук на груди и разведении их в стороны — горизонталь. Их пересечение дает центры для каждой руки. В центре зоны руки, поднятые вперед, держат скелетные мышцы, которые могут действовать долго, хорошо снабжаются кровью. Если отводить, к примеру, левую руку, поднятую и согнутую в локте как для держания скрипки, влево, можно почувствовать, как начнут все более напрягаться мышцы плеча — это вступили в действие мышцы, осуществляющие движение, многие из которых, особенно мелкие, не могут действовать постоянно, а только импульсами. Поэтому если скрипка или альт слишком отводятся влево, то кроме



возникающих дополнительных сложностей с достижением устойчивой координации рук наступает зажатость, так как в отведенном положении руку фиксируют игровые мускулы, неспособные к длительной непрерывной активности. Это относится и к правой руке, вынесенной слишком вперед (что не всегда верно рекомендуется при длинных руках).

Игровые движения обладают и по форме, и по психологическому содержанию определенной двойственностью: с точки зрения художественной цели, каждое из них является завершенным целым, а с точки зрения организма — лишь частью целостного движения руки. Так, движение руки со смычком — лишь небольшая часть кругового целостного движения руки. Учет этого помогает снять психологическое ощущение «мертвых точек» у колодки и конца смычка. Кроме того, обычные движения правой руки — криволинейные, а смычка — прямые, следовательно, «образ движения» руки должен это учитывать, и, чтобы сохранить прямое движение смычка, рука в представлении должна двигаться также криволинейно, но с обратным знаком. Уже исходя из этого видно, что «образ движения» далеко не всегда совпадает с конечным результатом самого движения.

Чтобы «уйти» от бытового опыта, «расчистить поле» специфически инструментальным движениям, многие педагоги интуитивно применяют прием для «освобождения» рук — их встряхивание, покачивание, приведение в пассивное, расслабленное состояние и т. п. Видимо, с этим же могут быть связаны и теории «свободного падения» руки, кисти, игры «весом руки» и т. п. Однако это верно лишь в отношении самого начала игрового движения, далее необходим уже определенный тонус.

Как же строится «образ игрового движения»? В его основе лежит интенсивное «предслышание» — представление художественно-образного смысла звукового выражения, слитого с возможностями его двигательного воплощения, исходящего из накопленного опыта. В «образе движения», следовательно, спаяны воедино цель и средства, форма движений и их содержательная сторона. Так как любой художественный смысл неоднозначен и достаточно вариативен, то и средства для его воплощения должны быть достаточно широки. Поэтому строящиеся сознанием «гипотезы» о движениях образуют некое поле решений, контуры которого очерчивают зону целесообразных, наиболее эффективных приемов. Широкое поле обеспечивает художественный уровень реализации, узкое поле — ремесленный. Кроме самого «образа движения», сознание вырабатывает и систему координационных точек смысловой зоны движений, нарушение которых приводит к уходу из «поля решений». Последние открытия в области психофизиологии (Н. Бехтерева) установили, что двигательная информация кодируется мозгом в двух планах — полном и сжатом. Сжатая программа нужна для планирования, полная — для

развертывания процесса в деталях. Сознание не управляет движением, а стратегически направляет и корректирует его, обеспечивая сначала сжатие программы движения в код, а затем включая механизм разворачивания этого кода в реальное действие. Это подтверждается и тем, что вмешательство «верхних этажей» сознания приводит к замедлению и утяжелению уже формирующегося навыка действия. Для планирования и направления движения мозгу чрезвычайно важно находить основные ориентиры, сигнализирующие о выходе процесса за его границы. Психологом П. Гальпериным был проведен следующий опыт. 100 студентов университета учились делать ровный, длинный пропил в доске русской лучковой пилой. Наставниками были два опытных столяра. Студенты занимались *по часу в день* целый месяц. Если столяры делали пропил с точностью около 80%, то студенты не смогли достичь их уровня и оставались в пределах 70–75%. Другой группе дали ту же пилу, но оборудованную приспособлением с двумя контактами. Если пила «заваливалась» влево — зажигалась красная лампа, вправо — зеленая. Можно не смотреть на пилу и доску, держать пилу как угодно — лишь бы не зажигались лампочки. Упражнялись студенты *по одному часу в неделю*. Через месяц пилили на уровне выше 90%. Эту методику применили в институте физкультуры к конькобежцам-фигуристам. Вместо одного-двух лет они смогли научиться «держатъ ровность» катания на уровне мастера за два-три месяца. Нечто близкое этому в свое время пытался сделать в Московской консерватории профессор Л. Цейтлин. Он построил из планок приспособление, надеваемое на правую руку, которое позволяло вести ее только в нужной плоскости. Видимо, техническое несовершенство не позволило выявить методическую полезность этого приспособления. Но мысль Цейтлина была интересной.

При стремлении воплотить «образ движения» и добиться соответствия звукового результата прогнозируемому происходит процесс поиска границ той зоны, за которой движение и его результат выйдут за пределы желаемого. В результате этих поисков (но не повторений, так как еще нечего повторять!) происходит образование игрового навыка, который проходит несколько ступеней развития. Первая — нахождение принципиального соответствия движения искомому смысловому, художественному значению. Вторая — установление основной пространственно-временной структуры движения, его граней. Третья — «уточнение подробностей». Четвертая — закрепление навыка, включение его в установившуюся структуру технологического и — шире — художественного опыта. Овладение новым навыком на первых порах может приводить к некоторой неустойчивости (ритмической, интонационной и пр.) игрового процесса. Этого не надо бояться, что специально подчеркивал А. Ямпольский.

Закрепление считается законченным, когда появляются достаточно устойчивый ритм движений и точный контроль за всеми дей-

ствиями. В качестве примера овладения простейшим навыком чередования трех пальцев в быстром движении можно привести характерный двигательный комплекс, лежащий в основе Этюда № 17 Р. Крейцера:



Здесь 1-й палец стоит постоянно на струне. 3-й палец поставить легко, но дальше возникает сложность: необходимо снять 3-й палец и поставить 2-й. Сделать это одновременно, во-первых, невозможно, во-вторых, при такой попытке возникнет зажатие руки (3-й палец «не хочет» сниматься со струны, пока струна не прижата 2-м). Кроме того, одновременное действие двумя пальцами тяжеловесно и нарушает легкость техники. Следовательно, необходимо заранее поставить 2-й палец на струну, используя резервную длительность звучания 3-го пальца. Но время его постановки должно укладываться в ритм всей последовательности, то есть попадать на тридцатьвторую долю.

После этого 3-й палец опять легко снять, но затем возникает вторая сложность — необходимость поднять сразу два пальца. Здесь также единственно правильное решение — начать предварительно на первую тридцатьвторую движение 2-м пальцем, который как бы «подснимает» 3-й палец, создавая своеобразную «пружину». В нужный момент напряжение, удерживающее 3-й палец на струне, снимается, и он сам «отскакивает» от струны. Активен, следовательно, в этом этюде 2-й палец (средний), снимающий другой, готовящий поле действия для 3-го, а 3-й палец пассивен. Полезно поиграть здесь также трель 1-м и 2-м пальцами (активность 2-го!), а затем чередовать упражнение на трель с игрой небольших отрезков текста — при этом сохранять и активность 2-го, и «твердое» положение 1-го, и ритм («автоматический»).

Мы видим, что проанализированная таким образом последовательность движений приобретает несколько иной «образ», скрытый до этого в кажущейся простоте. В результате осмысленного овладения навыком процесс становится содержательным, все менее случайным, менее отягощенным неверными движениями и зажатостью, все более целесообразным. При повторении постепенно стирается лишняя информация, а выкристаллизовывается, подкрепляется и обобщается нужная; процесс содержательно обогащается и приобретает законченную, целостную форму навыка.

При этом сначала улавливается и закрепляется основной устойчивый контур — крайние точки завершенности движения, сохраняющиеся при любых сдвигах во времени, и вспомогательные (дробные) грани периодичности — отдельные фазы процесса, более подвижные,

менее жестко связанные. По мере овладения навыком первоначальная скованность, массивность движений, прямолинейность, когда степени свободы отдельных частей руки малы, а инерционные движения, упругость струны и смычка мало учитываются, сменяются дифференциацией целостного движения, улавливанием его основных граней. Тогда включаются степени свободы, учитываются реактивные движения. На заключительном этапе восстанавливается целостность движения, но уже на новом качественном уровне. Только здесь возможно его закрепление. Качества отработанного навыка включают четыре момента: 1) устойчивость во времени; 2) пирота обслуживания — перспективность; 3) сочетаемость с другими; 4) легкость воспроизведения. Дальнейшая «жизнь» навыка связана с его совершенствованием, частичной перестройкой, включением в новые, более сложные двигательные комплексы. Однако навык обладает способностью «сопротивляться» его изменению. Наиболее стабильной и трудно поддающейся перемене является ритмическая сторона, а также темповые границы навыка.

Переход сознательно *направляемых* (а не «управляемых», как обычно пишут) движений в подсознательное, автоматизированное происходит постепенно, отдельными комплексами, гранями. Однако почти *любой, уже автоматический комплекс можно временно перевести в план осознания* — при замедленном воспроизведении, когда требуются какие-либо уточнения действий, их дальнейшее качественное совершенствование или включение в новые комплексы. Но здесь надо учитывать, что такое «изъятие» автоматизированного навыка из его сферы меняет и его структуру, влечет за собой практически подмену одного навыка другим.

В наших двигательных навыках можно выделить две стороны — осознаваемую и неосознаваемую. Даже при тщательном анализе движения, рассмотрении всех его сторон в замедленной игре все же остается некий «неразложимый остаток». Чем прочнее навык, выше степень его автоматизации, тем этот остаток больше. Однако у многих скрипачей при внешне как будто вполне автоматизированном «навыке» существует замаскированно-сознательное движение, псевдоавтоматизм, лежащий не так глубоко, как подлинный. Этот автоматизм «первого порядка», еще не перешедший в автоматизм «второго порядка», когда сознательный контроль не только отстывает на второй план, но и становится невозможным, тормозит движение, сковывает его. А. Ямпольский для снятия излишнего внимания, перевода направления движения в подсознание даже иногда предлагал ученикам поставить на несколько минут на пульт интересную книгу и, читая ее, попытаться играть. Можно проверить глубину автоматизма иначе — сыграв отрывок без подготовки в резко убыстренном темпе. Не до конца автоматизированный навык неспособен обычно к переключению в иной темп, иное художественное время.

В единичном движении можно выделить элементы *подготовки* к движению и его *начало* — тот импульс, который обуславливает силу, размах, достижение общей цели; *основную фазу*, определяющую выразительные возможности, где первоначальный импульс получает развитие, распределение; *заключительную фазу* — филирование звука, завершение движения путем использования главным образом инерционных сил, гашение динамических процессов и подготовку к следующему движению. Это в большей мере относится к действиям правой руки, но и в левой может быть прослежена (хотя и не полно) подобная структура.

Легкость, быстрота и точность движений могут быть увеличены благодаря применению некоторых принципов их оптимальной организации и как следствие — экономии двигательной энергии:

- Основное значение имеет четкий и естественный ритм организации движения, связанный с течением музыки.
- Последовательные движения должны производиться так, чтобы одно заканчивалось, переходило в другое при положении рук, наиболее удобном для начала следующего движения.
- Следует уменьшать количество элементарных движений путем объединения нескольких движений в один сложный двигательно-игровой комплекс.
- Непрерывные движения в одной плоскости предпочтительнее ломаных; слитная игра без внутренних пауз (остановок) легче игры с остановками.
- Свободные, ненапряженные движения производить легче и быстрее, чем движения, определяемые внешними ограничениями («мертвыми точками» — хотя бы даже психологическими).
- Необходимо максимально использовать направление силы тяжести, инерцию движения, упругие свойства струны, смычка.
- Следует по возможности исключить резкие колебания скорости и напряжения.
- На начальном этапе нужно стремиться не столько к отточенности движений, сколько к правильности их внутренней структуры, органичности и плавности переходов одного в другое, хотя это и не даст до известной поры нужного окончательного звукового эффекта\*, но зато перспективнее.

Как осуществляется коррекция движения, каковы ее механизмы? Степень соответствия движения его «образу», рождаемому сознанием, проверяется путем получения обратной информации, свидетельствующей о совпадении или расхождении прогнозируемого и реального рядов. Это трудно осуществить без привлечения многих

---

\* А. Ямпольский советовал при овладении трудным штрихом на первых порах не обращать внимание на появляющиеся звуковые искажения, добываясь лишь соответствия движения нужной форме.

возможностей нашей сенсорной сферы. Мышечная рецепция, будучи внутренней, не даст мозгу представления о положении руки в пространстве, лишь зрительное восприятие и тактильные ощущения связывают его с внешним движением. Без них одна мышечная рецепция дает представление не о месте рук на инструменте во время игры, а лишь о соотношении частей руки по отношению к телу.

Подушечки пальцев обладают очень высокой чувствительностью к различению поверхности, определению давления, температуры, колебательных движений. Высокая «разрешающая способность» тактильных ощущений пальцев не приспособлена для координации крупных частей руки по отношению к телу (и, следовательно, к инструменту). Эту функцию выполняют чувствительные поля ладони. Их три — это те точки, которые прикасаются к плоской поверхности, если положить на нее ладонь, — поля указательного пальца, мизинца и большого пальца. Именно они сигнализируют мозгу о положении левой руки на грифе. Кстати, и в держании смычка значимо ощущение трех точек, и одна из наиболее главных близка при «русской хватке» полю указательного пальца. Следовательно, пресловутое «чувство грифа», возможно, следует искать не в подушечках пальцев, подверженных значительным колебаниям чувствительности (в частности, как следствие утомляемости, волнения), а в более надежных, менее подвластных «разбросам» чувствительных полях ладони. Этот тезис подтвердили исследования ленинградских физиологов на IV Международном конкурсе музыкантов-исполнителей им. П. И. Чайковского. Они анализировали изменение чувствительных полей пальцев и ладони у виолончелистов и скрипачей. Измерения проводились до и после выступления. Перед выходом на эстраду чувствительность пальцев была высокой, а полей ладони — низкой. После игры — наоборот: у пальцев она падала, а у полей ладони возрастала в несколько раз. Не случайно в темноте мы нащупываем выключатель на стене не пальцами, а ладонью.

Важно и зрительное уточнение границ, за пределами которых руки выходят из координированных зон, а также совпадение нужной фазы движения с пульсацией ритмических группировок. Нахождение искомой структуры контролирующих факторов — это, по сути дела, и будет полное овладение данным игровым комплексом. Сознание при этом будет ограничено лишь слежением за отступлением от грани структуры игрового процесса.

Как же овладеть на практике игровыми навыками? Классические теории обучения базируются на аксиоме: чем больше количество повторений исходной информации, тем лучше она запоминается. Здесь, якобы, образуется наиболее прочная связь между стимулом и реакциями организма, используется закрепление следа, вызванного реакцией. Но человеческая деятельность — это не столько образование реакций, сколько активная выработка целей, программ взаимо-

действия со средой, при которой содержание нашей деятельности, наших понятий непрерывно обогащается, приводится в систему, эволюционирует. Как же быть с повторениями, механическим заучиванием? Не налагает ли такое «заучивание» ограничений на дальнейшее творческое обогащение информации? Действительно, оно в значительной мере способствует омертвелости информации. При механическом многократном повторении происходит даже распад смысловой структуры и формализация навыка. «Искусство неповторимо» — где же здесь выход? Еще Р. Крейцер, за ним Ж.-Л. Массар, а в наше время А. Ямпольский стали широко применять метод вариантов. Он дает возможность получить определенное поле навыка, проложить для него более широкую, устойчивую дорогу, обогатить смысл, уходя от буквального повторения.

Другая проблема — мышечный тонус и темп изучения\*. Оказывается, что оптимальный, близкий к максимальному тонус мышц способствует более быстрому и прочному овладению навыком. Зажатость или расслабленность ухудшают, а порой делают невозможным его освоение.

Обычно рекомендуемая по традиции система обязательных занятий в медленном темпе, да еще в течение длительного времени, не стимулирует задачу планомерного расширения границ навыка в будущем, приводит к жестким «стереотипам» движения, которые впоследствии становятся определенным тормозом. Опасность медленного темпа в том, что не только движение приобретает в нем другую структуру. Здесь возникают иные информационные моменты, соотношение опережающих движений крупных и мелких частей рук, отсутствует учет инерции, иного звучания и т. п. Но кроме того, вырабатывается медленная программа действия, и в нужном темпе будет наблюдаться некоторая утяжеленность. Лучшее «лекарство» от этого — всемерное варьирование скоростных границ как в сторону некоторого замедления от основного темпа, так и (после выучивания текста) некоторого убыстрения, избегая «забалтывания», которое наступает при непреодоленной зажатости или бездумном многократном повторении. Лишь тогда окончательный темп попадает в психологически устойчивое поле, «золотую середину».

Еще один момент — координация рук, под которой обычно понимают одновременность их действий. Это неверно и порой приводит к зажатости. Если палец еще «не дождал» струну, а правая рука начинает извлекать смычком звук — она невольно затормозится на мгновение, пока палец не станет на свое место. Следовательно, под координацией надо понимать более сложную систему взаимодействия рук, когда одна рука подготавливает возможность действия другой. Момент одновременности выступает здесь как частный.

\* См. также главу 13. *Примеч. ред.*

Как действуют при игровом навыке наши мышцы? Так же, как в бытовом движении, или иначе? У струнников движение смычка вниз (вернее, вбок — вправо, особенно у виолончелистов и контрабасистов, а порой — на баске даже вверх), в большинстве случаев сильнее, чем обратное, а ведь оно выполняется более слабой группой мышц! Почему? Здесь и встает вопрос о специфике мышечных усилий инструменталиста. Можно даже сказать, что игровое движение осуществляется во многом противоположным путем, чем в быту.

Исследования последних лет показали, что при упражнениях на достижение точного угла сгиба локтя импульсы в ведущую мышцу (бицепс) постепенно исчезали, а появлялись редкие импульсы в мышцу-антагонист (трицепс) как коррекция движения. Следовательно, ведущим в смысловом отношении становится мышца-антагонист, а протагонист начинает выполнять динамическую роль, дает импульс, энергию движению, но находится все время под контролем антагониста. Таким образом, в бытовом движении в одной мышце слито и движение и коррекция (управление), а в игровом эти функции разделяются, что дает большое преимущество в дифференциации двигательного процесса, его подчиненности смысловой, художественной задаче.

А. Ямпольский говорил, что при движении смычка вниз нельзя давать ему «слишком быстро упасть». Он же сказал и о том, что так называемое упражнение Л. Ауэра на «длинные ноты» воспитывает именно данное ощущение в руке — ощущение корректировки движения, когда оно осуществляется как бы само по себе и лишь контролируется играющим. И. Безродный развил эти положения и выдвинул понятие «лента мускула» — особое ощущение в мышце предплечья разворачивающегося процесса скорректированного движения правой руки, помогающее решить проблему ровного длинного звучания. При этом возникает и чувство спокойствия за то, что смычка «хватит», а во время эстрадного волнения — что он не будет дрожать. При изучении Чаконы Баха Безродному, по его словам, следуя художественной логике, захотелось сыграть значительную часть ремажорного эпизода на один смычок. Не получилось. «Я понял,— говорил И. Безродный, — что не чувствую, какие конкретно и как действуют мышцы. Попытался мысленно представить их действие, найти логику, «нащупать» в сознании работающую мышцу. Наконец я ее нашел и почувствовал, что она напряжена. А. Ямпольский мне говорил неоднократно, что «работающая мышца должна быть свободна!» Раньше я этого не понимал — как же работающая мышца может быть свободна? Теперь я попытался снять с нее напряжение, чтобы она как бы распласталась, стала шире, наподобие ленты. Получилось блаженное, сладостное состояние руки — не могу найти иных слов! Получился бархатистый, «выглаженный» звук. Если «лента мускула» ведет смычок вниз, то в момент смены смычка надо как бы на секунду отключить сознание, а затем включить «ленту» уже в обратную сторону.



Функция плеча, как я ощущаю, сводится только к удержанию руки на весу, а от локтя до кисти возникает рабочий участок — «лента». Кисть помогает воплощать более тонкие движения. Это я назвал бы «активной свободой мышц». Мышца при этом как бы отдыхает, но и работает. Смычок на эстраде при любом волнении скрипача не дрожит! Так я и сыграл этот эпизод Чаконы в Большом зале консерватории»<sup>\*</sup>.

Многие инструменталисты наблюдали, что после *сильного* утомления, когда, казалось бы, невозможно играть, неожиданно все получается! Об этом вспоминали и Д. Ойстрах, и Л. Коган. Здесь проявляется эффект затормаживания обычных жизненных мышечных закономерностей и образования простора для иных, инструментальных движений. В чем-то и «второе дыхание» спортсменов связано с этим же процессом.

Таким образом, обеспечение смысловой стороны движений, цели ее достижения требует оптимального «предсказания», «предчувствования», то есть умственного моделирования основных граней процесса, создания его «образа». Мышцы при этом должны сохранять высокий динамический тонус, основное воздействие на них будет заключаться в направляющих корректировочных импульсах, использовании всех реактивных сил (моментов), достижении экономичности, «укладываемости» в определенные временные и пространственные параметры. Но это только часть координирования движения в целом. Полное согласование предусматривает также «перенос» сферы навыка — способность менять в определенных пределах параметры выработанного движения, варьировать скорость выполнения общей пространственной координации (здесь проверкой может стать исполнение этюда или пьесы на маленьком инструменте, что предлагал Д. Ойстрах, или проигрывание «в уме»), а также владеть пластичной перестройкой смысловой обусловленности движения в зависимости от изменения художественной задачи.

Однако в запасе у человека есть еще одна важная, хотя не так часто используемая возможность. Кроме обычной системы игровых движений (классической схемы), мы сталкиваемся иногда и с другой. На эстраде порой заметно, что у хороших исполнителей кратковременная потеря управления игровым процессом не приводит к катастрофе, так как остается неожиданная возможность скорректировать его, вопреки классической отработанной схеме, путем дополнительного, нестереотипного творческого воздействия, что можно рассматривать как важный показатель свободы исполнения, свободы владения игровым аппаратом.

«Аварийная координация» вступает тогда, когда результат действия перестает совпадать с прогнозируемым. Организм сначала отвечает повышением мускульного напряжения. Когда же и это не приводит

<sup>\*</sup> Цитируется по тексту докладов И. Безродного в Московской консерватории, прочитанных для студентов и слушателей ФПК.

к ожидаемому результату, слуховой контроль дает разрешение на дальнейшие действия — начинается нетрадиционный поиск с исключением области естественной координации.

У любого скрипача есть такой опыт — и жизненный (различные падения, спуск с гор на лыжах, прыжки, когда организм в силу скорости, необходимости использования инерции тела и т. д. «выключен» из привычной сферы контактов с окружением), и профессиональный (потные руки — соскальзывание пальцев, срывание их со струн, игра в утомленном состоянии, проскальзывание смычка, напряжение рук на эстраде и пр.). При этом сохранение звукового результата совершается не за счет «верного» навыка, а, как это ни парадоксально, за счет «неверного» в обычной ситуации поведения — резкого изменения угла наклона смычка, его некоторого «скашивания» по отношению к струне, сохранения руки (предплечья) на месте при резком движении одной кисти и т. д. Однако начавшееся неправильное движение исполнителя на эстраде вовремя им замечается, анализируется и интуитивно компенсируется другим неправильным — корректирующим движением, так как другого пути, да и времени, нет. Зачастую это происходит из-за того, что на эстраде исполнитель находится в стрессовом состоянии, перевозбуждении, что сказывается на работе мышц, приводит к их перенапряжению.

Овладение подобной системой коррекции резко повышает «безопасность» исполнителя на эстраде, расширяет «зону управляемости» игровым состоянием и дает возможность выйти на уровень высоких достижений. Возможно, что данный механизм лежит в основе индивидуального приспособления рук у некоторых крупных музыкантов.

Достижение такой «запредельной» управляемости игровым процессом, состоянием рук (естественно, при полной успешности овладения основной системой движений) есть нахождение своих резервов — дополнительных возможностей контроля игровых движений и их коррекции, поиск новых способов звукоизвлечения. Все это требует, может быть, сознательного эксперимента в процессе обучения. Недаром Л. Ауэр на определенном этапе учил своих учеников *намеренно* ошибаться для преодоления затем этого состояния на эстраде.

## Глава 5

### СКРИПИЧНАЯ ПОСТАНОВКА

Термином постановка (наверное, не очень удачным) обозначаются типичные формы приспособления скрипача к инструменту, расположение корпуса, ног и рук при игре. Вернее понимать постановку в более широком плане — как творческое взаимодействие исполните-

ля с инструментом, достижение наиболее оптимальных условий. «зоны комфорта» для действий рук и осуществления игровых движений при воплощении исполнительского замысла, получении максимального художественного результата.

Существуют ли объективные законы, определяющие нормы современной постановки скрипача, формы его общения с инструментом, или это целиком область эмпирики, личного педагогического и исполнительского опыта, подражания игре известных артистов? (Ответ однозначен. Да, имеются совершенно определенные закономерности профессиональной деятельности скрипача, обусловленные объективными законами психофизиологии, анатомии, механики, эргономики, а также требованиями ведущих эстетических и стилевых традиций эпохи, исторических культурных условий, в которых формируется исполнительское творчество и которые вызывают к жизни и поддерживают соответствующие постановочные структуры, наиболее способствующие осуществлению художественной задачи.

В то же время имеет место и особое понятие — «индивидуальные формы приспособления к инструменту», то есть те или иные постановочные структуры, выработанные отдельными крупными исполнителями в процессе овладения ими виртуозным мастерством, порой далеко отходящие от существовавших «правил». Постановка Я. Хейфеца, державшего скрипку, не прижимая ее плечом, Р. Риччи, у которого скрипка лежала на дне сгиба большого и указательного пальцев, Л. Когана, говорившего: «Не смотрите на мои руки, я играю не по методическим правилам», — яркие тому примеры.

Однако стоит ли такие приспособительные формы принимать за общие, оптимальные для всех? И может быть эти артисты платили некую лишнюю дань своей постановке, когда они достигали цели порой в чем-то и вопреки ей? В то же время в процессе игры любой скрипач находится в динамике и порой его отдельные движения и позы, казалось бы, далеко отстоят от «нормы». Следовательно, определение постановки, исходя из статического положения ног, корпуса, рук, инструмента, будет явно неверным. Ограниченными представляются поэтому некие общие рекомендации, точно указывающие, какими пальцами и как держится смычок, где должна находиться скрипка и т. п., то есть жестко фиксирующие некие положения без указания определенной динамической зоны их действия.

Правильнее было бы говорить о характерной для современной эпохи и сегодняшних концертных требований сложившейся, традиционной постановочной системе, в основе которой лежит учет и общих психофизиологических и художественно-выразительных возможностей человека, и динамические формы «общения» с инструментом. Такая система включает в себя также понятие о наиболее эффективных постановочных «зонах», профессиональных движениях рук, взаимосвязь всего поведения артиста с инструментом.

Весьма сложен вопрос о так называемой «естественности» постановочных приемов, поз скрипача, а также об учете индивидуальных факторов. Здесь много запутанного в рассуждениях отдельных методистов.

Во-первых, то, что естественно для обычного бытового поведения, жизненного движения, во многом неприемлемо для профессионального, ибо они подчиняются совершенно различным закономерностям. По мнению Ю. Янкелевича, «говоря о естественности игры на скрипке, следует исходить не из естественного положения рук в обыденной жизни, а из естественности в определенных профессиональных условиях».

Во-вторых, исторически меняются эстетические оценки исполнения и поведения скрипача на сцене. То, что было нормой для предыдущих веков, может не укладываться в рамки нынешних воззрений. Меняются и сами выразительные средства, масштаб игры и т. п.

В-третьих, индивидуальные особенности строения рук и корпуса исполнителя (длинные или короткие руки, шея и т. д.) все же не играют той роли, которую придавали им некоторые методисты, исходя при этом преимущественно из статики. В динамике различие природных параметров во многом сглаживается, а специальное «приспособление» постановки к какому-либо из них весьма часто приводит к искажению общих принципов, нарушению оптимальных условий в других структурах. К примеру, отведение скрипки влево при длинных руках вызывает зажатие левой руки, ибо при этом рука выходит за границы оптимальной игровой зоны.

Само положение скрипача с инструментом нельзя назвать естественным. Оно явно искусственное, не встречающееся в жизни. При этом наиболее неестественным (с точки зрения обыденного поведения) является все же положение левой руки, поднятой вверх и удерживаемой в таком состоянии, с поворотом ладони к шейке скрипки. С этой неизбежностью необходимо считаться и не усугублять такую сложность изначального расположения руки.

## 5.1. Общие принципы

Оптимальные условия для игровых движений рук обеспечиваются в первую очередь динамичным, гибким положением ног и корпуса в целом как опоры для деятельности рук. И здесь недостаточно говорить лишь об «устойчивости» их расположения. Все движения инструменталиста взаимосвязаны и обеспечиваются взаимодействием всех частей тела. А. Ямпольский говорил, что движение правой руки начинается в спине, а практически еще в ноге. Мощный акцент без опоры в правой ноге, без переноса на нее веса тела не будет «звучать». Следовательно, можно и нужно говорить и об «игре» корпусом, ногами, даже движениями головы, о наличии достаточно широ-

ких опорных зон постановки, в пределах которых осуществляются как функции самой опоры, так и аккумуляция необходимой энергии, игрового импульса, а также немаловажные функции гашения инерции и подготовки самого движения перед его осуществлением.

Не случайно Ю. Янкелевич утверждал, что «вопрос целесообразности постановки может рассматриваться лишь в непосредственной связи с теми движениями, ради которых эта постановка создается и свободу которых она должна обеспечить. При этом нельзя забывать, что в музыкальном исполнительстве критерий правильности игровых движений устанавливается лишь с учетом качества обеспечиваемого им звучания. В педагогической практике бытует выражение "перспективность постановки". В связи со сказанным выше перспективность постановки скрипача определяется именно тем, насколько она может обеспечить весь комплекс движений, которые понадобятся ему в дальнейшем развитии. Педагоги музыкальных школ оказываются в особенно трудном положении, так как им приходится иметь дело только с начинающими и лишь в редких случаях с более подвижными скрипачами. Между тем при формировании постановки необходимо знать не только, как держать смычок и как им двигать на первом этапе обучения, но и как им придется пользоваться при исполнении, к примеру, Концерта Брамса, то есть надо смотреть далеко вперед. Для этого нужна большая вдумчивость, чуткость и глубокое знание инструмента» [49, 8].

Рассмотрим первоначальную опору корпуса – ноги. Существует даже расхожее выражение: «постановка рук начинается с постановки ног». И это справедливо. А. Ямпольский, Д. Ойстрах, Ю. Янкелевич придерживались мнения, что наиболее целесообразным является расположение ног на ширине плеч с чуть развернутыми в сторону носками и небольшим выдвиганием правой ноги вперед для создания большей опоры правой руке при масштабной игре (что впервые ввел Н. Паганини). При этом ноги не должны стоять статично, а перемещаться в пределах определенной зоны. В связи с изменением художественной задачи, той или иной эмоциональной включенности исполнителя в игру, происходят движения корпуса и рук, порой достаточно интенсивные, что приводит к необходимости заранее их подготовить, перенести вес тела на ту или другую ногу, дать простор осуществлению исполнительского намерения.

Иногда целесообразно переступать ногами, несколько изменять их позицию. Однако сколько-нибудь длительный отрыв ноги от пола, когда исполнитель остается в неустойчивом положении, отнюдь не способствует качественной игре, является причиной ухудшения звучания, даже срывов. Совсем недопустимы «танцы» и «приседания» на эстраде, которые эстетически мешают восприятию музыки. Они провоцируются вредной привычкой хождения во время занятий или стремлением сделать театрализованное, «артистическое» движение.

Положение корпуса относительно ног не должно в целом выходить за рамки обычного, но и не должно быть статичным. Необходимо учитывать, что корпус сам по себе при положении стоя естественно колеблется вокруг точки равновесия, как бы постоянно «нащупывая» ее вновь и вновь. И любое отклонение корпуса, включение его в подготовку и осуществление деятельности рук, головы и ног, неизбежно требует фазы компенсации, то есть всегда должно рассматриваться в своей целостности, исходя из комфортной игровой зоны.

Существуют типичные недостатки в положении корпуса при игре. Один из них связан с его поворотом по отношению к ногам влево (так называемый «винт»), что приводит к зажатости бедер и лопаток и в чем-то препятствует естественному механизму «качаний», вызывает утяжеление и зажатость рук. Порой это неосознанно делается для разворота скрипки в зал (чему поможет выбор верной позиции ног). Другой недостаток — согнутое, сторбленное положение спины с некоторым наклоном вперед и низким расположением скрипки, что снижает возможности масштабной игры, затрудняет переходы в верхние позиции и производит невыгодное эстетическое впечатление.

В отношении положения головы при игре на скрипке разногласий почти не существует. Наиболее верным представляется естественное расположение головы, когда на скрипку опускается левая сторона подбородка и челюсти, что обеспечивает достаточную устойчивость инструмента. В то же время в реальной практике наблюдаются отклонения. Если они чрезмерны — к примеру, когда голова поворачивается излишне влево и скрипка поддерживается только концом подбородка, а шея напряжена, — то это может приводить к зажатию плечевого пояса. Не стоит также излишне прижимать скрипку к плечу, что влечет раздражение кожи. Прижим должен быть оптимальным, меняться в зависимости от решаемых исполнительских задач и не мешать движению скрипки в горизонтальной и вертикальной плоскостях.

## 5.2. Система постановки рук

Прежде всего уясним, почему же скрипка держится в левой руке, а смычок в правой. Это далеко не случайно. Наибольшая интонационная выразительность, вибрато, тонкие нюансы фразировки могут полноценно выполняться только левой рукой, ибо она в наибольшей степени связана с правым полушарием мозга, обеспечивающим образную сторону мышления, целостное восприятие, тонкую двигательную активность и работу интуиции. Правая же рука, в «ведении» которой находятся дирижирование игрой, ритм, агогика, в значительной мере логика членения формы, в наибольшей степени связана

с левым — речевым, «логическим» полушарием нашего мозга. Для некоторых скрипачей, которые являются левшами, даже переделывают скрипки. Но это вряд ли целесообразно, ибо у левшей нет такого четкого разделения функций полушарий, как у правшей.

Руки скрипача должны располагаться в зоне оптимального их действия, в которой движения координированы от природы. Эта зона находится в пределах ясного поля зрения глаз (при прямом расположении головы), то есть, приблизительно, в пространстве 60°. Если поднять согнутые в локте руки кистями вверх из положения, когда они висят свободно (и «работают» во время ходьбы), то они как раз займут необходимое центральное место этой зоны. При отведении их в сторону начинают включаться в действие игровые мышцы, ведущие руку. И если оставить руку (особенно левую) в этом отведенном положении, то неизбежно наступит зажатие мышц, уставание руки (в связи с тем, что положение рук вблизи от центра зоны обеспечивается мышцами, способными к поддержанию позы и длительной работе, а игра — мышцами, действующими импульсивно, требующими отдыха для накопления энергии). Кроме того, будет наблюдаться и утяжеление технологических задач, ибо рука уходит здесь за пределы естественного, «обозримого» пространства, ясного поля зрения, она как бы «отрывается» от тела и требует особой координации. Не помогает тут и поворот головы влево — зона координации связана достаточно жестко с корпусом. Таковы ограничения на постановочную зону, накладываемые объективными психофизиологическими закономерностями.

### 5.2.1. Постановка правой руки и структура ее действий

Правая рука скрипача является ведущей. По словам Ю. Янкелевича, с нею связано почти 90% техники, в первую очередь — качество звучания, масштаб игры, агогика и др. Правая рука выполняет две функции: держания смычка (владения им) и его движения. Первая — вспомогательная, вторая — основная. Но движение смычка по струне, его взаимодействие с ней не могут протекать без осуществления эффективного держания смычка и достижения оптимального взаиморасположения его, пальцев, кисти, локтя, плеча, координации их совместной деятельности в пространстве и во времени. Деятельность правой руки со смычком внешне походит на аналогичную работу скульптора с резцом, живописца с кистью, которые при их помощи осуществляют свои художественные замыслы. Однако тут есть и значительная разница. Скульптор имеет дело с уже имеющимися материалами, живописец — с холстом и набором красок, а смычок непосредственно порождает звуковой материал, придает ему особый колорит, формирует масштаб и качественные характеристики самого звучащего пространства. Изменение положения, размера, даже качества резца или кисти могут относительно мало сказываться на протекающем

художественном процессе. Но малейшее изменение движения смычка — его поворот, смещение по струне, смена скорости, нажима и т. п. — кардинальным образом влияет на рождающуюся музыку, ее непосредственное течение. Отсюда выбор наиболее целесообразной формы взаимодействия правой руки со смычком оказывается не только желательным, но и абсолютно необходимым.

Рассмотрим сначала способы держания смычка пальцами с точки зрения обеспечения самых широких возможностей художественного выражения. Главным здесь является естественный, максимально полный контакт пальцев со смычком, открывающий возможность наиболее активного управления его положением, его движением, колебаниями, в то же время позволяющий почувствовать через его вибрации наиболее тонкие оттенки колебаний струн, то есть выработать как «ощущение действия руки со смычком», так и «ощущение противодействия струны».

Расположение пальцев, держащих смычок, бывает трех форм — мелким, средним и глубоким. Большой палец можно располагать напротив среднего или безымянного, упирать его в выступ колодки, держать рядом и т. п. Какие здесь могут быть критерии выбора? Если проследить историческую эволюцию форм держания смычка, то она шла от мелкого держания смычка кончиками пальцев далеко от колодки к постепенному углублению пальцев на трость до наиболее глубокого положения («русская хватка» смычка, по терминологии К. Флеша [38, 65]) и смещения кисти на колодку до соприкосновения большого пальца с ней.

И все же рассматривать положение пальцев на смычке в отрыве от положения остальных частей руки и тех художественных функций, которые могут быть при этом осуществлены, — неверно. Мелкое расположение пальцев далеко от колодки, локоть, почти прижатый к туловищу, были правомерны во времена барокко, когда не требовалась масштабная игра. Такое положение пальцев при высоком локте, масштабной игре, необходимой для современного стиля, — нецелесообразно, ибо никак не способствует решению исполнительских задач.

Последовательное развитие скрипичного искусства вызвало активизацию, включение в игровой процесс не только всей руки, но и всего корпуса исполнителя. Не случайно в игре Паганини, Эрнста, Венявского участвовала не только вся правая рука, но и плечевой пояс, корпус и ноги в их единстве. Одновременно с этим неуклонно возрастали необходимые степени свободы всех частей руки, ее возможности многообразными способами решать ту или иную художественную задачу, расширялись границы оптимальных зон действия пальцев, кисти, предплечья и т. п., что коренным образом изменило жесткие понятия и в отношении постановки, и сам смысл термина «свобода рук». Ныне многие прежние установки, касающиеся расположения



пальцев, действий кисти, предплечья и др. (изложенные во многих школах и методических трудах), потеряли свое значение, ибо теперь основную роль играет целостное движение руки, где варианты расположения отдельных частей мобильны и охватывают значительные зоны, а на первый план выдвигается взаимодействие руки не столько со смычком, сколько через него — со струной, что нашло отражение в методических взглядах А. Ямпольского, Ю. Янкелевича, И. Менухина.

Рассмотрим некоторые принципиальные положения в этой области. Во-первых, оценим две системы взаимодействия пальцев со смычком: одну, основанную на его держании, другую — на «хватании». Держание смычка пальцами в той или иной степени связано с определенным «противостоянием» большого и остальных пальцев руки. При этом широкое распространение получило понятие «держательное кольцо», образуемое большим и средним или безымянным пальцами (либо этими двумя пальцами совместно). Ю. Янкелевич, сопоставляя две точки зрения на расположение пальцев — А. Ямпольского и Л. Цейтлина, писал: «Ямпольский предлагал держать большой палец против среднего. Цейтлин — почти против безымянного, то есть между средним и безымянными пальцами (разумеется, степень этих отклонений определяется особенностями анатомического строения руки). Эти способы держания смычка дают различные результаты. Художественные устремления Л. М. Цейтлина, как в его личном исполнении, так и в преподавании, были направлены к большому мощному звуку, в сторону достижения большей масштабности игры. При рекомендованном им держании смычка возможен более сильный нажим на трость, чем достигается большая плотность прилегания смычка к струне. В то же время это положение пальцев в какой-то мере затрудняет исполнение легких штрихов».

А. Ямпольский «стремился к разносторонности смычковой техники, к овладению изящными штрихами — отсюда и другой прием держания смычка». По мнению Ю. Янкелевича, наилучшим будет не удерживать пальцы в каком-либо статичном положении, что ограничивает их возможности. Для достижения «...свободы необходимо, чтобы большой палец в совокупности с остальными, расположенными на трости, был соединен с ней подвижно, подобно суставу, при игре в любой части смычка» [47, 16].

Однако недостаточно рассматривать расположение пальцев на смычке изолированно от глубины охвата ими трости смычка. К. Флеш охарактеризовал три типичных способа расположения пальцев на трости — старонемецкий, когда смычок держится кончиками пальцев достаточно далеко от колодки, франко-бельгийский, где пальцы расположены глубже и сдвинуты на колодку, и русский («русская хватка смычка»), применяемый учениками Л. Ауэра, при котором пальцы глубоко охватывают трость смычка (кроме мизинца).

Он писал: «Звук у ауэровского лучшего ученика, казалось мне, отличался округлостью и мягкостью, которых обычно нигде и ни у кого нельзя было услышать... мне удалось путем точных наблюдений установить, что русские скрипачи кладут указательный палец на смычок примерно на один сантиметр выше по направлению к запястью, чем принято в бельгийско-французской школе... я считаю этот способ держания смычка наиболее целесообразным, позволяющим достигнуть наилучших звуковых результатов при наименьшей затрате энергии... Хейфец использует все преимущества упомянутой мною русской манеры держать смычок (прикосновение к трости указательным пальцем с опорой на запястье)» [37, 105].

Как раз при таком расположении пальцев в действие включаются элементы хватательных движений, но не кисти в целом, а лишь кончиков пальцев, которые, как указывал Ямпольский, «должны быть цепкими, как бы «ощупывать» трость смычка». То, что речь здесь идет именно о хватательных движениях, доказывает, в частности, У. Примроуз (испытывавший сильнейшее воздействие Я. Хейфеца). В своей книге «Скрипка и альт» (написанной совместно с Менухиным [49]) он описывает этот способ и демонстрирует его на фото, где глубоко держит смычок одними верхними пальцами без большого пальца, отставленного вбок. Это говорит о том, что хватательные движения могут и должны быть использованы в необходимых случаях, где это целесообразно. Но при мелком расположении пальцев они, действительно, приводят к зажиму кисти, ибо давят сверху, а при глубоком расположении появляется боковое давление пальцев, как бы подтягивающих смычок вглубь кисти, оставляя при этом кисть совершенно свободной. Следует учитывать и то, что самые широкие подушечки имеют указательный и средний пальцы. Они наиболее пригодны для плотного охвата трости смычка, управления им, «чувствования» его.

Но такое глубокое расположение пальцев неизбежно вызывает изменения и в других частях руки. Ю. Янкелевич указывал, что «некоторые скрипачи, например, держат смычок очень глубоко, то есть как раз против указанных правил. Казалось бы, игра у колодки при этом должна быть очень стесненной. Однако хорошие скрипачи и в этом случае владеют всеми необходимыми штрихами, так как глубокое положение указательного пальца на трости смычка компенсируется очень высоким положением локтя, благодаря чему несколько меняется направление движения кисти. Приведенный пример еще раз показывает взаимосвязанность постановочных моментов и необходимость правильно и тонко в них разбираться, чтобы избежать неверных, ошибочных выводов» [47, 18-19].

Разумеется, взятый сам по себе постановочный прием не может быть верно оценен вне связи с целым. Ю. Янкелевич правомерно показывает, что при значительном поднятии локтя (к примеру

у Я. Хейфеца, Л. Когана) наблюдается углубление положения пальцев на трости, более плотный хват ими смычка, а также прогиб большого пальца -- все это звенья системы приспособления руки к извлечению мощного звука, масштабной игре. В связи с этим теория «держашего кольца» (которую выдвинул в своей «Высшей школе техники смычка» Л. Капе) представляется несостоятельной. Еще К. Флеш писал, что эта теория «заключается в том, что большой и средний пальцы смыкаются, образуя крепкую ось, вокруг которой естественно должны развиваться пронация и супинация, -- завлекательная теория, но, судя по результатам, никуда практически не годная»\*, ибо здесь также абсолютизируются отдельные элементы держания смычка и игнорируется целостность приспособительных механизмов, их мобильность.

Особо следует рассмотреть расположение большого пальца по отношению к колодке. Некоторые методисты советуют не упирать большой палец в выступ колодки, а держать его на трости около нее и порой (при коротких руках или тяжелом смычке) даже несколько отодвигать. Однако если большой палец отодвигнут от колодки и не касается ее («упирать» его в колодку, действительно, не следует -- это напрягает кисть), то при энергичном акценте вниз смычком (наиболее распространенном) или аккордах значительный первоначальный импульс потребует определенного увеличения напряжения пальцев, чтобы смычок мог удержаться в них, не соскользнуть. Прикосновение же края пальца к колодке создаст необходимую опору для него и не потребует дополнительных усилий. В этом положении большой палец имеет также весьма большую свободу вращательного движения (на чем настаивал Ю. Янкелевич). Совершенно неприемлемым является отодвигание пальцев вверх от колодки -- еще в XIX веке скрипачи отказались от этого приема как не соответствующего масштабной игре концертного плана. И всякие отговорки типа коротких рук, длинного смычка и т. п. неприемлемы, ибо такое положение пальцев нарушает баланс смычка, ухудшает владение им, динамику игры. Ю. Янкелевич советовал подбирать нужный смычок или не доводить его до конца.

Важнейшее значение имеет общее положение в пространстве правой руки, особенно высота подъема локтя. В процессе развития скрипичной игры эта высота неуклонно повышалась, достигнув максимума у Я. Хейфеца и Л. Когана. Основным критерием здесь является целостность размахового движения руки. А. Ямпольский считал, что правая рука должна по возможности находиться в единой плоскости (для проверки он даже накрывал руку со смычком куском картона, фиксируя отклонения от единого пространства движения),

\* Эту мысль продолжает К. Фортунатов в комментарии к книге К. Флеша: «Сторонников этого принципа легко узнать при игре по их звукоизвлечению. Их тон лишен необходимой "полноты" и выразительности» [38, 255]. *Источн. ред.*

ибо это способствует максимальной свободе движения, импульса, масштабной игре, так как не приходится преодолевать «углы» излишними корректирующими движениями.

По его методу (идущему от Л. Ауэра), верное положение локтя можно проверить так: круговым движением против часовой стрелки поднять разогнутую правую руку и опустить предплечье с кистью до уровня груди, оставив локоть «подвешенным» на плечевом поясе (при плече, не поднятом вверх), дав кисти «упасть» (термин Ауэра). Тогда размаховое движение руки будет максимально «развязано», а локоть не будет висеть на кисти. Естественно, что для каждого скрипача степень поднятия локтя может быть выверена индивидуально. Ямпольский указывал, что правильное (оптимально высокое) положение локтя обеспечивает отсутствие на эстраде дрожания смычка и его плотное прилегание к струне на всем его протяжении. Подобного метода придерживался в своей школе И. Менухин, рекомендуя опущать руки как крылья птицы в полете [49, 92].

Каков механизм прямолинейного движения смычка по струне, ведь рука в естественном состоянии совершает криволинейное движение по дуге? Здесь вступает в действие сложная система коррекции, регулирующая взаимодействие отдельных частей руки, кисти, отчасти и пальцев. Двигательная система человека построена так, что первоначальный импульс практически всегда включает активное движение предплечья, затем активизируется плечо. Кисть, как правило, ведется пассивно, равно как и пальцы. Неверно полагать, что в конце движения пальцы совершают обязательное активное вспомогательное движение (типа «фингерштриха») — это потребовало бы определенной фиксации кисти (иначе активное движение пальцев становится невозможным), следовательно, возникает ее зажатие, некоторая потеря целостности движения. Однако то, что пальцы и кисть являются пассивными, ведомыми, не означает, что они остаются расслабленными; они должны быть пружинистыми, полностью включенными в двигательный контакт со всей рукой.

Во время движения смычка предплечье и кисть разгибаются при штрихе вниз и сгибаются при штрихе вверх. Плечо же совершает более сложное, корректирующее возвратно-поступательное движение: локоть вначале движется назад, а затем вперед. Ю. Янкелевич указывал, что эти движения совершаются неосознанно и специально их учить недопустимо. Надо все же отдавать ясный отчет в том, что уже первоначальный импульс затрагивает в той или иной степени все части руки одновременно, а не активизирует их поэтапно. Вернее, импульс на движение опережающе рождается в сознании, как и модель целостного действия руки со смычком, равно как и проектируемое звучание.

Для того, чтобы начинающий скрипач почувствовал оптимальную систему корректировки, некоторые педагоги (А. Ямпольский, Г. Беккер, И. Менухин) рекомендовали следующий способ: педагог держит смычок или ровную палку (кий), положенную на стругу у колодки, а ученик скользит по нему пальцами, будто ведет смычок по струне. При этом мышцы испытывают определенные переменные нагрузки, соответствующие верному профессиональному движению. Менухин указывал, что кий, более длинный, чем смычок, позволяет руке также выйти за пределы ее психологических «мертвых зон» у колодки и конца смычка, получить более точное представление о целостном движении. Можно скорректировать криволинейное естественное движение руки и иным, более активным путем -- первоначальным ведением руки в воздухе над струной по дуге, обратной естественной траектории, создав как бы «двойную», более яркую и прочно воспринимаемую систему коррекции (затем это можно сделать со смычком на струне).

Рассмотрим еще один вопрос — о так называемой игре «весом руки». В реальности для игры в подавляющем большинстве случаев почти достаточно одного веса смычка. Вес всей руки настолько избыточен, что приводит к пережатию струны. Поэтому сам термин явно неприемлем. Правильная постановка правой руки (при «подвешенном» предплечье) оставляет для воздействия на струну лишь кисть и частично предплечье, что и может рассматриваться как максимальная величина. Не случайно одним из важных упражнений (рекомендованных А. Ямпольским) является прием проведения смычка над струной медленно и возможно ближе к струне, но не касаясь ее, получая ощущение «веса смычка», обретая умение управлять им независимо от его «лежания» на струне. Весьма близко этому и упражнение Виотти «немая гамма», когда, по словам Ш. Берно, «смычок так легко и медленно скользит по струнам, что звук едва слышен... Чтобы дойти в этом до совершенства, следует выдерживать звук все медленнее и медленнее, уменьшая постепенно давление смычка на струну... чтобы касаться струны только одним волоском смычка и выдерживать звук ноты по крайней мере минуту. Дело в том, чтобы приобрести самое холодное спокойствие, и труд этот поглощает все внимание играющего, а между тем он не должен отступать несколько от предписанной правильности в постановке... И действительно, этот род упражнения лучше всех прочих учит владеть смычком, и вернее готовит солиста к игре перед публикой» [4, 141].

Вместе с тем необходимо выработать и особые ощущения, связанные с чувством «лежания» смычка на струне, его «погружения» в струну и «оттягивания» ее вбок при движении смычка. Это в значительной мере влияет на постановочные моменты, сами характеристики движения (подробнее об этом см. в главе 10).

### 5.2.2. Постановка левой руки и структура ее действий

Положение левой руки должно соответствовать двум задачам — поддержанию скрипки и обеспечению оптимальных условий действий пальцев и кисти на струнах. Давно идет спор о точках, в которых держится скрипка. Одна из них находится в районе плеча. Исторически наиболее раннее положение скрипки было в районе груди. Затем скрипка переместилась выше и расположилась на ключице, но отнюдь не на плече, что в наибольшей степени соответствует конституции человека. Ведь плечо обладает известной подвижностью, связанной с одним из игровых суставов, поэтому расположение на нем скрипки в определенной степени уменьшит подвижность движений, вызовет некоторое зажатие плеча.

Положение же на ключице не мешает игре, ибо ключица даже при активных движениях плеча остается практически малоподвижной, устойчивой опорой для скрипки. Однако расстояние от ключицы до нижней деки лежащей на ней скрипки и от верхней деки до нижнего края челюсти в подавляющем числе случаев достаточно велико. Не следует поднимать плечо для того, чтобы поддерживать скрипку — это затрудняет движения левой руки. Для обеспечения наиболее благоприятных условий держания скрипки и действия руки применяют подушечку или специальный «мостик», которые весьма способствуют не только устойчивому положению инструмента, но и его верному расположению в пространстве. Мостик в определенной степени является предпочтительным, ибо он не демпфирует нижнюю деку\* и более точно фиксирует положение скрипки. С самого начала мостик или подушечка исключают как опасный подъем плеча, так и возможный зажим кисти из-за необходимости удерживать скрипку. При наличии мостика нужно следить, чтобы он ни в коем случае не заходил на плечевой сустав, сковывая его движения, а располагался бы исключительно на ключице, верхней части груди. Однако излишняя фиксация инструмента нежелательна, ибо будет мешать движениям левой руки в горизонтальной плоскости. Практика показывает, что некоторые выдающиеся скрипачи (Я. Хейфец, Л. Коган, И. Стерн) не пользовались подушкой или мостиком. Хейфец даже не прижимал скрипку плечом. Естественно, что при этом значительная нагрузка падает на левую руку, держащую скрипку во второй точке, особенно при переходах. Однако на такой способ игры они перешли уже после того, как определенное время в детстве играли с подушечкой.

Положение скрипки в вертикальной плоскости должно быть достаточно высоким. На этом особенно настаивали Л. Ауэр, А. Ямпольский, Д. Ойстрах. Ю. Янкелевич писал, что «при низком положении

\* В последнее время появились деревянные мостики, еще менее воздействующие на деку. *Примеч. ред.*

скрипки и плечо, и локоть прижаты к туловищу скрипача и стеснены в своих движениях. Высокое же положение скрипки позволяет легко совершать требуемые корригирующие движения как вверх и вниз, так и вправо и влево. Высокое положение скрипки нужно также и для обеспечения нормального ведения смычка, так как при низком положении инструмента смычок сползает к грифу» [47, 14]. Естественно, что высота подъема скрипки взаимосвязана с высотой локтя правой руки. В XVIII веке локоть правой руки было принято прижимать к корпусу, что неизбежно сочеталось с очень низким держанием скрипки.

Вторым моментом является расположение скрипки в горизонтальной плоскости. Здесь основным критерием выступает наиболее естественная «зона комфорта» левой руки, центр которой, как уж отмечалось, определяется поднятием руки вверх из плоскости ее качания при ходьбе. Расположение скрипки в этой зоне создает особо благоприятные условия для игры. Так держали скрипку Д. Ойстрах, И. Стерн, многие другие скрипачи. Излишнее отведение скрипки влево от центра зоны опасно в связи с усилением напряжения руки, усугублением ее неестественного положения (к этому добавляется и дополнительное «приведение» кисти к грифу). Помимо этого усложняются действия правой руки, принужденной дополнительно выдвигаться вперед, ибо «в противном случае смычок не будет идти параллельно подставке, что отражается на звучании» (Ю. Янкелевич [47, 14]).

Вопрос о том, следует ли при длинных руках отводить скрипку влево, явно искусственный. При этом методисты, начиная с Б. Струве, исходили из неверного положения о том, что без этого, якобы, придется излишне сгибать кисть правой руки (хотя именно левая изначально находится в неблагоприятном положении). Далеко отведя скрипку вправо, можно легко убедиться, что никаких особых затруднений правая рука при этом не испытывает. У Й. Сигети, как указывал Ю. Янкелевич, были настолько длинные руки, что правая рука при разгибании в самом конце смычка оставалась все же почти под прямым углом в локтевом суставе. Однако скрипку влево он не отводил. У Д. Ойстраха правая рука порой шла резко вправо, почти за спину. А. Ямпольский предлагал для определения оптимальной зоны движения правой руки и положения скрипки следующий прием: необходимо положить смычок концом на струну Ля, вытянуть правую руку со смычком вперед, затем отодвинуть до предела назад и найти среднее положение. После этого скрипку подвинуть так, чтобы смычок стал параллельным подставке. В таком положении обе руки будут находиться в наиболее благоприятной зоне действия.

В начальном же обучении требуется учитывать еще два момента. Во-первых, следует точно подбирать скрипку и смычок. Во-вторых, нужно иметь в виду, что длина рук по отношению к корпусу в процессе

роста довольно заметно меняется, следовательно: неверно приспосабливать постановку к детским пропорциям, необходимо придерживаться обобщенных норм действия рук в координированных зонах.

Установление наклона скрипки регулируется формой и высотой подушки или мостика. Наклон скрипки определяет положение локтя левой руки, который при слишком плоском положении инструмента «вызывает чрезмерное выведение локтя вправо, что является неестественным» (Янкелевич [47, 14-15]), а при излишнем наклоне — соскальзывание пальцев со струны Ми и неудобство в ведении смычка на верхних струнах.

Вторая точка опоры находится в пальцах (а также ладони) левой руки. Мнение о том, что вторая точка опоры излишняя, ибо, если инструмент устойчиво держится в первой точке, то левая рука оказывается полностью «освобожденной», неверно. Действительно, хорошо ли освобождать левую руку от владения скрипкой, постоянного ее контакта с грифом, шейкой, корпусом? Кроме того известно, что ранее скрипку держали лишь в одной точке опоры, а именно — в левой руке при расположении инструмента на верхней части груди (так играют и ныне народные скрипачи). Поэтому рассматривать точку опоры лишь с позиции того, можно ли только в ней одной удерживать скрипку, не совсем плодотворно. Естественно, что поддержание инструмента в нужной позиции осуществляется как в одной, так и в другой точке, причем функция удержания самой скрипки в большей степени находится в первой точке, а перемещение инструмента в различных плоскостях с удержанием ее в момент поднятия головы, поправления положения скрипки — функция второй точки.

Ю. Янкелевич писал, что «степень закрепления скрипки в двух точках опоры неизбежно меняется в связи с большим или меньшим прижатием ее подбородком, которое находится в прямой зависимости от направления перехода (вверх или вниз), от свободы и эластичности движений левой руки вдоль грифа, а также от силы нажима пальцев на струны и противоположно направленного нажима большого пальца» [47, 53].

Вторая точка опоры — переменная. Скрипка держится здесь в нижних позициях, как правило, на основании указательного пальца (или близко к нему). При вибрато и переходах эта точка обычно перемещается на подушечку большого пальца, а в верхних позициях она приходится на край ладони у основания большого пальца.

Рассмотрим оптимальные зоны расположения отдельных частей левой руки и пальцев. Ю. Янкелевич указывал, что «положение левого локтя скрипача с точки зрения естественности вообще наиболее уязвимо». По его мнению, «благоприятное положение локтя определяется при поднятии левой руки, согнутой в локте. При этом локоть обычно оказывается не висящим вниз, а несколько отведенным влево. Это и есть его оптимальное положение. Выдвигание локтя под



скрипку — искусственно и приводит к усугублению исходной неестественности положения руки». В связи с этим и специальное «рулевое» движение локтя оказывается во многом искусственным. Это движение весьма мало заметно у играющих скрипачей, в современной практике оно, как правило, заменяется перемещением кисти и пальцев со струны на струну без изменения положения локтя. При игре аккордов и двойных нот локоть также находится в некоем среднем положении. Оптимальное положение кисти по отношению к предплечью — чуть прогнутое (естественная позиция), благоприятное как для пологого расположения пальцев на струнах, так и для импульса вибрата, направленного вверх.

Расположение кисти и пальцев по отношению к грифу вообще играет огромную роль в достижении легкости, эластичности, экономности движений. Существует множество рекомендаций в этой области. Выделим рациональные. Если исходить из свободы движения пальцев, то они должны быть наименее напряжены и «изолированы» друг от друга, двигаться экономно, исходя из комплексного, группового принципа их действия, иметь максимальную возможность осуществления выразительной игры (вибрата, скольжения, переходы и т. п.), причем в как можно более широкой зоне. Ауэр, Ямпольский, Янкелевич считали, что наиболее благоприятное положение достигается максимальным приближением пальцев к струнам, когда кисть опускается под гриф и возникает ощущение, что она как бы «висит» на пальцах. При этом в первой и второй позициях возможно «использование опоры шейки скрипки на основании указательного пальца как основы ощущения позиции и в целях раскрепощения верхней группы мышц» (К. Мострас). Разумеется, это лишь временная опора.

Чтобы обеспечить получение верной интонации, необходимо также определенное продвижение кисти и пальцев вверх от порожка до достижения, фактически, положения чуть выше первой позиции. Ориентиром служит устойчивое, не напряженное и не вытянутое положение мизинца и несколько оттянутое состояние первого и второго пальцев вниз («постановка от четвертого пальца»). На необходимости продвижения кисти вверх, особенно при игре на струнах Ля и Ми, настаивал Й. Иоахим, сравнивая положение первого пальца на струне Ре (*ми-бекар*) с его положением на струне Ля (*си-бекар*), которое значительно выше. На выработку такого навыка рассчитан и Этюд № 29 Р. Крейцера, который способствует, в частности, и органичному «приведению» кисти к грифу. Ранее для постановки пальцев левой руки рекомендовался так называемый «аккорд Джеминиани» (рекомендованный им в своей «Школе игры на скрипке») — от четвертого пальца, берущего ноту *ре* на струне Соль, к первому пальцу, берущему ноту *фа* на струне Ми. Однако эта постановка относится к XVIII веку, когда мензура скрипки была значительно меньше, а гриф короче. Ныне

наиболее верной считается обратная постановка – от первого пальца, берущего ноту *ля* на струне Соль, к четвертому пальцу, берущему ноту *си* на струне Ми, что обеспечивает ненапряженное состояние кисти, большую естественность ее положения.

Играющим пальцам противостоит большой палец (отчасти также подушечка указательного пальца, а в верхних позициях – нижняя часть кисти). Однако в своих функциях он далеко не пассивен, так как не только во многом берет на себя функцию опоры для пальцев и поддерживает скрипку, но также активно участвует в перемещении руки вдоль грифа при выведении кисти в нужное положение для вибрато и переходов. Л. Коган считал: «движения большого пальца подобны змее», он выполняет важнейшую роль в организации виртуозных приемов, в переходах, скачках. Одна из возникающих здесь трудностей заключается в том, что при неправильном его расположении и действии может возникнуть «зажим шейки скрипки, затрудняющий движение, противостоящий ему. Здесь нужно выработать психологическое ощущение, что большой палец как бы не поддерживает скрипку. Так можно достичь целесообразной степени его ненапряженности. Это, между прочим, способствует и улучшению вибрации. Ведь большой палец играет чисто вспомогательную роль – положение его зависит от действия других пальцев. Если правильно стоят пальцы на струнах, то и большой палец устанавливается в свое естественное положение: главное, чтобы он не мешал».

Одной из важных проблем постановки левой руки, от решения которой зависят не только техническое совершенство аппарата скрипача, легкость техники, но и богатство, красочность звучания, является выбор верной силы нажима пальцев на струну. Во многих трудах встречается совет не только крепко ставить пальцы на струну, но и развивать их силу, даже постукивать ими как молоточками. Д. Ойстрах и А. Ямпольский считали эти советы совершенно неверными, говорили, что следует стремиться к минимальному давлению пальцев на струну, которое бы обеспечило и качественное звучание, и легкость передвижения руки вдоль грифа. Ю. Янкелевич рекомендовал следующий прием, позволяющий определить оптимальную степень давления пальцев: «Недостаточное прижатие струны приводит к рыхлому, искаженному звучанию. Увеличив нажим, мы постепенно доходим до чистого, качественного звука. Здесь надо остановиться. Дальнейшее увеличение давления приведет к ухудшению звука, связанности пальцевой техники, напряжению, что создает скачкообразность переходов и жесткость звучания. Надо стремиться к минимальному нажиму пальцев. Напряжение – это всегда затрата излишней энергии» [15, 199]. И добавлял: степень нажима пальцев – переменная величина и многое тут зависит от интуиции исполнителя, «струна звучит не только от пальца до подставки, но и от пальца до порожка», так что излишнее давление снимает это звучание.

Важным моментом при постановке пальцев на струну является сама «глубина» их положения. Пальцы лучше ставить чуть «за струну», накрывая ее большей площадью подушечки пальца, что очень важно и для улучшения, обогащения звучания, и для выработки чувства контакта со струной («ценности»), и для более качественного вибрато (а также исполнения пиццикато левой рукой).

Существует теория «падения» пальцев на струну и их «активного» с нее снятия. Она — искусственная. Пальцы сами по себе на струну «падать» не могут (они скорее — подвешены), но должны активно, целенаправленно ставиться на струну. Для снятия же их надо лишь отпустить напряжение, и они сами в значительной мере рефлекторно отойдут от грифа. Привлечение к этому механизму внимания крайне нежелательно, приводит к утяжелению техники, которая, по мнению А. Ямпольского, должна оставаться областью интуиции. Иное дело, что при определенных упражнениях можно акцентировать на какое-то краткое время активность постановки и снятия пальцев, а также обратить внимание на указание К. Мостраса: «пальцы надо снимать в направлении баска» (что помогает оставить их над струнами, близко к ним).

## Глава 6

### ТЕХНИКА ЛЕВОЙ РУКИ

Пальцы левой руки выполняют на струнах различные движения, поэтому они могут по-разному группироваться, а сами движения — варьироваться по форме. Здесь многое зависит и от принятой системы постановки, и от индивидуальных способов приспособления к инструменту — выработанной схемы взаимодействия частей руки. Однако объективно существуют наиболее эффективные технологические структуры движений, обеспечивающие как минимальность усилий при достижении оптимальных звуковых результатов, так и устойчивость, воспроизводимость на эстраде выученного материала.

Среди условий, способствующих формированию таких структур, выступают, во-первых, верный выбор зоны движения-выражения, обеспечивающей успех, создание специфического «конструируемого пространства» действия; во-вторых, связанный с этим процесс объединения движений отдельных частей руки и пальцев в определенные двигательные комплексы; в-третьих, уход от любых статических состояний руки, прерывности движения, по мере возможности отказ от чередования динамики и статики, ибо «переключения» из одного состояния в другое сильно тормозят технику и приводят к появлению зажатости (более подробно эти механизмы освещены в главе 4).

Можно выделить следующие основные виды движений различных частей левой руки – пальцев, кисти, предплечья и плеча.

### *Движения пальцев*

#### *I. Простые (одного пальца):*

- постановка (опускание) на струну;
- снятие со струны;
- удержание на струне;
- продольное (скользящее) движение вдоль струны;
- поперечное перемещение (скольжение) со струны на струну без его поднятия;
- переброска на другую струну (при аккордах);
- колебательное движение – активное и пассивное (вibrато);
- оттягивание и растягивание;
- щипывание струны (пиццикато).

#### *II. Сложные движения группы пальцев:*

- содружественные движения пальцев в одном направлении (при исполнении терций, октав, фингерзацев);
- противоположные (расходящиеся) движения;
- смешанные (с переброской пальцев).

#### *III. Движения большого пальца:*

- вдоль шейки при перемещениях руки по грифу;
- поперечное – отведение кисти от грифа при vibrато и перед переходами, изменение положения пальца при аккордовой игре;
- смешанное.

### *Движения кисти:*

- колебательные (при vibrато);
- поперечные (при переносе группы пальцев со струны на струну);
- опережающие (или отстающие) при переходах.

### *Движения предплечья и плеча:*

- сгибательное и разгибательное (в пределах одной струны);
- вращательное (в плечевом поясе);
- смешанное (при переходах).

Важно подчеркнуть, что практически при любом движении левая рука (как и правая) действует целостно, изолированных движений пальцев (тем более других частей руки) физически быть не может. Ведь при движении пальца в той или иной степени задействованы и другие части руки. Они участвуют и в самом осуществлении этого движения (обеспечивая точность постановки или снятия пальца, необходимую силу, создание опоры, базы, нейтрализацию инерции), и в подготовке последующего движения, которое зарождается в недрах предыдущего, является его закономерным завершением (оставление пальцев на струнах, их «дозвучание»). Следовательно, любое дви-

жение является комплексным, заблокированным с предыдущим и последующим, достаточно сложным по своей сущности, несмотря на кажущуюся порой его простоту.

В макромасштабе существуют следующие основные виды двигательных комплексов: 1) последовательное движение пальцев — пассажная, фигурационная техника, в том числе ее простейший вид — гаммообразное движение; 2) техника двойных нот; 3) аккордовая техника; 4) техника флажолетов (простых и двойных); 5) комбинированные, сложные виды техники. Рассмотрим их по порядку.

### 6.1. Пассажная техника

Пассажная техника основана на последовательной постановке и снятии пальцев, их подготовке над струнами, оставлении на них, активной группировке, взаимодействии с другими частями руки и др. Активное действие одного пальца является скорее исключением (к примеру, трель), чем правилом, ибо на первый план в этом виде техники выступает исполнение некоего целостного выразительного комплекса. Поэтому одним из важных его элементов выступает связная, плавная игра с передачей активности и силы давления на струну от одного пальца к другому (то, что пианист К. Игумнов называл «переступанием пальцев»). Ведь при прижатом к струне пальце постановка другого с такой же силой, без уменьшения давления на струну первого, привела бы к увеличению силы напряжения в кисти, ухудшению легкости, ровности техники. Следовательно, один палец как бы «уступает» другому свою силу, постепенно ослабляя нажим. Этот процесс незаметен, автоматизирован, протекает интуитивно, но он существен, ибо одна из закономерностей пассажной техники — сохранение на целостный выразительный комплекс одного уровня напряжения (без его пульсации), а также сохранение инерции движения.

В расположении пальцев на струне можно выделить три основные формы: нормальную (естественную), суженную и расширенную. Основная из них — первая. Расширенное расположение получило в современной практике значительное распространение в связи с растяжками, оттяжками для облегчения перемещения руки (см. об этом подробнее в главе 7).

В пассажной технике, являющейся фундаментом мастерства скрипача, продолжает сохранять свое значение гаммообразное движение. Гаммы — ладовые последовательности звуков — издавна являются признанным тренировочным материалом. Но их формальное, механическое изучение неэффективно. К. Мострас писал, что «значение гамм и несомненная их польза становятся понятными учащемуся, когда он видит прямую связь с художественным материалом, а в работу над ними вносится необходимое разнообразие». При игре гамм всегда

следует учитывать, что это лишь тренировочный материал, изучение которого не должно быть самоцелью, обязательным «ритуалом». Формализация здесь недопустима. Не следует с них начинать и ими заканчивать свои занятия, «разыгрываться» на них — руки должны быть всегда готовы к действию и подчинены сознанию. А. Ямпольский рекомендовал играть их в середине занятий следующим образом: гаммы (половину квинтового круга) — по четыре ноты легато в относительно подвижном темпе, а арпеджио — по три ноты, следя за красотой звучания, ровностью динамики по диапазону, легкостью переходов; все это в течение 15 минут. На следующий день — вторую половину, позднее — двойными нотами и т. п. Однако он более рекомендовал изучать не гаммы, а гаммообразные последовательности на примерах из музыкальной литературы, соединяющих в себе и музыку, и выразительную технику. Кафедрой Ямпольского был составлен и выпущен в свет специальный сборник «Гаммообразное движение» (1949), где такие фрагменты расположены в определенном порядке с целью указать, на каком материале и в какой последовательности следует развивать и совершенствовать технику левой руки.

При игре гамм следует учитывать ряд моментов. Во-первых, основная задача — выработка легкой, подвижной техники, а не абстрактной «чистоты» звучания вне связи с художественным материалом. Ведь гамма — усредненная ладовая последовательность (см. об этом подробнее в главе 9). «Вычищение» же интонации приводит к неоправданному замедлению темпа, утяжелению движения. Во-вторых, следует даже в относительно медленном темпе ставить пальцы на струну по возможности быстро и достаточно импульсивно. Л. Ауэр писал о гаммах: «Быстрота движения пальцев должна развиваться безотносительно к музыкальным темпам, которые могут быть, по желанию, очень медленными». Это же советовали и Ямпольский, и Ойстрах. В-третьих, добиваться возможной ровности как в отношении ритма, что зависит от своевременной подготовки (и оставления) пальцев на струнах, перемещения руки по грифу и со струны на струну, так и в отношении выработки одинакового по качеству и интенсивности звука, то есть выравнивания звучания и динамики по всему диапазону гаммы. При этом давление пальцев на струну может и должно несколько меняться. В верхних позициях оно чуть возрастает из-за определенного отдаления струны от грифа и укороченности ее отрезка, что делает струну более «жесткой». Это особенно подчеркивал Ауэр.

«Необходимое разнообразие», на котором настаивал Моцарт, может быть внесено и исполнением гамм с вибрато (что советовал Ямпольский), изучением гамм на одной струне парами пальцев, одним пальцем (что весьма важно для выработки точных движений предплечья при игре октав, децим). Ойстрах, не очень любивший тренировочные упражнения, разработал интересные способы развития техники на гаммах, которые позволяли добиться необходимых

артистических качеств: масштабной атаки звука, полного тона звучания струны во всех ее регистрах, разнообразия штрихов. Для выработки начального импульса движения правой руки он советовал играть гамму полным звуком сначала по две ноты на смычок, затем по четыре, восемь, удваивая, учетверяя темп, не снижая динамики звучания. А затем внезапно, без перерыва вернуться к исполнению по две ноты, обращая особое внимание на яркий начальный импульс. При этом на первый звук расходуются почти три четверти смычка. Возникает мощное «полетное» звучание концертного плана. А это одновременно раскрепощает не только правую руку, но и левую, и тогда рождается виртуозная беглость. Другое упражнение, в чем-то противоположное первому, способствует выработке мощного звукоизвлечения. Сначала играется гамма четвертями *forte* целым смычком. Затем левая рука продолжает играть в том же темпе, а правая играет легато сначала по четыре ноты, затем по восемь, двенадцать, а трезвучия — по три, девять в том же нюансе. Следует добиваться при этом ровности и певучести тона, незаметной смены смычка. Это упражнение, по мнению Ойстраха, дает возможность выработать не только кантилену, но и «звучащую» технику.

Специфическим элементом техники левой руки является различного вида *глиссандирование* пальцами вдоль струны. Во-первых, это яркое, колористическое портаменто (*ит. portamento* — поступь, передвижение) — выразительное соединение звуков, один из способов вокализации на скрипке. Такое соединение может осуществляться на одной или двух струнах на различные интервалы вверх и вниз как на один смычок, так и на разные. В последнем случае глиссандо, как правило, делается на новый смычок. Во-вторых, короткие глиссандирования («подъезды»), которые применяются как внутрифразировочная вокальная связь близлежащих звуков при легато или детаще, а также в качестве своеобразного подчеркивания, акцентирования звука, в частности, при подмене пальца на одной и той же ноте. В-третьих, это хроматическое глиссандо вверх и вниз пальцем на одной струне. Левая рука при этом осуществляет движение, аналогичное вращательной форме вибрато. Такое глиссандо применяется как красочное средство, воплощающее состояние радости, игры (ассоциативно оно близко смеху); иногда оно совмещается с мягким стакато (портато), с двойными нотами (к примеру в Каприччио № 13 Паганини).

Необходимо коротко остановиться на сути существующей теории «свободы смежных пальцев» как, якобы, основы техники левой руки.

В ней не учитывается то, что в быстром движении важно не отдельное движение «смежного» пальца, а комплекс *связанных* между собой пальцев, зависимых друг от друга, управляемых *одним* импульсом. Специальные приемы выработки свободы, силы и прочих качеств того или другого пальца весьма мало продуктивны вне художественной

задачи и направленного на ее выполнение целостного движения руки. Об этом с юмором высказывался С. Рахманинов: «Как-то пять лет назад Гофман мне сказал, что второй палец у нас “ленивый”! Я обратил на него внимание и стал “подтягивать”! Вскоре заметил, что и третий палец обладает тем же недостатком. И вот, чем дольше живу, тем все более убеждаюсь, что и четвертый и пятый недобросовестно работают. Остается только первый, но и тот, вероятно, временно! Так что и на него стал коситься!» Исследования показали, что исходные качества пальцев практически почти не меняются, однако управляемость ими может развиваться в значительных пределах.

Взаимодействие смежных пальцев в наибольшей степени проявляется при игре трели. Она (особенно так называемая «электрическая трель») принадлежит к видам движений рефлекторного типа, автоматизированных от природы. Основную роль здесь играет определенная степень упругого напряжения двух (или одного — в случае игры с открытой струной) пальцев. Ямпольский считал, что нужно «дать импульс трели — активно ударить пальцем только один раз, а остальное сыграть по инерции за счет упругости напряженного пальца», не стоит пытаться «активно делать» трель, «долбить» пальцем струну. Важное значение имеет и совместный импульс в правой руке, помогающий «включить» трель. К. Мострас полагал, что «некоторое усиление нажима стоящего на струне пальца содействует активизации тремолирующего пальца», в то время как нажим большого пальца должен при трели ослабевать. Близко трели и тремоло пальцами левой руки. Но здесь большая разница в длине струны при постановке пальца и его снятии вызывает сложность в звукоизвлечении, особенно при тремоло в двойных нотах. Как пишет Мострас, «основным условием хорошего звучания тремоло является правильное определение и выравнивание тех “средних” и “общих” точек соприкосновения волоса смычка с двумя смежными струнами, укороченными в различных местах, которые обеспечивают наиболее чистое и яркое звучание данной группы звуков. Малейшее отклонение от общей точки отрицательно сказывается на звучании тремоло... Поэтому необходимо выбрать “нейтральную” точку, наиболее свободную от шумовых призвуков. Эта необходимость выявляется тем больше, чем шире интервал». Нужно также в определенной степени удерживать трость смычка от сотрясений, вызываемых действиями левой руки.

*Подготовка пальцев и оставление их на струнах* являются важными элементами техники левой руки. Ямпольский писал: «Усвоение этих приемов и рациональное их использование облегчают игру и тем самым помогают достижению чистой интонации, пальцевой беглости, развитию техники переходов смычка с одной струны на другую в различных штриховых вариантах (особенно связыванию звуков, расположенных на разных струнах). Они также способствуют выравниванию аккордовой и других видов скрипичной техники» [44, 44].



Подготовка пальцев на струнах (и над ними) и оставление их после выполнения ими своих функций на прежнем месте облегчают исполнение, улучшают его качество, придают ему необходимую упорядоченную комплексность. Подготовка пальцев происходит за счет использования резервного времени в процессе игры, когда, не мешая исполнению того или иного звука, пальцы заранее перемещаются на нужное место (или сближаются с ним). Однако эти движения отличаются от обычных игровых, ибо, как указывал Ямпольский, пальцы лишь касаются струны или висят над ней, не нажимая на струну, то есть движение останавливается как бы на полпути. Подготовленный палец обеспечивает уверенность техники не только левой, но и правой руки — ведь если палец не подготовлен, то и в правой руке может ощущаться скованность из-за ожидания нужного действия. Следовательно, координация рук заключается большей частью не в одновременности действия рук, но в разновременности. При этом ведущей в данном процессе выступает именно левая рука. Ее действия в определенной мере опережают действия правой, создают базу для свободного действия смычка.

Особенно важна подготовка пальцев при игре аккордов и сложных фигураций, исполняемых штрихом легато в быстром темпе, а также при пиццикато левой рукой, стаккато, сальтандо и т. п., где сам процесс звукоизвлечения диктует точный ритм действия. В то же время при игре мелодических построений с использованием вибрато нахождение на струнах более одного пальца нежелательно, ибо они «затрудняют вибрационные движения, обедняя тем самым звучание, лишая его свободы и красоты» [44, 44].

Профессором Я. Рабиновичем была в свое время выработана довольно стройная и последовательная система освоения важнейшего виртуозного приема — быстрой «жемчужной» пассажной техники. Он рекомендовал для этого следующую методику занятий. Во-первых, не дробить пассаж на части, учить его не по отдельным элементам, а стараться первоначально охватить его целиком при ведущем значении правой руки как основной динамической силы, «вытягивающей» смычком звуки из левой. Тем самым, по его мнению, снимается излишняя напряженность в левой руке.

Во-вторых, необходимо держать пальцы по возможности ближе к струнам, стараться почти не приподнимать их от струн и ставить чуть более плоско: «пальцы должны как бы прилипать к струне». При этом импульс движения должен идти от основания пальца, а не от средней фаланги, что способствует убыстрению движения.

В-третьих, всемерно использовать подготовку пальцев над грифом и подготовку следующих движений пальцев опережающим движением более крупных частей руки (кисти и локтя). И чем быстрее движение, тем значительнее должно быть такое опережение. При этом пальцы немного отстают от локтя и кисти, выходящих заранее в нужную зону,

доигрывая звуки в прежней позиции. Переход тогда совершается на заключительной стадии лишь частично кистью, а главным образом пальцами, «словно отпускается пружина, сжатая у основания кисти». Такие переходы, в отличие от обычных, совершаемых практически всей рукой, получаются эластичными, стремительными и в то же время очень плавными. В игре крупных артистов именно эта особенность заполнения виртуозных пассажей создает впечатление, что их левая рука почти не двигается, а как бы «ползет» по грифу.

В-четвертых, полезно, как частный случай, попытаться поучить пассаж следующим методом: сначала полным движением смычка (по длительности равным исполнению всего пассажа) сыграть на полной динамике и с необходимым масштабом первую ноту, затем на том же движении смычка в том же времени первые две ноты пассажа, затем три и т. д. При этом темп движения пальцев будет все время нарастать, а темп проведения смычка оставаться тем же самым — спокойным, масштабным, полнозвучным, что приведет в конечном счете к связности пассажа, хорошему звучанию каждой ноты. Для лучшего усвоения приема Я. Рабинович приводил такое образное сравнение: «Правая рука — это мощное течение полноводной реки. А река может нести и крупный корабль, и сотню мелких лодочек. Ее движение от этого не изменится. Как часто правая рука у исполнителя — не река, а небольшой ручей, и он хочет, чтобы этот ручей нес сотни лодок!»

В-пятых, для выпуклого исполнения пассажа он считал важным найти «волнообразное» решение — либо подчеркнуть изгибы мелодической линии, либо сыграть их контрастно. Этот прием во многом совпадает с «упражнениями в контрастах» Н. Метнера. Кроме того, необходимо верно «подойти» к пассажи и «отойти» от него, органично включить его в структуру общего художественного движения мысли, то есть не слишком вычленять его из текста. Рабинович в этой связи любил цитировать ответ Я. Хейфеца на вопрос, как достигается масштабность игры: «Смотрите, я оставляю при игре пассажа кусок смычка. Публика понимает, что я могу сыграть пассаж еще крупнее, еще более полнозвучно. Эта перспектива и определяет масштаб, а не только реальная игра».

## 6.2. Техника двойных нот

Техника двойных нот требует не только высокого качества и координации движений пальцев, но и специфической настройки слуха, способного контролировать красоту, полноту звучания каждого голоса, внутренне представлять созвучие либо как слитное построение, единый звуковой комплекс, либо как своеобразный «звуковой дуэт». Особенностью техники двойных нот является также изменение напряжения в руке, ибо сила давления двух пальцев на струны увеличивается из-за необходимости «вызвучивания» каждого тона, и его не-

обходимо оптимизировать. Кроме того, специфические свойства интонации двойных нот несколько отличаются от «линейной», мелодической интонации, вызывают необходимость особой «подстройки» пальцев друг к другу (подробнее об этом см. в главе 9). Наконец, при игре двойных нот возрастает сложность звукоизвлечения не только потому, что смычок здесь идет одновременно по двум струнам разной степени упругости и тембра. Ввиду неодинаковой длины звучащих отрезков струн скрипачу приходится искать некую «среднюю» точку ведения смычка, прибегая даже к определенному его «скашиванию» для получения оптимального звукового результата. При игре двойных нот значительно возрастает сложность переходов и вибрато.

Овладение двойными нотами, по установившейся традиции, начинается с терций. Л. Ауэр советовал изучать каждую терцию сначала в разложенном виде по отдельной ноте, затем — соединяя две струны, а напоследок — изучая переходы (избегая слышимых глиссандо и не снимая, по возможности, пальцев со струн). Представляется, что при этом способе возникнут трудности с интонацией, так как при игре отдельных тонов слух ориентирован на мелодическую интонацию, а при совместном звучании критерием качества выступает иная — гармоническая, что неизбежно вызовет «подстройку» пальцев (которой можно избежать, если изначально ставить оба пальца). При исполнении терций (как и других двойных нот) возникает специфическая «звуковая вертикаль» — пространственность звучания двух нот, что приводит к появлению как объективных гармонических «биений», так и субъективных, возникающих в ухе как синтез колебаний двух тонов (так называемый «третий тон», открытый Таргини). Ориентировка слуха на эту звуковую картину, вызвучивание этого «третьего тона» заставляет исполнителя особым образом подойти к звукоизвлечению и интонированию.

В октавах (в том числе фингерзацах) и децимах проблемы звукоизвлечения особенно велики. В двух последних к этому прибавляется еще и значительное напряжение левой руки. Ведущим пальцем в октавах и децимах, как указывал Ямпольский, является четвертый, ибо он более жестко связан с кистью и предплечьем, осуществляющими передвижение руки вдоль грифа, что и предопределяет интонационную точность. Указательный же палец, ввиду его большой подвижности и относительной свободы, выполняет функцию коррекции, необходимой из-за сближения пальцев в верхней части грифа. При игре децим также желательно вытянутый мизинец класть на струну плашмя, накрывая им струну чуть больше, что способствует устойчивости движения и плотности звучания.

Надо заметить, что Л. Ауэр, напротив, рекомендовал сосредоточить внимание на первом пальце, не заботясь о четвертом: «Я заставляю моих учеников упражняться в октавах следующим образом: оба пальца (первый и четвертый) стоят на месте, но смычок касается

только нижней струны (первый палец), в то время как четвертый палец, двигаясь беззвучно в полном смысле этого слова, в точности повторяет действия первого». Кажется, что рекомендация Ауэра противоречит совету Ямпольского. Но это только на первый взгляд. На самом деле здесь близкий подход, ведь Ауэр пишет не о *ведущем* пальце, а о том *внимании*, которое уделяется именно коррекции, то есть изменению положения первого пальца, и уходит от сознательного регулирования движений предплечья, кисти и связанного с ними мизинца. На наш взгляд, рекомендация Ямпольского (аналогично высказывался и Ойстрах) предпочтительнее.

Сексты трудно исполнять из-за сложного движения, связанного с поперечным перемещением пальцев со струны на струну. Ауэр советовал «держатъ один палец на месте до тех пор, пока это возможно», ибо при одновременно поднятых двух пальцах невозможно сыграть пассаж секстами легато. К. Мострас рекомендовал при этом чуть ослаблять нажим смычка на ту струну, с которой снимается палец. Однако это можно сделать только в медленном темпе и не при игре легато. Существует способ играть некоторые секстовые последовательности и без переброски пальцев (см. об этом в главе 7).

Л. Ауэр (а за ним и А. Ямпольский) рекомендовали исполнение гамм ломаными чистыми квартами, играя их так же, как последовательный ряд звуков на одной струне (аппликатурой 0-3, 1-4 и т. д.), что позволит впоследствии более легко овладеть искусственными флажолетами.

### 6.3. Аккордовая техника

При исполнении аккордов возникают еще бoльшие сложности, чем при исполнении двойных нот, как в левой руке, так и в правой. Л. Ауэр указывал, что «слабым местом обычно является самое начало извлечения аккорда. Большинство молодых скрипачей уверено, что если при этом они используют сильный нажим смычка на струны и применяют всю тяжесть руки, то добьются полного и сочного звучания. В действительности же произойдет противоположное. Волос смычка, вследствие чрезмерного давления на струны, задержит естественное колебание (вибрацию) струн; вместо сильного и чистого тона получится скрежещущий звук». Он советовал держаться подставки, «скорее приближаясь к последней, чем удаляясь от нее» [3, 75], не играть всем волосом смычка, «ломать» аккорды по две ноты.

К. Мострас также рекомендовал не стремиться к излишнему нажиму и акцентировке, «к предельной насыщенности звучания, что утяжеляет игру, резко выделяет аккорды из общей звуковой последовательности». При исполнении трехголосных аккордов, по его мнению, необходимо «проведение и нажим смычка осуществлять главным образом на средней из трех струн, стремясь к тому, чтобы три

струны образовали как бы одну плоскость. Это можно выполнить при условии незначительного перемещения смычка к грифу, где средняя, несколько возвышающаяся струна легче поддается нажиму».

А. Ямпольский при исполнении аккордов советовал больше доверяться слуху, прослеживая им ровное, ясное звучание двух крайних голосов, что придаст аккорду и силу, и певучесть, позволяя избежать жесткости. Подобное указание, ставящее на первое место звуковое представление (которое уже в значительной мере самостоятельно, без вмешательства сознания организует нужное движение), видится наиболее верным и перспективным. Он писал, что исполнение коротких аккордов на трех струнах одновременно следует «начинать с акцента, не бросая смычок сверху, а ставя его на струну, аналогично штриху мартлс... главное внимание обращать на положение смычка по отношению к двум крайним струнам, а не к средней струне, как это часто рекомендуют. Особенно важно, чтобы отчетливо звучала базовая нота».

При исполнении аккорда и особенно аккордовой последовательности возникает проблема, связанная с музыкальным временем: сложные трех- и четырехзвучные аккорды обычно не укладываются в отведенное для них время (в частности, и из-за переброски пальцев). Возникает вопрос: на какую долю времени должно падать начало аккорда — на предыдущую или на «собственную»? Очень часто играют нижние ноты как форшлаг, резко укорачивая их, лишая порой аккорд его «фундамента», масштабности. А. Ямпольский советовал перед исполнением аккорда как бы приостановить, «раздвинуть» музыкальное время (и иллюстрировал это разведением ладоней от сжатого состояния в стороны), сыграть спокойно две нижние ноты, а затем вновь «пустить» время в ход. Разумеется, здесь речь шла не столько о реальной остановке времени, сколько о субъективном замедлении его течения в художественном масштабе, когда начало аккорда рассматривается как будто сквозь увеличительное стекло, и имеется возможность ярко «предельшать» его развертывание в пространстве, что обеспечивает спокойное, мягкое перемещение смычка на верхние звуки. Такое образное указание снимает торопливость и жесткость. Он также считал необходимым везде, где это допустимо, применять на аккордах вибрато (конечно, учитывая стиль сочинения), что позволяет усилить их звучность и певучесть, нейтрализовать излишний прижим смычка, исполнять трехзвучные аккорды практически одновременно. Целесообразным является и способ игры аккордов, беря левой рукой сверху все ноты одновременно, а не дотягиваясь пальцами до необходимых звуков. Такой прием позволяет еще в воздухе группировать пальцы. Он полезен и при изучении двойных нот, особенно фингерзацев.

Играя аккорды, в еще большей степени следует наблюдать за оптимальным давлением пальцев на струны и снятием напряженности в кисти. При исполнении сложных аккордов следует исходить именно

из наиболее благоприятного положения кисти. А. Ямпольский говорил об умении «раскрывать кисть» перед взятием аккорда чуть шире, чем это необходимо, что помогает снять излишнюю зажатость, улучшит интонацию.

#### 6.4. Флажолеты

Флажолеты — это частичные тоны колеблющейся струны (оберттоны), которые приобретают самостоятельное звучание при легком прикосновении пальца в нужных местах струны. Такие флажолеты называются натуральными. Обычно употребляются четыре натуральных флажолета на каждой струне: октавный, квинтовый, квартовый, терцовый (большой и малый). Характерно, что октавный флажолет имеет лишь одну точку, в которой он может играть (посередине струны), а остальные — две точки: одна — в сторону подставки от октавного флажолета, другая — к порожку\*. Флажолеты обозначаются, как и открытая струна, кружочком над нотой.

Для художественного исполнения натуральных флажолетов необходимо выбирать нужную степень плотности прикосновения пальца к струне, не пережимать ее, шире «накрывать» струну подушечкой пальца. При игре флажолетов мизинцем рекомендуется его выпрямление. Для хорошего звучания флажолетов большое значение имеет выбор точки ведения смычка по струне. Чем выше флажолет, тем ближе эта точка располагается к подставке. Для квинтовых и квартовых флажолетов она находится уже почти вплотную к подставке — в этом секрет звонкого, яркого звучания флажолетов. Если флажолеты выполнены верно, «они продолжают звучать некоторое время и после того, как смычок и палец сняты со струны» [24, 155].

Другой вид флажолетов — искусственные: нижний палец стоит на струне, а мизинец или третий палец слегка касаются ее. Искусственные флажолеты бывают одинарными и двойными, относящимися к самому сложному виду техники левой руки, требующему значительных растяжек, большой точности интонации, искусства звукоизвлечения. Двойные флажолеты могут возникать и из комбинирования с естественными. При их выполнении нет необходимости плотной постановки нижнего пальца. Он может достаточно легко касаться струны, обеспечивая и хорошее звучание, и большую свободу кисти, возможность осуществления вибрато, что бывает здесь крайне необходимо для придания звучанию особого, таинственного, «плывущего» колорита. Как и натуральные, искусственные флажолеты «лучше звучат, если они извлекаются смычком вблизи подставки на грани *ropticello*» (К. Мострас [22, 164–165]). Тот же автор указывал, что

\* Имеются в виду квинтовый и квартовый флажолеты. У большепальцевого — четыре точки, в том числе на месте б.б. *Примеч. ред.*

в двойных флажолетах культура звука «играет исключительно важную роль: укорочение струн в различных местах затрудняет правильное определение точек касания и степени нажима смычка на каждую из струн. Такое определение необходимо для обеспечения хорошего качества звучания флажолетов, так же как и точное определение мест на струнах для пальцев левой руки и столь же точное выполнение каждым из них соответствующей функции (опоры или легкого касания)» [22, 161].

### 6.5. Пиццикато

Особый вид скрипичной техники представляет пиццикато - один из виртуозных скрипичных приемов. Он исполняется как правой, так и левой рукой. При игре пиццикато правой рукой возможно защищивание струны или удар пальцем. Защищивание исполняется указательным пальцем, смычок охватывается тремя другими пальцами, а большой упирается в конец грифа или корпус, давая точку опоры (возможно и защищивание без опорного пальца)\*. Наиболее целесообразно не столько защищивать струну, сколько оттягивать ее вбок и отпускать (наподобие пиццикато левой рукой), что дает более качественное звучание.

Пиццикато ударом пальца выполняется указательным или средним пальцем при смычке, зажатом в кулак. Удар производится поперек струны (струн) в косом направлении, в основном «от себя». Желательно, чтобы палец не слишком углублялся в струну (особенно при исполнении аккордов), а шел по касательной, как бы поднимаясь в конце чуть вверх.

При игре пиццикато левой рукой необходимо, по возможности, глубже охватывать пальцами струну, ставя их скорее «за струну», чем на нее, что создаст условия для хорошего зацепления пальца и оттягивания струны вбок, а затем резкого ее отпускания с одновременным «срыванием» пальца со струны (а не защищиванием ее). Как писал К. Мострас, «это создает благоприятные условия для лучшего захвата струны большей поверхностью подушечки пальца и сообщает пальцу больший размах для энергичного отскакивания его от струны под углом, достаточным для того, чтобы не задеть верхнюю струну». Для серии нот пиццикато следует заранее поставить необходимые пальцы на струну и чуть натячь их. Ноты, не обозначенные пиццикато в серии, играют ближе к подставке сухим, коротким ударом смычка (плоскостью всего волоса) в верхней его части. Надо следить за тем, чтобы этот удар по звуку был идентичен защищиваемому,

\* Иногда игра пиццикато и смычком чередуются настолько быстро и часто, что вообще не приходится менять хватку смычка, а только слегка отграничить от трости указательный палец, исполняющий пиццикато. *Примеч. ред.*

четок, ритмически точен. Наибольшую сложность представляет трель пиццикато, исполняемая вторым и третьим, либо третьим и четвертым пальцами. Здесь ведущим будет нижний из двух пальцев. В исполнении пиццикато левой рукой заметную роль играет кисть, своими движениями помогающая пальцам быстрее совершить отрыв от струны.

## 6.6. Техническое мастерство скрипача: роль инструктивного материала

Возможна ли выработка профессиональной виртуозной техники без применения специальных упражнений, которые русский скрипач В. Безекирский метко назвал «музыкальной инквизицией», или они всегда будут играть роль неизбежных «тирь», надевавшихся когда-то на ноги спортсмену на тренировках? Необходимо упомянуть, что до начала XIX века основой обучения игре на скрипке был художественный материал, но затем количество инструктивного материала стало лавинообразно нарастать, все яснее обозначился путь «от техники к музыке».

Следствием рационалистического подхода к искусству стало ложное заключение, что лишь путь от простого к сложному, от легкого к трудному, постепенность в овладении навыками гарантируют успех. К. Мострас указывал: появилось значительное количество «всевозможных технических приемов, отвлекающих внимание учащегося и педагога от музыкальных целей», что приводит к «засушиванию» игры, лишению ее эмоционального тонуса (ибо эмоционально включиться в упражнение невозможно). «Прогрессивная педагогическая практика подтверждает, что воспитание высокой культуры игровых движений вовсе не нуждается в чрезмерной их детализации и механических схемах, какие мы находим в некоторых системах составителей технических сборников. В процессе воспитания музыканта возможны так называемые скачки — безболезненное нарушение той излишней постепенности, чрезмерно подробной последовательности и детализации в прохождении вспомогательного материала, которая нередко приводит к топтанию на месте». И добавлял: «Излишние упражнения и чрезмерное их количество могут принести вред. Они отнимают время и энергию, отвлекают от работы над художественным материалом и зачастую приводят к профессиональным заболеваниям. Техника как самоцель является одним из проявлений формального отношения как в музыкальном исполнительстве, так и в педагогике».

Не случайно большинство великих скрипачей и педагогов осторожно относились к рекомендациям о необходимости технологической работы — во многом «ремесленной» стороне скрипичного искусства, являющейся «лишь средством для совершенного воплощения художественных задач» (К. Флеш), опасаясь разделения содержания



и средств выражения (внешней формы, технологии), ибо технологическая сторона в музыке должна быть слита с содержательной, порождена последней, пропитана ею изнутри.

Д. Ойстрах писал: «Я стараюсь, чтобы в изучаемые мной произведения, а также в исполняемые концертные программы входили все необходимые технические приемы правой и левой рук, и таким образом осуществляю контроль и заботу о различных видах техники. Этого же принципа я придерживаюсь в работе с учениками». Руководствуясь теми же соображениями о неразрывности художественной и технологической сторон мастерства, кафедра А. Ямпольского, как уже указывалось, проделала большую работу по отбору необходимого материала и опубликовала два сборника под названием «Этюды, упражнения и отрывки из сольной скрипичной литературы по различным разделам скрипичной техники».

Характерно, что психологи установили следующую закономерность: при исполнении чисто технического задания практически невозможно задействовать наиболее важные творческие механизмы человека, особенно фантазию, эмоциональную и мотивационную сферы, что в значительной степени приводит к формализованному, хотя и старательному, выполнению задачи. Кроме того, приобретенные таким способом технологические навыки с затруднением «срабатывают» в художественном исполнении (требуют там значительной «доработки»), неустойчивы в состоянии эмоционального стресса на эстраде.

Именно поэтому такие выдающиеся скрипичные педагоги, как Ж.-Л. Массар, Л. Ауэр, А. Ямпольский, Ю. Янкелевич почти не оставили технологических упражнений, не увлекались ими. М. Ростропович, к примеру, говорил, что никогда не играет гаммы и упражнения. Как же относиться к высказываниям некоторых артистов, настойчиво пропагандировавших определенные формы упражнений? Так, Я. Хейфец утверждал, что если он располагает двумя часами времени, то час играет гаммы. Сохранившиеся записи его исполнения гамм поистине впечатляют — артистическое, с огромным темпераментом и размахом вибрато! Они слушаются как феерическая музыка, а не скучное упражнение. И все же относиться к подобным заявлениям знаменитых мастеров следует осторожно, нельзя их считать непреложными.

## 6.7. Некоторые рекомендации по развитию техники левой руки

Подводя итоги главы, можно сформулировать некоторые общие положения в отношении техники левой руки:

1. В основе качественной исполнительской техники лежит яркое предвосхищение (предощущение) движения, предслышание звукового результата («идеомоторный акт») как единого процесса, вызывающего целостное включение музыканта в действие.

2. Скрипачу необходимо всемерно стремиться к созданию системы «музыка – артист – инструмент», всемерно отходить от осознания технологической стороны, опираться на интуицию, несознаваемую сферу творческого действия, а не на включение рационально-логических механизмов.

3. Суть высококачественной техники заключается в достижении комплексного, «блочного» ее характера, в отказе от единичного движения в пользу общего, обобщенного; подготовку каждой последующей двигательной операции следует включать в единый технологический акт. Требуется установление оптимальной зоны действия двигательного аппарата и необходимой энергии.

4. В любом технологическом приеме руки и корпус должны действовать совместно, целостно, «изолированных» движений не существует. Ведущими частями руки в сложном движении являются более крупные, именно от них зависит масштаб игры, освоение «пространства» грифа. Координация рук зависит от того, насколько одна из них подготавливает другой «поле» для действий, что возможно при их принципиальной (хотя и малозаметной) одновременности.

5. Целесообразно отказаться от механических систем занятий «техникой» вне музыкальных задач, от зубрежки и бесчисленных повторений, от попыток на инструменте искать контуры идеала, не создавая его в сознании.

6. Советуем выработать привычку заниматься в оптимальном темпе, по возможности более близком к окончательному, умело варьировать темп в пределах: замедленно – ускоренно – нормально. Стремиться к достижению максимальной плавности, хорошей «инерционности» игры, уходить от прерывности действий к все более целостному охвату художественной задачи.

## Глава 7

### АПЛИКАТУРА

#### 7.1. Общие принципы

Аппликатура (от *ит.* *applicare* – прикладывать, применять, назначать) – это определенная система приемов исполнения музыкального текста, связанная с тем или иным расположением и движением (последовательным или одновременным) пальцев на струнах, направленная на выразительное интонирование и воплощение художественного замысла. Аппликатура обозначается проставленными над нотами цифрами, указывающими, каким пальцем эта нота берется. Проведенная от этой цифры сплошная горизонтальная черта отмечает, до какой ноты следует удерживать палец на струне, а скобка сбоку

двух нот обозначает, что палец следует поставить сразу на две струны. Ноль – обозначение открытой струны.

Л. Моцарт называл три причины, «оправдывающие» аппликатуру: необходимость, удобство и украшение. Разумеется, для игры необходим выбор наиболее целесообразной постановки пальцев. В то же время такой выбор должен производиться с точки зрения наибольшего удобства действия пальцев, их естественного расположения и обеспечивать максимальную свободу и легкость движений. Таким образом, выбор аппликатуры можно рассматривать как достаточно ответственную техническую проблему. Наконец, выбор аппликатуры осуществляется с учетом художественных требований выразительной игры, он во многом позволяет индивидуализировать исполнение, обогатить фразировку, раскрыть тембровые и иные выразительные качества инструмента. Не случайно К. Флеш писал: «Скажи мне, какие пальцы ты берешь, и я скажу тебе, кто ты таков!» [38, 185].

Аппликатура непосредственно связана со многими факторами. Выделим основные: 1) стиль сочинения, полифоническая или гармоническая его структура, тембр, агогика, характер музыкальной фразы, интонации и другие выразительные средства, требующие осуществления специального выбора; 2) индивидуальный исполнительский стиль скрипача, суть исполнительского замысла сочинения, характер его выражения, выбор соответствующих технических средств; 3) строение руки музыканта – ширина ладони, длина и сила пальцев, их гибкость и т. п.; 4) структура необходимых движений, их темп, динамика, степень сложности.

Верный выбор аппликатуры помогает не только полноценно воплотить содержание музыкального сочинения, но и способствует развитию свободы и устойчивости движений, ориентировки на грифе, чистоте интонации, укрепляет музыкальную память (ненапряженные, естественные движения лучше запоминаются), дает простор фантазии (благодаря наличию аппликатурных вариантов), облегчает чтение с листа (отдельные движения пальцев складываются в «аппликатурные блоки»).

Знание скрипачом всего богатства выразительно-технологических возможностей аппликатуры, рациональное применение аппликатурных приемов – лишь предварительное условие формирования профессионального мастерства. Главное – выработка специфического «аппликатурного мышления». Однако этой задаче, одной из важнейших в деле воспитания творческого исполнителя, в педагогике далеко не всегда уделяется нужное внимание. Зачастую педагог дает ученику уже размеченные ноты или просит «переписать пальцы». Опытные преподаватели поступали по-другому. А. Ямпольский, как правило, разбирал с учеником новое сочинение совместно, стоя с ним рядом и подбирая необходимую индивидуальную аппликатуру.

Ю. Янкелевич всегда поощрял «аппликатурные» поиски учеников, он говорил, что они, конечно, не всегда находят лучшее решение, но собственный, отражающий возможности ученика вариант имеет смысл оставлять. «Главное — это качество игры» [15, 214]. Аналогично поступал и Д. Ойстрах, обращая особое внимание студента на осознанный выбор аппликатуры, просил аргументировать то или иное решение с точки зрения художественной и технологической целесообразности.

В процессе исторического развития скрипичного искусства аппликатурные принципы изменялись в довольно широких пределах. Первоначально (до XVI века) игра была ограничена в большинстве случаев одним положением левой руки — вблизи порожка. Однако это не первая позиция в ее нынешнем понимании, ибо гриф в то время был значительно короче, а мензура — более узкой, пальцы приходилось ставить плотнее. Из этого положения можно было доставать звуки вплоть до нынешней третьей позиции, что, соответственно, требовало растяжек. Позднее начинается резкое расширение зоны движения руки вдоль грифа и даже вне его (расстояние между грифом и подставкой было вдвое больше нынешнего). Уже Вивальди и Локателли играли вплоть до самых высоких позиций, предельно близко к подставке, причем на всех струнах. Именно в этот период определились основные принципы аппликатуры. Позднее они были серьезно пересмотрены в связи с удлинением шейки скрипки и грифа и соответствующим изменением натяжения струн. Революционные преобразования внес Н. Паганини в связи с необходимостью новой художественной выразительности, виртуозно-романтическим стилем игры (внепозиционное движение, игра одним пальцем, сверх-растяжки).

Отбор аппикатурных приемов в конкретных обстоятельствах определяется многими причинами. Среди них: учет естественного расположения пальцев (суженный просвет между вторым и третьим пальцами, большая легкость «оттяжки» первых двух пальцев); фактура фразы, структура фигураций; необходимые границы темпа и динамики.

Задачи, встающие в процессе исполнения виртуозно-технических, фактурных и мелодических или полифонических мест, во многом различны. В одном случае на первый план выходят такие требования, как достижение точности, устойчивости движения, качества звучания. В условиях достаточно быстрых темпов и сложных исполнительских задач важную роль играет достижение комплексности движения, что предопределяет необходимость его ритмической организации (переход на сильную долю такта, применение группировок, однородной аппликатуры в секвенциях и однотипных фактурах и т. п.). Такая аппикатура получила название *пассажной*, или *ритмической*.

При исполнении же певучих, мелодических мест аппликатура зависит, главным образом, от тех художественно-выразительных задач, фразировочных темброво-колористических требований, которые доминируют при воплощении индивидуального исполнительского замысла. Здесь грани свободы выбора той или иной аппликатуры значительно шире. Именно в данном случае она наиболее тесно связана со стилем и сочинения, и, особенно, исполнителя (достаточно вспомнить, к примеру, аппликатурные приемы Ф. Крейсlera). Такая аппликатура получила название *мелодической*.

Если учитывать направление перемещения левой руки и пальцев, можно выделить так называемую *линейную* аппликатуру, когда движение разворачивается вдоль грифа, и *поперечную*, когда кисть и пальцы перемещаются поперек грифа, например, в аккордах, гаммообразных последовательностях с использованием высоких позиций без переходов. В последнем случае достигается более плавное исполнение, но за счет потери яркости и однородности звучания.

В самом расположении пальцев на грифе возможны три варианта аппликатуры: *естественная* (с охватом кварты); *суженная* (с охватом интервала меньше кварты), применяемая при игре в полупозиции, в хроматических гаммах, аккордах; *расширенная* (достигающая квинты, сексты и более широких интервалов), применяемая при игре фингерзацев, децим, двойных флажолетов, аккордов, при использовании растяжек, игре в высоких позициях, а также для частичной замены позиционной игры путем «подтягивания» руки.

К. Флеш обосновал пять требований к выбору аппликатуры:

- 1) соответствие музыкальному замыслу;
- 2) использование средних струн не выше седьмой позиции;
- 3) соотношение учебно-тренировочной аппликатуры с художественной практикой: эта аппликатура не должна использоваться безоговорочно;
- 4) использование в верхних позициях вместо четвертого пальца более сильного – третьего;
- 5) необходимость соотносываться со звучанием сопровождения (фортепиано, оркестра или ансамбля).

В основном это справедливые требования, кроме, пожалуй, четвертого. Д. Ойстрах, к примеру, считал, что не следует избегать мизинца, ибо он даст иную, весьма важную для выразительных задач краску, особенно в верхнем регистре струны Ми.

К требованиям Флеша можно добавить еще несколько, на наш взгляд, весьма важных.

- Проставлять аппликатуру, исходя из *целостного* решения завершённого раздела произведения.
- Полноценно использовать индивидуальный *тембр* каждой струны в связи с художественными задачами.

- Не слишком долго «эксплуатировать» одну струну из-за адаптации слуха к *тембровому однообразию*.
- Новая краска должна вступать *контрастно*, неожиданно, производя больший эффект.
- При *forte* использовать яркие струны и низкие позиции, при *piano* шире применять «темные» струны (особенно Ре) и их высокие позиции.
- Эффект «эхо» или контрастное проведение темы лучше осуществлять на *разных* струнах.
- Стремиться использовать *все пальцы*, не обедняя выразительные возможности аппликатуры.
- Желательно производить смену позиций, *не совпадающую* со сменной смычка.

Существуют два подхода к индивидуальному выбору аппликатуры — интуитивный и рационалистический. Первый подход, используемый, в частности, при чтении нот с листа, импровизации, является более простым («творчество пальцев»), для эстрады в чем-то более надежным. Во многом он нашел воплощение в виртуозных сочинениях, созданных скрипачами, где пассажи обычно «лежат под пальцами». Между тем в подобного рода технике зачастую воплощены индивидуальные структуры мастера — во многом специфические, связанные с особенностью его рук, его предпочтениями, однако не всегда удобные для всеобщего употребления. В то же время такие структуры весьма мало пригодны для выразительной фразировки, кантилены. Л. Цейтлин говорил, что «упрощенный вариант удобен исполнителю, но неудобен слушателю». Не случайно аппликатурная редакция многих сложных сочинений, на первый взгляд, весьма рациональная, дает сбой на эстраде.

Рационалистическая аппликатура («интеллектуальная», по терминологии К. Флеша) базируется на типологических комплексных движениях руки, наиболее благоприятных аппликатурных структурах, обеспечивающих целостный рисунок исполнения тех или иных сложностей\*.

Рассмотрим вопросы аппликатуры при игре линейных последовательностей, в частности гамм. Наиболее широко распространен здесь рационалистический принцип аппликатурного параллелизма, то есть игры однородной аппликатурой практически всех гамм. Так, Иоахим рекомендовал исполнять гаммы от второго пальца (за исключением соль мажора/минора и ля мажора/минора). Действительно, это как будто облегчает игру таких тренировочных упражнений. Но в реальной художественной практике аналогичные последовательности приходится играть различной аппликатурой, связанной с художественными задачами произведения. И здесь укоренившаяся

\* Примеры такой аппликатуры приведены в книге И. Ямпольского [46].

привычка отнюдь не будет полезной. Именно поэтому А. Ямпольский рекомендовал следующий способ: играть в нисходящем движении все возможные гаммы, начиная с верхнего регистра струны Ми, от любой ступени, взятой любым пальцем (берется и определяется звук, и от него исполняются вниз все возможные гаммы). То же можно делать и в восходящем направлении от любого случайного звука.

При исполнении хроматических гамм и последовательностей возможны три вида аппликатуры: последовательная (без скольжения), скользяще-последовательная (пальцы ставятся, а затем скользят по струне на полутон, обычно кроме четвертого), скользящая (игра одним пальцем). Раньше считалось (Л. Шпор), что при исполнении хроматических гамм и последовательностей желательно избегать открытых струн (особенно Ля и Ми) ввиду заметной разницы в остроте звучания. Современная теория (начиная с Иоахима) так уже не считает, полагая, что открытая струна, напротив, придаст яркость и некоторую интонационную определенность («квинтовый каркас») хроматической последовательности.

Особо следует остановиться на таком элементе аппликатуры, как глиссандирующие микродвижения пальцев до взятия ноты (реже — после). Еще К. Флеш писал: «Важно, что делают пальцы не на нотах, а между ними». Исследования интонирования выдающихся скрипачей (в том числе и Д. Ойстраха), осуществленные в Московской консерватории А. Рабиновичем, показали, что «в мелодии, кроме написанных композитором музыкальных тонов, существуют спайки — переходы с тона на тон, занимающие, правда, небольшое количество времени... Переходы представляют собой либо стремительно повышающийся или понижающийся звук, либо некоторую паузу, заполненную шумообразным звучанием. При художественном исполнении музыкального произведения мы этих переходов не замечаем, не воспринимаем их как отдельный мелодический элемент. Следовательно, переходы относятся к элементам исполнения мелодии, и не будет преувеличением сказать, что манера перехода от звука к звуку (время перехода, уклон глиссандо, скачок и т. п.) является одним из важнейших средств художественного исполнения».

Это микроглиссандирование усиливает вокальный характер игры, позволяет слушателю «предчувствовать» движение мелодии, обостряет восприятие звуковысотной стороны. Народные скрипачи Румынии, Венгрии используют данный прием и в быстрых пассажах, ставя каждый палец косо на струну в микроглиссандо, что придает удивительную акцентированную четкость пассажи. Разумеется, подавляющее большинство таких движений осуществляется интуитивно, а сам механизм их действия лежит в природных способностях руки скрипача (как и вибрато). Во всяком случае, современная тенденция играть пальцами на скрипке, как на рояле, обедняет самые ценные — вокальные — возможности скрипки.

## 7.2. Переходы

Одной из разновидностей аппликатуры являются переходы, используемые для выразительной связи звуков с помощью плавных или скачкообразных перемещений руки вдоль грифа. Наиболее частым случаем переходов является так называемая смена позиций. Ю. Янкелевич писал, что «полное овладение приемами смены позиций, обеспечивающими возможность воспроизведения гибких и разнообразных по своей выразительности портамента в кантилене, легких, незаметных и весьма подвижных переходов в пассажах и т. д., является одной из важнейших задач совершенствования скрипичного исполнительства».

Позиция — это положение левой руки на грифе, которое определяется расположением первого пальца (и связанного с ним большого) по отношению к порожку, позволяющее, не сдвигая кисти, исполнять необходимую последовательность звуков. Перемещение первого пальца по целым тонам и полутонам дает деление на позиции, которое было введено в конце XVII века и закреплено М. Корреттом в конце следующего, XVIII. Корретт предложил четкое деление грифа на семь позиций с квартовым охватом звуков в пределах одной струны (кроме первой позиции, где может включаться открытая струна). Позиции и определяются по интервалу, образуемому от открытой струны до первого пальца (секунда — первая позиция, терция — вторая, и т. д.). Общее количество позиций может достигать двенадцати и более (особенно на крайних струнах)\*.

Ю. Янкелевич писал: «В живой практике скрипичного исполнительства сплошь и рядом конкретное решение художественно-исполнительских задач вызывает такие положения руки на грифе, которые не могут быть отнесены к какой-нибудь определенной позиции, если исходить из представления об их нормальном — квартовом охвате» [47, 26]. Рука, кисть, пальцы во многих случаях подвижны, динамичны по отношению к грифу. Именно поэтому Д. Ойстрах и Л. Коган считали необходимым определять не позицию руки, а исходить из понятия той «игровой зоны», в которой должна действовать рука, чтобы обеспечить максимальную легкость и точность выполнения нужных задач, выразительных комплексов.

Понятие *игровой зоны* включает в себя большой, по сравнению с позицией, охват грифа (в пределах сексты — октавы) без значительного перемещения руки. Ойстрах определял эту зону так: одна позиция вверх и одна-две вниз от центральной, основной позиции. Коган: две позиции вниз и столько же вверх. Пионером в этой области был Паганини. Знаменитое взятие четырех *до* на всех струнах одновре-

\* Позиции обозначаются в нотах римскими цифрами, но, как правило, в художественном материале такие обозначения не применяются.



менно (или четырех ля Липиньского) — типичный пример наиболее широкой игровой зоны у романтиков, охватывающей на соседних струнах дециму.

При игре с использованием игровых зон основную роль играют «оттяжки» и «дотяжки» пальцев (сверхрасширенная аппликатура) при опорной роли большого пальца, в целом сохраняющего свое позиционное положение. Именно смена игровых зон является, по мнению А. Ямпольского, основой техники левой руки. Таким образом, деление на привычные позиции является чисто условным, а само «исполнение скрипичных произведений никогда не бывает связано с необходимостью определения позиции» (Ю. Янкелевич [47, 30]). Они являются, по его мнению, лишь подсобным средством при начальном обучении, и от них «следует по возможности быстрее отходить».

Каковы же основные закономерности перемещения (Л. Ауэр писал: «перенесения» [3, 59]) руки по грифу из одного положения в другое? Что обеспечивает точность, надежность, интонационную выразительность таких перемещений? Естественно, основной здесь является руководящая роль слуха, предварительного слухового и игрового представления в связи с конкретной художественной задачей. Вторым моментом выступает осознание механизмов перемещения руки и связи звуков: опережающие движения частей руки и большого пальца, взаимосвязь перемещения руки и смещения точки ведения смычка по струне, степени его нажима, скорости, обеспечивающие качественное звучание. Рассмотрим их подробнее.

Переход руки с ее нижнего, основного положения у порожка в верхний регистр (скачком или поступенным перемещением) требует той или иной, иногда значительной, перемены положения локтя для «обхода» корпуса скрипки (особенно на баске). В относительно медленном темпе такую перемену можно осуществить сравнительно легко, но в быстром темпе при этом возникают значительные сложности. Следовательно, требуется опережающее движение локтя — его предваряющее перемещение в то положение, которое он займет в конце перехода, то есть учет «плоскости» движения руки в скачке или пассаже, ее целостной траектории. Целесообразно также, чтобы палец, который будет играть после совершения перехода или скачка, заранее принял необходимую форму. Определенное движение осуществляет при этом и большой палец, не только способствуя «выжиманию» кисти, но и ее предварительному перемещению в сторону производимого движения. Ю. Янкелевич отмечал, что «чаще всего использование вспомогательного движения большого пальца наблюдается в кантидене; особенно в тех случаях, когда содержание исполняемого [сочинения] требует плавного и выразительного соединения звуков, так как при этом предварительная подготовка большого пальца создаст опору, обеспечивающую спокойное и уверенное

выполнение приема» [47, 70]. Особенно большое значение таким опережающим движениям придавал Л. Коган. Целесообразно также перед переходом сближать пальцы, активно участвующие в движении, располагать их также вблизи струны, что позволяет уменьшить проходимое расстояние, делает переход менее заметным. Следует заранее ослабить давление пальцев на струну, чтобы не утяжелять движение.

В момент перехода усилившееся из-за совместного действия рук напряжение в левой руке в той или иной степени может передаваться в правую, ухудшая звучание и тормозя движение смычка. А. Ямпольский советовал во время перехода (в особенности широкого) чуть ослаблять давление смычка на струну и несколько активизировать его движение, следя, чтобы изменялась точка его ведения по струне в связи с укорочением или удлинением ее игрового отрезка, тщательно выверять качество исходного и конечного звуков, отмечая разницу в расположении смычка на струне. По его мнению, «переход совершают и палец, и смычок одновременно».

В начальном обучении при овладении сменой позиций зачастую рекомендуют метод так называемых «вспомогательных нот», известный еще с XVIII века. Современная скрипичная педагогика считает этот метод совершенно неприемлемым не только потому, что он приводит к появлению ясно слышимых дополнительных звуков, но и потому, что он полностью противоречит законам слухового управления движением. Если проделать такой опыт: сделать переход первым пальцем из первой позиции на третий в шестую (с ноты *сi* на струне Ля на октаву вверх), не фиксируя слухом вспомогательную ноту, но и не снимая первый палец со струны, а затем проверить высоту звучания ноты, на которой он остановился, то можно убедиться, что палец заметно не дошел до места вспомогательной ноты и остановился на звуке, дающем явно нечистое, острое, диссонансирующее звучание. Однако в этом и заключается секрет управления переходом — слух запоминает как раз гораздо четче такое особенное, характерное звучание и, по его достижении пальцем, дает «сигнал» на опускание пальца, завершение перехода. Движение же со вспомогательной нотой не только не позволяет эффективно включить данный механизм, но и не учитывает, что расположение пальцев сверху и внизу различается по охвату (более широкое внизу и более узкое наверху), что в результате сковывает кисть левой руки.

Существуют четыре основных типа переходов (по Ю. Янкевичу)

[47, 79]:

- скольжением одного пальца;
- скольжением нижерасположенного пальца на вышерасположенный при движении вверх (и, наоборот, при движении вниз, а также нижерасположенным пальцем вниз);

- скольжением вышерасположенного пальца при движении вверх, реже — нижерасположенного пальца при движении вниз (портаменто)\*;
- переход с вышерасположенного на нижерасположенный палец при движении вверх (и наоборот при движении вниз).

Кроме этого существуют и иные виды переходов, осуществляемые без соединительного скольжения пальца — через открытую струну, растяжкой или сближением пальцев, с использованием флажолетного звука.

Каждый из основных типов переходов имеет свои особенности и варианты исполнения. Но есть и некоторые общие принципы. Во-первых, только музыкальная задача определяет необходимость скрыть или «озвучить» скольжение пальца при переходе. Во-вторых, перед переходом следует по возможности ближе подвести руку и кисть (а также и палец) к необходимому окончательному положению, найти среднее положение, связывающее два крайних. В-третьих, скоординировать движение левой руки и смычка.

В переходах первого типа скольжение пальца, в самом начале относительно медленное, ускоряется к концу движения, что связано с экспрессивными задачами придания определенности конечному звуку. В большинстве случаев здесь рука ведет палец. Он должен быть свободным, не напряженным. К концу движения его давление на струну увеличивается. Переходы этого типа близки вокальной связи звуков (портаменто). Их активно применял в своей игре Н. Паганини, затем Ф. Крейслер. В переходах второго типа при движении вверх скольжение нижнего пальца несколько напоминает переходы первого типа. Портаменто нижнего пальца бывает здесь художественно оправдано, нажим пальца при этом уменьшается.

Переходы третьего типа некоторыми педагогами (к примеру Л. Шпором) не рекомендовались для исполнения, даже считались нехудожественными. Однако виртуозно-романтическое направление ввело такие переходы в арсенал ярких выразительных средств (Г. Венявский, Ф. Крейслер). Достаточно широко применяли портаменто Я. Хейфец, И. Менухин. Ныне, к сожалению, искусство выполнения такого рода переходов почти не развивается. Наибольший художественный эффект они дают в восходящем направлении. При отдельных смычках переход осуществляется на новый смычок. Гораздо реже применяют портаменто в нисходящем движении (Я. Хейфец,

---

\* Классификация Ю. Янкевича содержит внутреннее противоречие: третий тип переходов выделен из третьего же типа переходов по классификации К. Давыдова (объединяющего второй и третий типы Янкевича). Выделен он по признаку слышимого скольжения последующего пальца, то есть по художественному признаку (поэтому В. Григорьев и указывает здесь на портаменто), в то время как остальные типы описаны Ю. Янкевичем лишь *технологически*. Кроме того, у Янкевича скольжение вниз при переходах третьего типа не упоминается. *Примеч. ред.*

М. Рабин). Оно несколько сложнее, но дает интересную вокальную краску. При переходе вверх скольжение верхнего пальца, как правило, начинается вблизи конечной ноты как своеобразный «предъем»\* (с некоторым усилением давления смычка). Характер нисходящего движения во многом аналогичен, но портаменто осуществляется на еще более коротком отрезке перед конечной нотой. В переходах третьего типа нажим скользящего пальца обычно усиливается к концу.

В переходах четвертого типа при движении вверх подмена пальца происходит во время скольжения. Вспомогательная верхняя или нижняя нота здесь недопустимы. При таких переходах желательно всемерно сближать пальцы, несколько поворачивая кисть. При движении вниз (типичный переход при пассажах) также не используются вспомогательные ноты. Вышележащий палец приближается к нижележащему и к струне, зачастую касаясь ее, совершая с нижним совместное движение (здесь возможно и небольшое нисходящее портаменто верхним пальцем). Разновидностью переходов этого типа является подмена пальца, достаточно широко применяемая как выразительное портаменто в кантилене на фоне яркого вибрато.

При исполнении переходов в двойных нотах или аккордах необходимо, по возможности, соблюдать вышеизложенные правила. Но, дополнительно к этому, во время смены пар струн следует выполнять соединяющее скольжение пальца в тот момент, когда смычок находится на общей струне, причем легко удерживать пальцы на струнах (если они не мешают звучанию), обеспечивая большую устойчивость руки, верную интонацию. Такое же удержание пальца и скольжение по струне и поперек грифа применяется и в обычных переходах, когда они происходят не на одной струне.

В современной практике зачастую используются скрытые переходы, совершаемые оттяжкой пальцев, их «подтягиванием» и «дотягиванием» до необходимых звуков, что обеспечивает затем последующий плавный сдвиг руки. Специфическим переходом является взятие ноты после паузы в иной позиции с предварительным ударом пальца по струне, что позволяет услышать точную высоту будущего звука. В этом же плане актуально и активное глиссандо пальца, взявшего последнюю ноту, вверх по струне без смычка во время паузы, что дает возможность более точно опутить положение руки на грифе воспроизведением «озвученной» вспомогательной ноты, отнюдь не соответствующей рекомендуемой, как было объяснено ранее. Переход с помощью флажолетной ноты удастся выполнить благодаря тому, что ее звучание может длиться определенное время при движении смычка по струне и после снятия пальца.

Быстрые виртуозные пассажи и скачки не всегда удастся осуществить достаточно эффективно при обычной системе движений, ибо

\* В обиходе скрипачи называют его «подъездом». *Примеч. ред.*

крупные части руки обладают определенной инертностью и в чем-то могут сковывать движение. Здесь приходит на помощь выполнение переходов и скачков с помощью введенного Н. Паганини «внепозиционного» движения руки, которое отличается по своему механизму от позиционного. Здесь при переходе активную роль играют крупные части руки, движение которых опережает действия пальцев. Рука, таким образом, выходит на новую позицию заранее, оставляя палец на струне в прежней. Возникает определенное напряжение в руке, как бы взведение пружины, пальцы при этом всемерно сближаются. В нужный момент «пружина» отпускается, и палец пассивно доходит до необходимого места, начиная движение ускоренно, затем замедляя свой ход, ведомый кистью при неподвижном локте. Такой тип движения обеспечивает не только максимальную подготовку перехода, его практическую незаметность и быстроту, но и интонационную точность, плавность, благодаря стремительному началу и плавному завершению, устойчивой опоре в локте, заранее занявшем нужное место. Внепозиционное движение может совершаться как вверх, так и вниз (легче всего с вышележащего пальца на нижележащий в восходящем движении и наоборот)\*.

## Глава 8 ВИБРАТО

Вибрато является важнейшим исполнительским навыком, составной частью пальцевой техники, придающим звучанию певучий, выразительный, красочный характер, в широких рамках меняющий тембровые, динамические, агогические и даже звуковысотные качества. Вибрато, пожалуй, в наибольшей степени связано с интуитивной стороной деятельности, непосредственным, тонким воплощением живого дыхания музыки, личными художественными представлениями и переживаниями. Именно в нем ярче всего проявляется индивидуальная сущность исполнительского таланта скрипача, его инструментальный «голос».

В технологическом отношении вибрато представляет собой автоматизированное колебательное движение частей левой руки, передающееся пальцу, в результате которого периодически с определенной частотой и амплитудой изменяется высота взятого звука, что обогащает его качественные характеристики. Зонная природа нашего слуха позволяет при этом, несмотря на порой весьма широкие границы колебаний высоты звучания (у оркестра или басового голоса эта зона может достигать тона и более), сохранять ощущение выразительной точности, художественности звучания.

\* Подробнее о таком типе переходов см. в книге Е. Камилларова [16].

Вибрато, в зависимости от включенности в него тех или иных частей руки, имеет различные формы. Различают четыре основных формы вибрато: кистевую, локтевую, пальцевую, смешанную. Л. Коган говорил, что «в процессе вибрации на скрипке участвуют три компонента: локоть, кисть и фаланги пальцев. В разных видах вибрации каждый из этих компонентов может играть главенствующую роль. Однако при этом вся рука неизбежно «втягивается» в процесс, так как изолированные движения, к примеру, кисти, неприменимы ни в правой, ни в левой руке».

При кистевой форме амплитуда вибрато наиболее широкая, разнообразная, палец может стоять на струне относительно легко, мягко, поперечная составляющая его движения достаточно велика. При локтевой форме амплитуда уже, а частота выше, звучание интенсивнее, в нем больше высоких обертонов. Фаланги пальцев участвуют в этой форме вибрато меньше, палец должен более плотно стоять на струне, поперечная составляющая движения пальца менее выражена. При пальцевой форме, употребляющейся в качестве самостоятельной относительно редко — в основном на вибрационном акценте, при аккордах, — движение пальца может происходить даже поперек струны. Давление пальца на струну наиболее значительно, что и вызывает необходимое напряжение для автоматизированного движения.

Каждый крупный скрипач вырабатывает в связи со своими слуховыми художественными представлениями наиболее близкую его идеалу форму вибрато, опираясь, в основном, либо на кистевую, либо на локтевую его формы, но не ограничиваясь ими. М. Вайман утверждал, что каждый концертирующий скрипач должен обладать по меньшей мере шестью видами вибрато для воплощения своих художественных замыслов, исполнения сочинений различных жанров и стилей.

Вибрато имеет несколько параметров, определяющих его качественные характеристики. Один из них — частота колебаний, зависящая от скорости автоматизированных колебательных движений групп мышц, участвующих в процессе, подобно колебаниям голосовых связок при пении. И в пении, и в скрипичном вибрато частота колебаний имеет определенную зону — от 5 до 8 периодов колебаний в секунду. Нормальная средняя частота вибрато — 6–7 периодов, что придает наибольшую красоту и выразительность звучанию, в то же время индивидуальные границы вибрато у разных скрипачей неодинаковы. Наибольшую широту имеет вибрато Ф. Крейсера. Исследования показали, что она охватывает диапазон от 5 до 9 периодов в секунду при средней частоте в 6,6 периодов.

Второй параметр — амплитуда колебаний звуковысотности или размах движения пальца на струне. Она у скрипачей относительно невелика — от  $\frac{1}{6}$  до  $\frac{1}{4}$  тона (у вокалистов в среднем гораздо шире — от величины чуть меньше  $\frac{1}{2}$  тона до  $\frac{3}{4}$  тона, а у басов и более). Однако если на частоту вибрато в силу ее автоматизированного харак-

тера сознательно влиять весьма сложно, то амплитуда поддается в целом определенной регулировке как в отношении увеличения и уменьшения размаховых движений руки, так и смещения (в сторону повышения или понижения) центральной (средней) звуковысотной точки, то есть придания движению несимметричного характера.

В этом отношении не прав был К. Флеш, определяя вибрато как «повторяемое отклонение от истинной высоты звука на одинаковое расстояние вверх и вниз» [38, 46]. Такое определение явно узко, ибо это лишь один из возможных случаев, да и то не основной. Ведь смещение средней точки заметно влияет на окраску и другие характеристики звучания. Большее размаховое движение пальца вверх от средней точки, чем вниз, придает звуку светлую, серебристую окраску, а наоборот — темную, густую. Я. Хейфец даже утверждал: «Я вибрирую лишь половину периода — только вверх, вверх». Именно поэтому от самого первого импульса движения пальца на вибрато, идущего или вверх, или вниз, во многом зависит и общий колорит звучания. Во втором случае звук получится более тусклый, менее выразительный (ведь слух воспринимающего расшифровывает звучание по его началу, а первое отклонение пальца вниз связано с понижением tessitura звучания, субъективным ощущением потемнения тембра). К сожалению, педагоги зачастую мало обращают внимания на начальный импульс вибрато.

Третьим параметром вибрато является его форма, то есть протекающий во времени процесс комплексных изменений не только звуковысотности, но и динамики, тембра, которые заметно отличаются от ровного, волнообразного вида. Сложная, нелинейная форма вибрационного процесса определяет неповторимый, индивидуальный характер вибрато скрипача, его звук. Здесь важную роль играет в первую очередь форма движения пальца, обычно колеблющегося не только вдоль струны, но в определенной степени и в косом, поперечном направлении, а также энергия первичного импульса. Значимы в этом процессе и задержки пальца в высшей точке движения (а также внизу), степень прижима струны, площадь действующей подушечки пальца, его гибкость, способствующая передаче движений кисти и предплечья на струну, и другие факторы, создающие в совокупности богатую звуковую картину. Разумеется, вибрато, тесно связанное со звукоизвлечением, требует несколько более активного проведения смычка, позволяет усилить его давление на струну и замедлить в определенной степени скорость, получая при необходимости более терпкое, колористическое звучание.

Характеристики вибрато зависят от таких факторов, как регистр, темп и динамика звучания. В нижнем диапазоне (струна Соль) вибрато имеет наиболее широкую амплитуду и меньшую частоту, в верхнем диапазоне амплитуда заметно уменьшается, а частота несколько возрастает. Это происходит неосознанно и в чем-то связано с аналогичным

процессом, происходящим в голосовых связках при пении. А. Ямпольский советовал повибрировать ноту на баске в самом низу, а затем, не изменяя формы вибрато, сделать то же в верхнем регистре струны Ми (и наоборот). Он считал это упражнение весьма полезным для приобретения умения разнообразить вибрато, обогащения звукового мастерства скрипача.

Понятно, что чем быстрее темп музыки, тем на меньшем количестве звуков можно успеть осуществить вибрато. В пассажах это будут опорные ноты (нередко чуть удлиненные), в аккордах — лишь верхняя их половина. Практика показывает, что, начиная с восьмых нот и медленнее, вибрато может быть осуществлено достаточно свободно на всех нотах. Необходимо учитывать, что воспринимаемая слухом минимальная продолжительность вибрато равна, по крайней мере, двум периодам, то есть в темпе  $\text{♩} = 120$  реально провибрировать полноценно все восьмые ноты, а в темпе  $\text{♩} = 60$  — все шестнадцатые. Вибрационный «всплеск» в одно колебание пальца возможен, но не всегда легко осуществим и воспринимается, только когда он единичен в ряду невибрированных звуков.

Существуют различные мнения о необходимости непрерывного вибрато в мелодических местах. Ю. Янкелевич говорил, что «в настоящее время постоянная вибрация применяется, во всяком случае, значительно чаще, чем раньше. Но, следовательно, она должна быть разнообразной, иначе она станет навязчивой и не будет выполнять художественную функцию» [15, 213]. Именно поэтому механическая привычка вибрировать малозначима, и сам по себе «красивый» звук быстро надоедает. Недаром американская критика отмечала, что Л. Коган «вибрирует не в силу привычки, а в силу художественного чувства».

Необходимо учитывать, что если в мелодии не вибрируются отдельные ноты, то это должно быть содержательно оправдано. Ведь невибрированная нота становится очень заметной, выделяется на общем фоне вибрированных звуков, ибо отличается по тембру (менее насыщенному), выразительности и динамике (воспринимается как более тихая). Если такой «провал» тембра, динамики заранее художественно не запланирован, что случается весьма часто, это приводит к нарушению певучести, плавности выражения, единства мелодической линии. Необходимо учитывать и то, что невибрированная нота имеет гораздо более узкую зону «чистого» интонирования и может серьезно портить интонационную картину.

Д. Ойстрах считал, что непрерывно вибрирующая рука дает большую свободу движению левой руки, ибо здесь смена статики и динамики, разного положения кисти, переключения движения с импульса на торможение инерции отсутствуют, и при этом создается единая система движений, а не две системы (движение пальцев и вибрационные колебания на отдельных нотах с некоторым измене-



нием положения кисти). Он пользовался обобщенным образом «теплой левой руки» и разъяснял, что «вибрато надо начинать от фаланги пальца, играя в более медленном темпе, и соединять ноты в мелодии таким образом, что при движении мелодии вверх последнее движение пальца тоже должно быть в этом же направлении (равно как и при движении мелодии вниз). Такое движение должна делать именно фаланга пальца, так как рука в быстром темпе не успеет повибрировать в нужном направлении кистью. Данный прием порождает гораздо более содержательную связь звуков, движение пальцев и кисти оказывается более тесно связанным с направлением мелодического развертывания». Этот способ он особенно рекомендовал при начальном обучении вибрато, утверждая, что тогда развивается главное вибрато, а левая рука становится «теплой, наполненной мелодией».

А. Ямпольский считал, что самым важным моментом в осуществлении верного, качественного вибрато является нервный, активный импульс пальца, направленный вверх — к подставке, а далее следует подхватить и использовать рефлекторное обратное движение кисти, добываясь затем автоматизированного, независимого от непосредственного осознания вибрато (надо, как он говорил, «включить его»). Этот же прием активного, резкого импульса вверх при игре в высоких позициях он считал наиболее пригодным и для исправления неверных форм вибрато. Ю. Янкелевич поддерживал эту точку зрения: «Импульс может быть кистевым, локтевым, смешанным. Но передатчиком импульса на струну всегда является палец. Решающее значение имеет свобода фаланги пальца при эластичной, свободной руке. Палец нельзя сильно прижимать к струне — это затрудняет свободу вибрационного движения пальца» [15, 212]. Он считал также, что «можно вибрировать только в сторону подставки, снять вторую половину амплитуды вибрации в сторону порожка, при этом яркость и интенсивность вибрации возрастают».

Основным материалом для овладения различными формами вибрато являются, по мнению Ю. Янкелевича, А. Ямпольского, Д. Ойстраха, не упражнения, а художественный материал, заставляющий формировать необходимую характерную звуковую краску (легче всего это делать на миниатюрах). Недостатки вибрато нередко являются следствием неправильной постановки. Во-первых, это неверное положение большого пальца — его отведение к порожку, равно как и выгиб кисти наружу, что мешает импульсу кисти вверх. Во-вторых, излишнее отодвигание кисти от грифа на вибрато, когда теряется связь руки с шейкой скрипки и нарушается естественная, свободная форма руки, а также слишком высокое положение пальцев над грифом. В-третьих, чрезмерное давление пальцев на струну, общая зажатость руки.

Способов исправления дефектов вибрато предложено достаточно много. Перечислим наиболее эффективные из них, помимо выработки первичного импульса. Разболтанное кистевое вибрато может быть

исправлено локтевым и пальцевым, что приведет в конце концов к смешанной форме. Напряженное локтевое исправляется, наоборот, кистевым, широким. Слишком мелкое («дрожащее») вибрато исправляется либо глиссандированием пальца по струне, производимом кистью без перемещения руки в позиции (по А. Ямпольскому — исполнением терций рукой, находящейся во второй позиции с глиссандированием-доставанием третьей и первой позиций), либо «вращательным» (виолончельным) вибрато, исполняемым на скрипке, по-виолончельному опертой о колено. Остается упомянуть самое главное — формирование яркого предварительного слухового представления о звуке, который должен быть извлечен.

## Глава 9

### ИНТОНАЦИЯ

Вопросы интонирования — из числа самых сложных в скрипичном искусстве, ибо они самым непосредственным образом связаны с тончайшими механизмами художественной выразительности, слуховыми представлениями и музыкальными ощущениями исполнителя. Ю. Янкелевич утверждал, что суть интонационной выразительности совсем не в технологии игры. «К. Мострас, например, много писал о влиянии на интонацию постановочных и технических погрешностей. Но не это главное. Основное — активность и воспитание слуха с заострением внимания на интонации — сперва в вопросах элементарной чистоты строя, а позже в интонации фразы. Умение слушать и контролировать себя дает богатые художественные результаты» [15, 209]. Не случайно П. Казальс считал интонирование «главной частью фразировки» [11, 96].

Понятия «верной», «чистой», «идеальной» интонации — достаточно отвлеченныс. Правильнее говорить об «экспрессивной интонации» (Ш. Берио), «выразительной точности интонации» (П. Казальс), то есть о художественной (а не формальной) сущности интонирования, когда оно неразрывно связано со всеми компонентами музыкального произведения — тембром, фразировкой, динамикой, стилевыми особенностями и т. д. Интонационные погрешности свидетельствуют не просто о небрежности, недостаточной «наученности» музыканта. Они служат своеобразными индикаторами рассогласования в действии слуходвигательных механизмов, нарушения процесса воплощения художественных представлений или их нечеткости. Поэтому насущная задача педагога — исследование внутренних причин этих ошибок, а также механизмов, нарушение деятельности которых приводит к их появлению.

Можно предположить, что ошибки интонирования закладываются еще на начальных этапах музыкальной деятельности, педагогического процесса. В числе внутренних причин следует назвать:

- отсутствие яркости и тонкости музыкальных представлений в интонационно-выразительной области (в первую очередь в системе лада), расплывчатость слуходвигательных моделей деятельности, сложившихся у ученика при неудачном начале обучения;
- недостаток устойчивых двигательных комплексов и базовых технологических структур, сформированных без тесной связи с художественным мышлением;
- нарушение необходимой координации между внутренними музыкальными представлениями и их реализацией, недостаточное прогнозирование конечного художественного результата;
- срыв темпа и ритма — запаздывание, торопливость, рывки, отсутствие комплексности исполнительской деятельности и т. п.

Именно поэтому К. Мострас особо подчеркивал значение для работы над интонацией «предварительной слуховой подготовки к предстоящему движению (действию), без которой рука не сможет осуществить основную интонационную задачу». Он указывал первоочередную необходимость формирования навыка «предслышания», ибо «последующий слуховой контроль в работе такого характера является скорее запоздалым мероприятием, чем предупреждением». В то же время широко распространен метод «поправления» интонации, быстрой коррекции пальцев, нередко педагоги делают замечания типа «выше», «ниже». Такой «метод» абсолютно несостоятелен. Сводить дело воспитания чистоты, выразительности интонации к «улавливанию» и быстрому исправлению фальшивых звуков (как это рекомендует, к примеру, К. Флеш [38, 28–29]) совершенно неверно и не решает проблему. Такой подход воспитывает запаздывающую активность руки и пассивность слухового представления, а необходимо поступать как раз наоборот.

Какие же закономерности лежат в основе художественно-выразительного интонирования? Выделим основные.

1. Ладогармоническая система, в которой создано то или иное сочинение и в которой разворачивается мышление музыканта-исполнителя. Здесь важны и стилевые закономерности, и национальные особенности. Европейская музыкальная система в целом требует определенного интонирования, значительно отличающегося, к примеру, от арабской музыки. Однако интонирование музыки Баха, Бартока или Чайковского будет также в чем-то отличаться друг от друга, равно как должна быть специфична трактовка немецкой, венгерской, русской народной музыки, с учетом традиции исполнения народных музыкантов. Иначе бессмысленно говорить о национальном стиле исполнения и музыкального мышления.

2. Специфика натурального, «острого» строя скрипки (так называемый пифагоров\* кварто-квинтовый строй), отличающегося от темперированной настройки рояля, с которым скрипка играет в ансамбле, и вытекающую из этой настройки различную высотность тональностей, связанных с открытыми струнами.

3. Различие двух типов интонации как художественного явления — мелодической (основанной на пифагоровом строе) и гармонической (основанной на «чистом» строе).

4. Зависимость интонируемой высоты звука от многих обстоятельств — тембра, динамики, темпа, регистра и т. п., а также от vibrato, атаки звука и иных приемов игры.

5. Формирование у каждого исполнителя субъективной, индивидуальной художественно-интонационной системы, которая у крупных скрипачей заметно отличается от усредненно-стандартной, что объясняется зонной природой слуха и является вариантом нормы.

Рассмотрим подробнее некоторые из этих закономерностей. Современная европейская ладовая система значительно отличается от систем прошлых столетий. Понятия консонанса и диссонанса, лада, тяготения ступеней и другие категории претерпели порой кардинальные изменения. Типичные ладовые структуры («старинные лады»), даже привычные мажор и минор уже давно потеряли свое доминирующее значение в современном искусстве, а с ними изменились, стали иными и характерные для них интонационные связи. Нельзя не учитывать и ладовые закономерности народной музыки, лежащие в основе многих произведений композиторов XX века — венгерских, румынских, польских и др. Возьмем, к примеру, скрипичный концерт А. Хачатуряна, опирающийся на неоктавные лады армянской народной музыки, тоникой которых является не тоническое трезвучие, а тонический септаккорд, а полутоновые тяготения, в особенности вводный тон, получают иной интонационный смысл, где ход мелодии вверх связан с повышением интонации и наоборот. Возможно ли не учитывать все эти закономерности при исполнении? Разумеется, необходима полная информация о ладогармонической стороне сочинения, его стиле, но также необходимо осознавать, что движение искусства меняет и само музыкальное мышление, в определенной мере влияет и на «слышание» музыки прошлых веков, в том числе ее главного слоя — интонационного.

Пифагоров строй скрипки с широкими квинтами отражает модальные закономерности музыкального мышления, народно-ладовую основу (в первую очередь, славянскую) музыки, где квинта играет особую роль. Он во многом определяет интонации мажорной ладовой последовательности — гаммы: не только обостренную интонацию

\* Пожалуй, не стоило бы отождествлять пифагоров и натуральный строи, поскольку на натуральном звукоряде основан «чистый» строй. *Примеч ред.*

малых секунд, но и, соответственно, сужение кварт и малых септим и расширение больших септим.

Однако такое «абстрактно-ладовое» интонирование (которое зачастую воспитывается с детства) не может являться критерием художественно-выразительной интонации при интерпретации сочинений различных стилей и разных национальных культур. Так, «чистое» интонирование ре-мажорной гаммы и гаммообразных последовательностей из Концерта Бетховена или Сонаты Прокофьева будут значительно отличаться друг от друга в силу влияния самого основного фактора — художественного, то есть появления характерно-образного начала.

Следует учитывать, что само высотное интонирование различных тональностей на скрипке, как уже указывалось, неодинаково вследствие нетемперированной ее настройки. Наиболее «низко» настроена (по отношению к строю рояля) струна Соль, наиболее «высоко» — струна Ми, соответственно, самой низкой, «темной» тональностью является соль мажор/минор, самой высокой, «светлой» — ми мажор/минор, что далеко не всегда получает воплощение в исполнительской практике. Такая природа скрипичного строя резко ограничивает возможности проверки «верности» взятого звука открытой струной (что часто рекомендуют делать): к примеру, в соль мажоре открытые струны Ля и Ми звучат завышенно, а в ми мажоре струны Ре и Соль — заниженно.

Встает и важнейший вопрос игры в сопровождении рояля. Существует мнение, что необходимо сближать интонирование скрипача с темперированным строем рояля, особенно в сонатах и ансамблевых сочинениях, ввиду заметной разницы высоты звучания, в первую очередь, в унисонных местах. Однако существует и другая точка зрения (ее придерживался, к примеру, Д. Ойстрах). Зонная природа нашего слуха допускает, как уже говорилось, заметную широту «чистого» звучания ноты. Разброс звучания одного звука в ансамбле может быть достаточно большим, в то время как сужение зоны воспринимается слухом как некоторое обеднение звучания, его «сухость». Кроме того, вибрато скрипача резко расширяет высотные рамки интонирования, «перекрывает» темперированную зону рояля. Многие выдающиеся скрипачи не изменяли свое интонирование при игре в ансамбле с фортепиано, достигая особой художественной выразительности совместного звучания, особой интонационной «стереофонии», расцветивая темперированную («тупую») настройку рояля специфической красочностью, острой интонацией скрипки, тем самым корректируя темперацию в необходимом художественном направлении, а не подчиняясь ее произволу.

Разница между мелодическим и гармоническим интонированием обусловлена необходимостью согласования «вертикали» — двойных нот и аккордов для получения качественного их «созвучия». Разница эта достаточно велика. К примеру, при исполнении большой терции

мажорного трезвучия она равна  $\frac{1}{10}$  целого тона. Следовательно, мелодическое интонирование оказывается не слишком пригодно для исполнения двойных нот и аккордов, полифонии, обладающих своими закономерностями. А. Ямпольский советовал при игре двойных нот создавать не единый комплекс, а как бы дуэт с полнозвучным, полноценным звучанием в нем каждой ноты, как бы совмещая «вертикальную» интонацию с «горизонтальной», мелодической.

Учение Тартини о «комбинационных тонах» — «третьем тоне», возникающем при игре двойных нот, — как раз основано на достижении интонации «чистого» (гармонического) строя, что приводит к появлению в ухе человека явления суммирования частот и возникновения иллюзорно звучащего более низкого тона (не всегда достаточно четко ощущаемого в звуковысотном отношении). Мелодическое же интонирование не приводит к реализации такого эффекта. Вместе с тем разницу двух указанных типов интонирования не следует абсолютизировать. В процессе художественного исполнения оказывается возможным и даже иногда необходимым интонировать двойные ноты и аккорды в мелодической системе, добываясь желаемого результата, равно как и мелодические места, особенно в полифонических сочинениях, интонировать в гармоническом строе.

Сложнейшие механизмы интонирования неразрывно связаны со всем исполнительским процессом, ибо изменение практически любой стороны игры непосредственно отражается на восприятии высоты взятой ноты. Это особенно касается вариаций тембровой окраски звучания — более светлый колорит, наличие в звуке высоких обертонов и формант заметно повышает воспринимаемую высоту (и наоборот). Изменение гармонии на одном звуке также приводит к вариации высоты. При филировании сползание смычка на гриф приводит к психологическому эффекту понижения, «потемнения» звучания, а к подставке — к повышению звука, его «истаиванию» в высоте. При многократном повторении одного звука, он из-за «насыщения» слуха, утери остроты восприятия его новизны, может психологически как бы понижаться. В конце «Размышления» Чайковского повторяемую в верхнем регистре малую секунду А. Ямпольский советовал постепенно, еле ощутимо сдвигать вверх, достигая просветления и избегая потемнения звучания.

На восприятие высоты звука заметно влияет темп исполнения. Пассаж, выученный «чисто» в медленном темпе, может неожиданно оказаться не совсем таким в быстром. Это происходит потому, что в медленном темпе слух соотносит друг с другом соседние звуки — именно такая связь оказывается здесь значимой, ибо интонация по своей сущности интервальна. В более же быстром темпе слуховые связи замыкаются на отдаленные звуки, появляется эффект звукового комплекса, где мелодическое интонирование отчасти переходит в гармоническое, а устойчивой высотной ступенью остается лишь то-

ника (порой и доминанта). Кроме того, чем короче звук, тем менее точно фиксируются слухом его качества, в том числе и звуковысотные. Быстрый пассаж опирается на две-три ноты, играющие главную роль в его интонационной выразительности.

Заметное влияние на высоту звука оказывает динамика звукоизвлечения. Более сильный звук воспринимается чуть выше, чем тихий. При усилении давления смычка на струну и увеличении скорости его проведения происходит также некоторое повышение интонации (народные скрипачи пользуются этим, играя таким образом в высокой позиции даже трель смычком, импульсивно изменяя его давление). Однако пережатие струны приводит к обратному эффекту – понижению высоты. Изменение высоты звука происходит и при игре специфическими приемами звукоизвлечения – с сурдинкой, на грифе (некоторое понижение звука), у подставки, тростью смычка (повышение); ниже ожидаемой высоты звучат также натуральные флажолеты. Следует учитывать и то, что наш слух требует завышения интонирования в высоком регистре. Верхний регистр рояля настраивают до полутора тонов выше – лишь тогда он воспринимается как «чистый», звонкий.

Все эти особенности говорят о том, что проблему интонирования нельзя свести к каким-то строгим правилам, типовой, «вычищенной» интонации гамм и т. п. Большие возможности, открывающиеся перед исполнителем, делают необходимым для каждого вырабатывать в соответствии с собственными художественно-звуковыми представлениями, вкусом, стилем игры свою индивидуальную, подвижную систему интонирования, обладающую определенной по широте варьирования высоты зоной. Практика игры великих артистов показывает, что разброс такой индивидуальной интонации на одной и той же пьесе у разных скрипачей (замечалось исполнение «Арии» Баха на струне Соль М. Эльманом, Е. Цимбалестом и Д. Ойстрахом) может достигать на отдельных звуках почти полутора тонов, хотя каждый из них играет предельно точно в интонационном отношении [8, 126–133].

Одной из самых сложных проблем обучения игре на скрипке остается выбор прогрессивной методики овладения *выразительным интонированием*. Здесь необходимо учитывать многие психофизиологические и художественно-выразительные закономерности, благодаря которым скрипач может уверенно и выразительно-точно брать пальцами необходимые ноты на грифе. Во-первых, это нахождение системы ориентиров руки на грифе, тех опорных точек на скрипке и чувствительных зон руки и пальцев, которые позволяют сознанию в каждый момент времени иметь достаточно точное представление об их пространственном местонахождении по отношению к инструменту и обеспечивать тем самым необходимые усилия для выполнения их функций и создания эффективной системы «человек – инструмент».

Рассмотрим эти чувствительные зоны. К ним относятся, например, мышечные напряжения в разных частях руки, суставах, свидетельствующие в каждый момент времени о взаиморасположении руки, кисти и пальцев по отношению к туловищу, позволяющие сознанию сконструировать «осязаемое пространство» их действия. Важно при этом, чтобы и сам инструмент психологически был включен в это пространство, стал как бы частью тела (и души), оказался внутри системы, а не вне ее, не остался бы «скрипкой, на которой играют».

Другими опорными точками, позволяющими более точно контролировать положение кисти и пальцев по отношению к скрипке, являются чувствительные, тактильные поля ладони. Их три: два из них находятся у оснований большого и указательного пальцев, третий — на крае ладони у мизинца. Прикосновение хотя бы одного из этих полей к шейке (или корпусу) скрипки дает информацию о местонахождении кисти по отношению к грифу. Многие полагают, что «чувство грифа» находится в кончиках пальцев. Однако это не совсем так. Сами чувствительные подушечки пальцев содержат два рода клеток, реагирующих на давление и вибрацию. Ощущение степени давления пальца на струну дает небольшую информацию о его расположении на струне. Иное дело — ощущение колебаний самой струны. Эти колебания, воспринимаемые стоящим пальцем, в какой-то степени могут помочь «высчитать» длину колеблющейся струны, в чем-то скорректировать последующее движение.

Есть еще один, весьма тонкий механизм ориентировки. Из-за более частой постановки пальцев в определенные зоны «обыгранный» гриф скрипки приобретает некоторую волнистость, зависящую от индивидуальной интонации скрипача. Эти вогнутости позволяют пальцу по различному давлению, ощущению себя на грифе ориентироваться на струне и при неверном движении в какой-то степени скорректировать его заключительную фазу, «скользнув» в имеющееся углубление (естественно, коррекция может происходить лишь в микромасштабе). Эти ямки служат также своего рода резонаторами, «зеркалами», отражающими колебания струны вверх. Палец при подходе к струне может вибрационными клетками ощущать такие «фокусы» колебаний, и поэтому, пока он еще не опустился на гриф, может включиться необходимая коррекция. Такой механизм настолько тонок, что протекает на неосознаваемом уровне и в предельно короткое время. Он не может быть выведен в сферу непосредственной регулировки. Но эффект «обыгранного грифа» несомненно существует.

В искусстве интонирования чрезвычайно важной является выработка механизмов предслышания необходимой высоты и качественной характеристики звучания, предощущения в связи с этим необходимых движений руки и пальцев. Эти структуры связаны с определенными навыками «опережающего мышления», основанными как на



прогнозировании ситуации, создании предварительного идеального образа звучания и движения, необходимого для его достижения, так и на опыте реализации этих идеальных представлений, возникновении так называемой обратной связи, корректирующей не столько качество достигнутой интонации, сколько сам исходный звуко-двигательный образ, ведущие представления.

Такие представления синтетичны по своей сущности и отличаются от обычных представлений «внутреннего слышания» музыки (которые уже сами по себе являются итогом «предслышания»). Для инструменталиста важно единство предслышания звучания и предощущения движения, протекающих не абстрактно, а в моделируемом конкретном пространственном объеме движений рук, психической и мышечной напряженности, с учетом будущей акустики зала, аккомпанемента и других компонентов процесса исполнения, даже отклика слушателя. Естественно, что такое предощущение может быть лишь частично выведено в сознание. Одним из основных моментов здесь выступает предощущение пластики рук, конкретных движений пальцев, особой мышечной чувствительности напряжения движения пальца на преодоление определенного расстояния от одного положения на струне до другого для верного взятия ноты. Другими словами – выработка своеобразного «рефлекса на расстояние» или «интервального мышления», связанного с движениями пальцев (нужного их размаха, системы напряжений, взаимодействия с кистью и т. п.), то есть специфической «настройки» двигательной системы левой руки на выполнение прогнозируемого слухом художественного результата.

Специфика инструментального слуходвигательного образа заставляет с сомнением относиться к рекомендациям предварительно сольфеджировать играемое, ибо тогда устанавливается слуходвигательная связь не с пальцами, а с мышцами голосовых связок, что не слишком способствует выработке нужного навыка интонирования, а возможно, даже в чем-то и мешает этому, включая связки в действие и при игре, что может привести к излишней зажатости мышц, а также ощущению сухости в горле и хрипоты после игры\*.

А. Ямпольский особое внимание придавал именно предвосхищению движения, предварительному представлению, говорил, что «никогда нельзя играть быстрее слуха. Он должен опережать движение. Пока играешь предыдущую ноту, необходимо уже услышать следующую, ощутить, как палец плывет в воздухе на свое точное место, услышать, как он будет звучать, знать интонацию «на ощупь» заранее».

---

\* Вместе с тем практика работы с детьми младшего возраста показывает, что предварительное эмоционально окрашенное пропевание (не сольфеджирование) может способствовать активизации слуховых представлений. Иными словами, совсем отказываться от пропевания тоже нецелесообразно, во всем нужна мера. *Примеч. ред.*

И он предлагал весьма сложное упражнение — играть как бы в «двух временах»: реальном и с опережением на одну ноту, чтобы играть одно, а думать вперед другое, ощущая, что это действительно зазвучит.

Особо следует остановиться на способах коррекции неверно взятой ноты. Как уже говорилось, нет никакого сомнения в неверности метода «поправочных движений», ибо здесь остается неясным само неверное предварительное предощущение движения, его прогноз. В быстром темпе поправочные движения вообще неосуществимы. Однако фиксация слухом, вниманием неверной ноты необходима. П. Казальс советовал долго выдержать фальшивый звук, «чтобы потом не захотеть его снова взять». А. Ямпольский, занимаясь с начинающими, просил ученика, если тот брал фальшивую ноту, остановиться и медленно «ползти» пальцем до точной высоты, ощущая расстояние непопадания, а затем поднять палец и несколько раз поставить его верно.

В художественно-содержательной стороне интонации в первую очередь важна ее связь с качеством звучания. Ямпольский говорил: «У тех скрипачей, у которых хорошая интонация, все красиво звучит и наоборот. Это не случайно. Красота звука — это и красота интонации». Повышенное внимание к качеству, полноте, красочности и другим сторонам звучания активизирует и слуховые художественные представления, полнее включает исполнителя в творческий процесс. «Работа» же над интонацией как самостоятельной, специально выделяемой стороной игры, ее «вычищение» приносит гораздо меньший результат и менее стабильно.

По мнению Ямпольского, «в интонировании следует учитывать множество факторов — и психологических, и музыкальных, и акустических — настроение, дыхание фразы, ее наполнение и многое другое. Необходимо прийти к целостной системе, где интонация становится не просто одной из сторон выразительности, а основным, главным, выходящим на первый план и ведущим за собой остальные».

В историко-художественном плане вопросы интонации не остаются неизменными. Если при интонировании классической музыки доминирующую роль играет «линейная» мелодическая интонация (в полифонии еще и гармоническая), то уже в романтической музыке, а затем в сочинениях импрессионистов и других современных стилях в связи с увеличением хроматизмов и колористических приемов все большее значение приобретает интонация сонористическая, необходимая для воплощения определенных красочно-характеристичных структур и комплексов, выступающих некими целостными интонационно-образными выразительными средствами. В музыке экспрессионистов, к примеру А. Шёнберга, наличествуют выразительные комплексы, связанные с криком, стоном, выражением сложных душевных состояний человека, что нередко требует внеладового интонирования, обращения к четвертитоновым сдвигам. Они появи-

лись еще в сонатах для скрипки соло Э. Изаи. Необходимо отметить и некоторое нарастание шумовых компонентов в музыке, появление звуков нефиксированной, «модулирующей» высоты. Все эти процессы требуют расширения интонационной палитры скрипача, создания иных образно-двигательных представлений.

В арсенале высококлассного скрипача-исполнителя существуют приемы интонирования, позволяющие избежать некой благополучной «усредненности» интонации, более выразительно подойти к трактовке сочинения. Среди них:

1) выделение ведущих, значимых интонаций агогикой, тембровыми («осветление» или «затемнение» звучания, вибрато) и другими средствами;

2) обострение ладовых тяготений в связи с мелодическим движением, фразировкой, драматургией произведения;

3) внутренняя «вокализация» исполнения, микродвижения пальцев в связи с содержательными задачами;

4) всемерное подчеркивание национально-ладовых особенностей стиля сочинения (к примеру, интонаций валлонского фольклора в Поэме Шоссона, гуральских мотивов во Втором скрипичном концерте Шимановского и т. п.);

5) расширение «поля интонационного мышления», выход к более обобщенным интонационным структурам, сонористическим комплексам, интонационной драматургии, особенно в связи с тенденциями лейтмотивности в сочинениях XX века.

Всегда надо иметь в виду, что интонация — это значимая содержательная связь звуков по высоте, тембру, характерности, подчиненная определенной художественной системе мышления и выражения. Ф. Шаляпин писал, что «холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В той интонации вдоха, которую я признавал обязательной для передачи русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации».

## Глава 10

### ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА СКРИПКЕ

Одним из самых привлекательных качеств скрипки, сделавших ее «царицей инструментов», является ее способность соперничать с человеческим голосом в красоте, певучести и выразительности звучания. Она раскрывает перед исполнителем возможность извлекать льющийся, переливчатый, богатый тембровыми и динамическими оттенками индивидуальный художественный звук.

Именно к формированию данных звуковых качеств, всемерному усилению их стремились в своих поисках великие скрипичные мастера — Амати, Гварнери, Страдивари, выдающиеся скрипачи, всегда отличавшиеся узнаваемым звучанием своего инструмента.

Эти ценнейшие выразительные качества скрипки позволяют артисту войти в тесный контакт со слушателем, затронуть его сердце содержательностью, глубиной, эмоциональностью исполнения, ибо звук является основой процесса интонирования музыки, превращает ее в особую, полную мыслями, чувствами, красками художественную речь.

Б. Асафьев писал: «Когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, — вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет» [1, 216]. Звук способен в гораздо большей степени, чем зрение, нести человеку информацию о сложных, многомерных процессах, какими являются музыкальное, художественное мышление (см. об этом в главе 2). Огромную роль здесь играет тембровое изменение течения звука, само его *качество*.

Среди выразительных средств скрипача звуковое мастерство действительно является его главным «оружием». От качества скрипичного звука во многом зависят не только интонирование, но и стиль, манера высказывания, даже способ построения музыкальной образности и художественная концепция произведения. И композитор, создавая скрипичную музыку, принципиально рассчитывает на выразительную красоту и богатство звуковой палитры инструмента.

Но само понятие этой красоты достаточно неопределенно, расплывчато. Что понимается под певучим, выразительным скрипичным звуком, как образуется подобный звук на инструменте, как работать над формированием такого звучания, достигать индивидуальной манеры звукоизвлечения — эти и многие другие вопросы пока еще не получили достаточного освещения в методической литературе. А без их разрешения работа над совершенствованием звука у молодых музыкантов будет оставаться интуитивной, носить эмпирический, нередко хаотический характер. И педагоги, не обладающие необходимыми теоретическими знаниями, не смогут надежно направлять и контролировать эту важнейшую сторону выразительности исполнения.

Следует учитывать и то, что проблема звукоизвлечения — не только технологическая, но в первую очередь художественная. В процессе овладения профессиональными навыками в этой области формируются вкусы, художественные позиции, шире — художественное мышление исполнителя, развивается его творческий подход к инструменту. Ведь далеко не безразлично, в каком звуковом качестве протекает процесс занятий, начиная с упражнений и гамм и заканчивая художественным сочинением крупной формы, ибо это неизбежно сказывается на формировании внутренних звуковых представлений, идеала скрипичного звучания.

Не случайно именно звуковая сторона является до сих пор наиболее уязвимой в игре не только учащихся, но даже концертирующих артистов, немногие из которых могут похвастать индивидуально окрашенным, качественным звучанием своего инструмента.

Достаточно часто приходится наблюдать у скрипачей разной степени подготовки однообразное, плоское, невыразительное звучание, неумение извлечь из скрипки полный, округлый звук, игру на невысоком динамическом уровне («для себя», в крайнем случае — «для педагога»), отсутствие воспитанного навыка слышать себя со стороны. Страдает и соответствие звукового колорита стилистике сочинения.

Может встать вопрос: необходим ли всесторонний, подробный методический анализ проблемы звукоизвлечения? Ведь индивидуальное звуковое мастерство больших скрипачей во многом формируется под влиянием природной одаренности, интуитивных процессов, особенностей внутреннего представления об идеале звучания, самой исполнительской практики. Мы убеждены, однако, что это необходимо.

Один из наиболее выдающихся педагогов современности А. Ямпольский писал: «Я полагаю, что методическая мысль советских педагогов должна смелее проникать в такие области исполнительского искусства, для которых прежде не существовало иных объяснений, кроме туманных и бесплодных разговоров о “врожденных” качествах, об “особом даре” исполнителя... Методический анализ, раскрывающий не только основные, элементарные законы игры на смычковых инструментах, но и самые сложные и тонкие исполнительские приемы, — такой анализ, без сомнения, должен обогатить нас знаниями, которыми не обладали наиболее выдающиеся и прославленные педагоги в прошлом» [42, 33].

Работ, посвященных звукоизвлечению на скрипке, не так много. Во многих основное внимание уделено постановочным моментам правой руки (Б. Гутников, О. Шульпяков, М. Либерман и М. Берлянчик), конкретным эмпирическим указаниям (Л. Ауэр, Ю. Янкелевич, И. Лесман), попыткам формализовать отдельные способы извлечения звука (Ф. Штейнгаузен, Ю. Витенсон), связать непосредственно вопросы звукоизвлечения со штрихами (М. Либерман и М. Берлянчик, А. Ширинский, С. Крепс) и, наконец, выявить некоторые общие принципы звукоизвлечения (К. Флеш, А. Ямпольский, И. Лесман).

Однако лишь в цитированной статье А. Ямпольского [44] проблемы звукоизвлечения теснейшим образом связываются с художественной стороной, рождением внутреннего звукового представления. Не умаляя значения всех технологических моментов в этой сложной области, отметим, что сами по себе, в отрыве от содержательной стороны они остаются во многом бесплодными, а работа над ними изолированно, без создания предварительного идеала звучания и конкретной образной цели не будет плодотворна.

## 10.1. Качественные характеристики скрипичного звука

Существует распространенное мнение, что чем ближе скрипичный звук приближается к вокальному (понимаемому как оперное, в первую очередь — итальянское пение), тем он ценнее. Представляется, что это не совсем так. Подражание, как бы оно ни было хорошо, всегда вторично. Не случайно А. Ямпольский говорил своим ученикам: «Скрипка у тебя должна звучать так, как у хорошего итальянского певца, который поет, будто играет на скрипке». Это указание подчеркивает специфически инструментальный характер скрипичного «пения».

Вокальный звук — оружие певца, у которого один основной, присущий ему тембр голоса, изменить его он может лишь в сравнительно узких пределах; у скрипача же — четыре тембра, соответствующие четырем струнам инструмента. Более того, эти тембры скрипач может варьировать, комбинировать, значительно менять даже в пределах каждой струны.

Кроме того, скрипка способна давать и специфический, истинно «скрипичный» звук инструментального характера, в чем-то даже более красивый по тону, певучести, тембровому и динамическому разнообразию, чем голос лучшего певца.

Не случайно в XIX веке, когда певучести, красоте и тембровой характерности звучания уделялось гораздо больше внимания, чем теперь, проводились интересные состязания между певцами и скрипачами. И последние не оставались побежденными. Знаменитый итальянский виолончелист А. Пиатти говорил, что по красоте звучания своего инструмента он может соперничать с лучшими певцами, и ему страшна лишь игра скрипача первого ранга.

Г. Гейне писал о звуковом мастерстве выдающегося бельгийского скрипача Ш. Берлио, что он не может «отделиться от представления, будто в скрипке Берлио заключена душа покойной его супруги и она поет». Необходимо пояснить, что женой Берлио была знаменитая певица М. Малибран-Гарсия, обладавшая голосом изумительной красоты.

Спектр лучших качеств скрипичного звука включает следующие его характеристики: ровность течения, плавность, певучесть, богатство тембровой палитры, большой динамический диапазон, отсутствие излишних призвуков (деформаций звука, его форсирования, скрипа и т. п.). Особым качеством звука является его так называемая «носкость», то есть слышимость звука скрипки в отдаленных частях зала сквозь аккомпанемент.

Последнее в значительной степени зависит от двух факторов. Один из них имеет чисто акустическую природу. Так, необученный певец может петь очень громко, но в зале будет слышен плохо. А обученный может петь вдвое слабее, зато его будет слышно гораздо лучше. Секрет заключается в том, что во втором случае основная энер-

гия звука перераспределяется с нижних частот на более высокие (так называемые певческие форманты), к которым гораздо чувствительнее ухо человека.

Эти частоты лежат в области 2500–3000 колебаний в секунду. У необученного певца этих формант в спектре звучания всего 3–5%, а у обученного доля их достигает уже 35%. При верном звукоизвлечении также возможно и необходимо усиление формантного состава звучания скрипки, что приводит к появлению звонкости и серебристости тембра. Великий скрипач П. Сарасате чрезвычайно легко извлекал звук слабо натянутым смычком при очень низко расположенных над грифом струнах и был слышен при любом оркестровом *forte*.

Второй фактор, позволяющий слышать скрипача в самых отдаленных уголках зала, связан не столько со спектральной окраской звука, сколько с самим его «произнесением», агогикой, акцентировкой, такой его характеристикой, как «содержательность».

Если каждый сыгранный звук осмыслен, обращен к способности слушателя расшифровать его звучание, уловить в нем структуры, связанные с декламационной речью, древними языковыми корнями (эмоциональными выкриками, призывами, сигналами и т. д.), то такой звук даже при гораздо меньшей динамике будет всегда воспринят и услышан, ибо наши психические структуры «очувствлены» к ним.

Кроме того, есть и еще один фактор — зрительный. Психологи подметили, что слышимость и разборчивость речи резко возрастают, если слушающий видит говорящего. От поведения скрипача на эстраде во время игры в определенной степени зависит восприятие, к примеру, динамики звука. Более резкий замах смычка, небольшое движение тела расшифровываются как подготовка к извлечению достаточно интенсивного звучания, по аналогии с таким же звучанием, воспроизведенным при сходных движениях ранее.

## 10.2. Объективные закономерности процесса звукоизвлечения

Для того чтобы правильно построить работу над звукоизвлечением, необходимо знать основные его закономерности, усвоить, как то или иное положение смычка на струне, степень его нажима, скорость проведения и другие факторы, а также прижим струны пальцем левой руки и вибрато, могут влиять на характеристики звучания.

В имеющейся литературе по этим вопросам нет достаточно полных, научно обоснованных положений. Многие мысли, высказанные крупными педагогами, являются в значительной мере эмпирическими, достаточно общими указаниями тех или иных способов ведения смычка, взаимодействия его со струной. Однако без подробного разъяснения самого механизма процесса, его задач и целей, движений рук,

возникающих представлений и ощущений такие отдельные указания во многом теряют свою практическую ценность, ибо оказываются частными, не всегда фундаментальными положениями.

Так, к примеру, остается неясной суть упражнений на так называемые «длинные ноты», споры идут и по поводу того, что понимать под «весом руки» при звукоизвлечении, нет разработанной методики овладения разнообразным красивым тоном, индивидуальным по окраске звучанием скрипки.

Попробуем разобраться в этих важных вопросах, ибо без такой базы невозможно продвинуться в познании тайн извлечения многоцветного, льющегося скрипичного звука, мощного и гибкого, наполняющего зал, невозможно найти пути формирования идеала звучания, порождающего индивидуальный звук — главный признак истинного художника.

### 10.2.1. Механизм звукоизвлечения

Сам принцип извлечения смычком звука из струны основан на сложном механизме использования упругих сил самой струны и смычка, сцепления с ней чешуек волоса при помощи расплавляющейся от трения канифоли, оттягивания струны в плоскости ведения смычка на некоторое расстояние, а затем отрыва ее от волоса, колебания и последующего нового сцепления. В этом процессе участвует лишь половина имеющегося волоса (другая половина при вставке волоса повернута мастером чешуйками в обратном направлении). Контакт смычка со струной осуществляется как использованием «веса» правой руки, так и прижатием смычка к струне нажимом указательного пальца на трость.

Первая задача звукоизвлечения заключается в том, чтобы, с одной стороны, возбудить максимальные колебания струны, а с другой — не «задавливать» ее, дать ей возможность свободно колебаться, поддерживать эти колебания проведением смычка по струне. Когда микрозачепления волоса и струны сливаются друг с другом, то кажется, что смычок идет по струне плавно (в чем помогают и возникающие колебания трости), то есть появляется своеобразный «мотор», генератор, непрерывно возбуждающий струну, не дающий затухнуть звучанию. В этом огромное преимущество смычковых инструментов.

Предварительное условие, которое необходимо иметь в виду, связано с верной постановкой правой руки, создающей необходимую степень ее управляемости, свободы движений при звукоизвлечении. Здесь следует обратить внимание на четыре момента:

- движение правой руки должно производиться по возможности в одной плоскости, без «углов»;
- давление смычка на струну желательно осуществлять, сочетая «вес» руки и некоторое прижатие смычка к струне указательным пальцем, что наиболее плодотворно при постановке, когда пред-



плечье как бы «подвешено» на плече и «вес» руки регулируется ощущением, с одной стороны, отдачи струны, с другой — степенью «погружения» смычка в струну;

- необходимо всегда ощущать точку ведения смычка по струне (о чем более подробно сказано в следующем разделе);
- всемерно использовать силы инерции в правой руке, динамику колебаний струны и трости смычка.

Динамическая сторона звучания («громкость») зависит от того, насколько интенсивно струна возбуждается смычком и заставляет колебаться деки скрипки. В то же время необходимо учитывать, что громкость звучания определяется слушателем в основном по самому началу звука, его атаке. Затем можно значительно форсировать звук, но реальный звуковой результат будет нарастать весьма медленно — необходимо в четыре раза усилить звук, чтобы слушатель почувствовал его двойное нарастание.

Прижатие смычка к струне приводит к более сильному сцеплению с ней волоса, но затрудняет ее колебания, не давая, как это иногда представляется некоторым скрипачам, большей динамики звучания. Ведь при «углублении» смычка в струну она стремится отбросить его вверх своими колебаниями, амплитуда которых нарастает с нажимом. Этого можно во многом избежать, ибо сам механизм зацепления предоставляет возможность в определенной мере не нажимать на струну вертикально, а несколько оттягивать ее вбок, как резину (А. Ямпольский). Большой нажим в чем-то компенсируется увеличением скорости проведения смычка.

В то же время особенности конструкции скрипичных деки (их «настройка» — неравномерная толщина) дают возможность полнее использовать динамику их возбуждения, используя прием двойной атаки звука — импульсов, следующих один за другим в очень короткий промежуток времени и производимых либо противоположными движениями смычка и скрипки (что применял Я. Хейфец), либо небольшим дополнительным движением кисти правой руки непосредственно после атаки звука («кистевой штрих», применявшийся Л. Коганом).

Есть еще одна сторона механизма звукоизвлечения — тембровая. Как известно, при колебаниях струны под смычком возникают колебания и частей струны — обертоны (гармоники). На скрипке это — флажолеты. Чем выше обертоны, тем дальше они отходят от звуков гаммы, что видно уже на октавном флажолете, звучащем ощутимо ниже ноты, взятой пальцем.

Эти особенности звучания струны применяются при звукоизвлечении флажолетов, игре *sul tasto* (*flautando*), *sul ponticello* и др. Скрипач, передвигая точку ведения смычка на струне, может усилить или ослабить звучание тех или иных обертоновых призвуков, изменяя в широких пределах тембровую окраску звучания.

Кроме того, деки скрипки издают и более сложный, негармонический ряд звуков, в котором из-за резонанса усилены те или иные частоты (форманты), придающие звуку те или иные качества – серебристость, полетность или темную, мрачную окраску, округлость, мягкость и т. д. У скрипки такие наиболее яркие области резонанса лежат в трех диапазонах частот: 240–270 *гц*, 400–600 *гц*, 2400–3500 *гц*. Две первые зоны совпадают с зонами хорошего оперного голоса: баса и баритона (первая зона), тенора или женских голосов (вторая). Третья зона, придающая и певческим голосам, и скрипке серебристость, звонкость, «носкость», связана с высокой певческой формантой\*. Знание этого даст возможность исполнителю, «высветляя» и «гася» те или иные зоны резонанса, придавать звуку желаемые качества.

И последнее замечание касается связи звукоизвлечения в правой руке с вибрато в левой. Здесь необходима определенная синхронность. Для поддержания и усиления колебаний струны частота вибрато должна быть кратной этой частоте. Известно, что на баске вибрато несколько медленнее, а в высоком регистре струны Ми – интенсивнее. Но и здесь для изменения окраски звука частоту вибрато можно варьировать.

### 10.2.2. Основные факторы звукоизвлечения

Перечисленные стороны механизма звукоизвлечения при игре на скрипке реализуются в различных способах проведения смычка, которые определяются пятью факторами. Три из этих факторов – основные: сила нажатия смычка, скорость его проведения по струне, выбор участка струны для звукоизвлечения. Два – дополнительные: поворот трости смычка (изменение расположения волоса на струне) и угол ведения смычка по отношению к струне.

Многообразие возможностей их сочетания, решение скрипачом в каждом конкретном случае своего рода уравнения с пятью неизвестными величинами даст в целом широкий спектр характерных звучаний (разумеется, во взаимодействии с левой рукой). Рассмотрим каждый фактор более подробно.

*Силу нажатия смычка на струну* нельзя рассматривать, как и другие факторы, изолированно. Ведь чем сильнее смычок прижимается к струне, чем больше его давление, тем быстрее приходится его вести, иначе появится скрип, «зажатый» звук как следствие нарушения необходимого баланса *давления и скорости*, которые находятся обычно в прямой зависимости друг от друга.

---

\* Числовые данные границ 2-й и 3-й зон заимствованы из исследования спектров певческих голосов В. Морозова (См.: Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2002. С. 65). В его книге приводятся также полученные шведскими акустиками спектры тембров лучших старинных и современных итальянских скрипок, весьма близкие спектрам голосов лучших певцов (Там же, с. 38). *Примеч. ред.*

Вместе с тем уже здесь необходимо обратить внимание на соответствие этих двух факторов степени прижатия струны пальцами левой руки. Еще Дж. Тартини писал: «Чем больше хочешь усилить тон, тем более надо прижать смычок пальцами, одновременно усиливая нажим другой руки на струны». Очень частой причиной плохого, «бескровного» звучания как раз становится поверхностное ведение смычка правой рукой и слабое прижатие струны пальцами левой.

Необходимо учитывать, что степень нажима смычка пальцами во время звукоизвлечения не остается одинаковой. У колодочки нажим должен быть несколько меньше (в силу большого веса самого смычка и руки), к концу смычка его естественное давление на струну убывает, и здесь необходима определенная коррекция. Оптимальный нажим определяется по звучанию струны при игре в середине смычка. Осуществлять такую коррекцию можно нажимом указательного пальца (или, наоборот, мизинца) либо регулированием передаваемого смычку веса руки. В зависимости от нажима естественно изменяется и скорость ведения смычка по струне, что тоже можно использовать для коррекции звука.

Вместе с тем и нажим, и скорость проведения смычка впрямую связаны не только между собой, но и с третьим фактором — *расположением точки проведения по струне*. Так, перемещение точки касания смычка по направлению к грифу заставляет ослабить нажим, появляется возможность несколько ускорить или замедлить движение смычка в зависимости от художественной задачи. В то же время перемещение точки ведения смычка к подставке диктует заметное замедление скорости и усиление нажима на струну, иначе возникает характерная краска *sul ponticello*, когда струна начинает возбуждаться лишь частично.

Где же может находиться оптимальная точка проведения смычка по струне, есть ли она вообще? Что меняется в звуке при перемещении этой точки? Вряд ли выдерживает критику обычное утверждение, что правильно вести смычок где-то в середине между подставкой и грифом.

Здесь необходимо руководствоваться не эмпирическими критериями, а попытаться выявить существующие объективные закономерности. Выше отмечалось, что возникает определенное противоречие между давлением смычка и отталкивающей силой струны, ибо она колеблется. Однако, если более пристально проанализировать ситуацию, то можно увидеть, что при колебании струны возникают некоторые точки, в которых струна не колеблется вообще (так называемые «пучности») — это флажолетные точки (известно, что под пальцем, берущим флажолет, струна спокойна).

Ведение смычка по такой точке, находящейся как раз между подставкой и грифом (третий октавный флажолет), позволяет избежать подобного противоречия. Смычок в данной точке хорошо «сидит» на

струне как в своеобразном «седле». Смещение этой точки вверх или вниз вызывает заметное сопротивление движению, определенное неудобство в руке, что и может служить сигналом для управления процессом, его коррекции. Возможно, что именно с этим связано то необходимое ощущение чувства «погружения» смычка в струну (А. Ямпольский), которое позволяет извлекать оптимальное звучание, наиболее интенсивно возбуждать колебания струны. Об этой точке впервые было сообщено в скрипичной школе Й. Иоахима — А. Мозера; развил данное положение К. Флеш.

В данной точке струну практически нельзя «задавить», здесь также легче всего ее «оттянуть» вбок. Возможен даже зрительный контроль, который предложил Ямпольский, — увидеть, как колебание струны, заметное на фоне грифа, становится все шире. В этой точке получается очень «несущееся», мощное и глубокое звучание, несколько «колокольное» по тембру, ибо здесь возбуждаются прежде всего низкие обертоны — октавные и квинтовые.

При укорочении струны пальцем эта точка перемещается по направлению к подставке. Уже в третьей позиции она проходит очень близко к ней, а здесь, как правило, у многих учеников струна даже не наканифолена, ибо при обучении обычно тут не играют, пытаются извлечь более мягкий звук дальше от подставки, где нет должной напряженности звучания, богатства обертонов, динамики. Да и педагоги боятся наличия необходимых шумовых призвуков («канифоли», «металла»).

Если перемещать смычок от этой основной, базовой для звукоизвлечения точки ближе к подставке (при неизменном положении пальцев левой руки на грифе), замедляя движение смычка и несколько усиливая давление на струну, то получается более терпкое, интенсивно окрашенное по тембру звучание, так как при этом начинают проявляться все более высокие обертоны и «озвучиваются» высокие форманты. Тембр приобретает открытый, звонкий характер.

Передвижение же смычка от базовой точки к грифу приводит к тому, что обертоны вуалируются, тембр становится прикрытым, более «темным». Все это даст скрипачу прекрасную возможность менять по желанию тембр звучания фразы, даже отдельного звука.

Естественно, что от точки ведения смычка во многом зависит качество вибрато в левой руке. Чем ближе смычок к подставке, тем интенсивнее и концентрированное должно быть вибрато (этим пользовались, к примеру, Ф. Крейслер и Я. Хейфен). И наоборот, чем дальше от подставки идет смычок, тем вибрато должно быть спокойнее, плавнее и шире, создавая необходимый мягкий характер звучания.

Остановимся на двух дополнительных факторах звукоизвлечения, способных заметно менять характеристики звучания, придавать ему своеобразные оттенки как в тембровом, так и в динамическом отношении. Один из них связан с изменением положения волоса смычка на

струне вследствие поворота трости (касание струны плоским волосом или его краем), другой — с отклонением направления движения смычка по струне от перпендикулярного положения (перекос смычка).

*Поворот трости смычка* пальцами или с помощью некоторого изменения положения кисти приводит к другому прикосновению волоса к струне, его группировке в точке ведения. Некоторые методисты считают, что и при наклоне трости, и при плоском положении волоса смычка звукоизвлечение, якобы, одинаково, ибо все равно волос при повороте смычка в конце концов расплывается по струне (такого взгляда придерживался Ю. Янкелевич). Однако это только видимость. Ведь при повороте смычка сминание волоса происходит на одном крае, он натягивается здесь сильнее, становится жестче, что позволяет более «цепко» взять струну. Тогда максимально натянутая часть волоса непосредственно выполняет функцию звукоизвлечения, а край, натянутый слабо, не только не глушит верхние обертоны (как это происходит при плоском положении ленты волоса на струне, когда точка звукоизвлечения оказывается чрезмерно широкой), но наоборот, поддерживает звучание струны от волоса до подставки. Кроме того, проведение смычка плоским волосом плохо возбуждает струну из-за большой площади прикосновения, смычок плохо укладывается в пространстве флажолетной точки. Звучание при этом становится хриплым, некачественным. Однако плоское положение волоса смычка необходимо при исполнении некоторых штрихов (рикошет, сальтандо). В то же время наклон смычка, как указывал Ю. Янкелевич, существен и в другом отношении, так как «обеспечивает силу, направленную к подставке, что создает более благоприятные условия для извлечения звука, иначе смычок будет сбрасываться на гриф» [15, 201-202].

Второй дополнительный фактор — *перекос смычка по отношению к струне*. В практике бытует аксиома, что смычок нужно проводить в целом параллельно к подставке. Однако анализ воздействующих на смычок сил показывает, что при параллельном ведении смычка возникает определенная сила, направленная к грифу, сбрасывающая туда смычок, так как натяжение струны от подставки до смычка более сильно, чем от смычка до порожка. Оно не совсем компенсируется поворотом трости смычка.

Сброс смычка на гриф особенно заметен у начинающих скрипачей. Обычно педагоги при этом требуют следить, чтобы смычок не сползал на гриф. Ученик прижимает смычок к струне, и усиливающееся трение (и поворот трости) удерживает смычок в нужной точке, но при этом звук «задавливается» — становится некачественным. Чтобы найти выход из этого положения, следует дополнительно компенсировать сбрасывающую силу естественным механизмом — чуть заметным скашиванием смычка по отношению к перпендикулярному его проведению (вниз — от себя, вверх — к себе).

Наблюдение за игрой известных скрипачей показывает, что смычок у них часто весьма заметно отклоняется от умозрительной «нормы». Это связано не только с компенсацией сбрасывающей силы, но главное — со стремлением использовать данный механизм для изменения тембровой окраски звучания, постепенного перемещения смычка от одной точки ведения к другой. Существует даже специальный штрих, применяемый ныне виолончелистами («косой штрих Давыдова»), распространенный в XIX веке у скрипачей (К. Лишинский, П. Паганини), который позволяет резко менять динамику и «светлость» звука. Этот способ ведения смычка возникает и при перебросках смычка через струны, и при филировании звука к подставке или грифу.

Таковы основные объективные механизмы звукоизвлечения, знание которых позволяет верно организовывать этот сложный процесс, работать над совершенствованием звучания. Разумеется, в реальной исполнительской практике все факторы звукоизвлечения взаимосвязаны и действуют совместно, позволяя скрипачу в широких пределах менять окраску звука, придавать ему ту или иную характерность и динамику.

### 10.3. Овладение основными элементами звукоизвлечения

Скрипач, будь то студент или концертный исполнитель, обязан непрерывно держать в поле своего внимания качество звукоизвлечения, уметь продуцировать певучий, выразительный, полный, богато окрашенный звук. Л. Ауэр считал, что достижение качественного скрипичного звука — это не только и не столько технологическая задача, что ученик должен быть готов «вложить в разрешение этой проблемы всю свою сообразительность, всю психическую и душевную сосредоточенность, на которые способен» [3, 47].

При этом следует учитывать, что сам по себе звук, каким бы качественным и красивым он ни был, вне его широкой изменчивости в связи с конкретными исполнительскими задачами быстро теряет привлекательность, не становится действенным художественным средством выражения. Без владения основными навыками звукоизвлечения невозможно выстроить работу по формированию эмоционально окрашенного, художественно осмысленного звучания, способного гибко и полноценно помогать воплощению музыкальных образов сочинения.

Попробуем осветить основные методические принципы работы над формированием базовых навыков качественного звукоизвлечения. При этом с самого начала недопустимо удаляться от художественной стороны, вырабатывать некие абстрактные звуковые качества. Объективные психологические исследования показали, что рабо-

та над художественно-конкретным звучанием психологически резко отличается от работы над абстрагированным от содержательных задач звукоизвлечением, ибо только в первом случае исполнитель внутренне целиком включается в процесс, а сам процесс становится непосредственно связанным с главной задачей исполнителя — художественной интерпретацией. Включение содержательной стороны резко усиливает формантное, тембровое богатство звука, недостижимое при работе над «чистым» звукоизвлечением, осуществляемом на гамме или отдельном звуке.

### 10.3.1. Протяженность и певучесть тона

Основой певучести звука — одной из самых фундаментальных сторон качественного тона, его выразительности — является выработка полного, протяженного звучания скрипки, ровного и однородного по тембру и динамике. Одновременно это и одна из наиболее трудных проблем, стоящих перед скрипачом. Но при этом, естественно, сама проблема протяженности звучания не может быть отделена от богатого, разнообразного по тембровой окраске спектра извлекаемого тона, что является основным для выработки индивидуального звука скрипача.

В понятие протяженности звучания, особенно значимом при игре мелодических мест, входят несколько характеристик. Одной из них является плавность ведения смычка, достижение хорошей управляемости им на всей его длине, выработка ощущения того, что точка приложения сил правой руки — струна, а не смычок. Необходимо чувствовать «жизнь» струны, как скульптор ощущает сопротивление мрамора под резцом, воспринимать смычок как продолжение руки, что важно не только в физиологическом, но и в психологическом отношении.

В этом плане серьезным дефектом может являться то, что порой исполнитель слишком «доверяется» струне, на которой смычок удобно «устроился», лишив во многом руку необходимого активного контакта с ней. При этом малейшая сложность, возникающая при игре, неизбежно приводит к сбоям в звуковом отношении, разрыве протяженности, плавности звучания.

А. Ямпольский предлагал для проверки состояния руки и пальцев правой руки проделать следующие упражнения:

1. Плавно вести смычок очень близко над струной вниз и вверх, стараясь не напрягать руку и удерживать его на минимальном расстоянии от струны.

2. Вести смычок вниз, поочередно поднимая пальцы со смычка, начиная с мизинца, оставляя в конце лишь указательный палец. Затем вести смычок вверх и опускать пальцы в обратном порядке лишь тогда, когда качественное звукоизвлечение произвести уже невозможно. Желательно, чтобы пальцы при этом как бы «обнимали» трость.

опускаясь на нее несколько глубже (этим достигается «русская хватка» смычка).

3. Опустить скрипку на уровень груди и, приложив смычок к струне у колодочки, вести не смычок, а отводить скрипку вбок, опущая таким образом не давление смычка на струну, а оттяжение волосом струны.

4. Взять октавный флажолет, затем, не прерывая ведение смычка, снять палец, добиваясь того, чтобы флажолет продолжал звучать. При этом смычок должен идти по струне очень легко и достаточно быстро.

Другим условием является извлечение из скрипки широкой «ленты» льющегося звучания. Оно получается лишь тогда, когда на начало звука дается относительно много смычка, благодаря импульсу правой руки, обеспечивающему так называемое «дыхание смычка», о котором говорил Д. Ойстрах. Такой импульс хорошо возбуждает колебания струны, а далее движение смычка как бы по инерции поддерживает эти колебания, а не «заставляет» ее звучать, что нередко приводит к «мертвому», «зажатому» звуку; в руке при этом важно опускать упругие силы струны.

Важнейшее значение имеет гибкость кисти. Именно она, по мнению А. Ямпольского, «способствует как свободному и легкому, так и полному и насыщенному звучанию, связанному с различной скоростью и различным характером движения смычка... Даже в момент извлечения большого звука кисть и пальцы не должны с силой давить на трость. В этом случае в первую очередь должен быть использован естественный вес руки, который при небольшом дополнительном нажиме пальцев дает полное, ненапряженное и сочное звучание» [45].

При этом надо, чтобы возникло ощущение как бы «погружения» смычка в струну. Именно оно, как утверждал А. Ямпольский, и должно являться для студента тем ориентиром, который помогает в довольно короткие сроки овладеть качественным звукоизвлечением. Он применял здесь и другой ориентир, советуя ученикам представить себе, что они оттягивают струну вдоль грифа, опущая ее «сопротивление», «растягивание», направляя свое внимание именно на точку взаимодействия струны и волоса смычка. В руке при этом возникает ощущение ее «самодвижения», движение руки надо скорее тормозить, не давая быстро пройти смычку по струне. Сознание (или при автоматизме — подсознание) переходит с активного направления движения руки на активный контроль поддержания звучания, необходимого колебания струны.

Именно с этим механизмом связано искусство так называемого «длинного смычка». Первыми о нем говорили А. Корелли, Ф. Джеминиани, Дж. Тартини, Дж. Б. Виотти. III. Бернио в своей «Школе игры на скрипке» описал вариант такого упражнения, назвав его «немая гамма»: «Виотти сообщил этот способ любимцам своим, как самый



драгоценный секрет механизма, и по справедливости назвал его делом мастера... этот род упражнения лучше всех прочих учит владеть смычком и вернее готовить себя к игре перед публикою: рука его [скрипача] приучается к хладнокровному спокойствию и сам он легче побеждает всякое волнение, от которого нередко дрожит и смычок на струне... он должен окончательно добиться того, чтобы касаться струны только одним волоском смычка и выдерживать звук ноты по крайней мере минуту. Чтобы дойти в этом до совершенства, следует выдерживать звук все медленнее и медленнее, уменьшая постепенно вес смычка на струну в том же размере... Главное наблюдать должно, чтоб смычок двигался безостановочно и без малейшего сотрясения» [4, 141].

Напомним о выдвинутом И. Безродным понятии «лента мускула» — особом ощущении в мышце предплечья правой руки, что помогает решить проблему ровного, протяженного звучания, при котором возникает и чувство спокойствия: смычка «хватит», он не будет дрожать. По мнению Безродного, функция плеча сводится только к утверждению руки на весу, а от локтя до кисти возникает рабочий участок — «лента» — работающая, но свободная, ненапряженная мышца, кисть же помогает воплощать более тонкие движения.

Отношение к инструментальному движению как к особому, весьма отличному от обыденного, характерно для многих крупнейших педагогов и исполнителей. Известный чилийский пианист Клаудио Аррау, занимавшийся у М. Краузе, ученика Ф. Листа, рассказывал, что Краузе воспринял от гениального пианиста некоторые психофизиологические способы развития подобного состояния мышц (близкие некоторым упражнениям Раджа-йоги), к примеру, на медленные движения языка и рук, сопровождаемые представлением об истечении с кончика языка особой энергии, что помогало открыть путь овладения такой скрытой энергией. Если учесть, что Лист более чем кто-либо специально изучал манеру Паганини, то, может быть, он что-то перенял у скрипача либо пришел к этому самостоятельно.

Упражняясь в «выдержанном звуке», необходимо играть не на открытой струне\*, а выбрать из музыкальных произведений какой-нибудь фрагмент с выдержанным звуком и, уловив его художественный смысл, характер, «потянуть» этот звук, замедляя движение смычка, но не напрягая руку (что сразу же приводит к ухудшению звучания). Для этого упражнения очень подходят начало коды первой части Концерта Бетховена, начало первой части Пятого концерта Моцарта, «Мелодия» Глюка и отрывки из других сочинений, где спокойствие, удивительная духовность, светлый колорит, нежность звучания являются характерными качествами, психологически оправдывают замедленное движение смычка.

\* Упражняться на открытой струне нельзя — это приводит к разобщению рук.

Очень полезно «тянуть» такие «длинные смычки» с нюансами, начиная от *piano* и заканчивая *forte*, а также с «вилочками» (учитывая то, что «вилочки» означают потепление и охлаждение звука или его приближение и удаление). При работе над звучанием хороший эффект дают двойные ноты, к примеру, мажорный эпизод из Чаконы Баха, «Романс» соль мажор Бетховена и др. Если при исполнении упражнения ровное звучание не удастся на протяжении всего смычка, надо уметь к концу движения несколько снизить давление на струну и притормозить смычок, чтобы не допустить хрилого, пережатого звучания.

Важно, что при выполнении этого упражнения внимание расширяется, как бы раздваивается: вместо поглощенности непосредственным процессом звукообразования оно распределяется между наблюдением за состоянием игровых мышц («лентой мускула») и конечным результатом — самим звучанием. Возникает здесь и определенное ощущение, очень важное для исполнителя, — «созерцание» собственного действия как бы со стороны, что помогает устраниению жесткого включения в игровую деятельность сознания, обычно «управляющего» звукоизвлечением. Зато большой простор открывается работе интуиции.

Певучесть звука, основываясь преимущественно на механизме «выдержанного звука», имеет и свои особые истоки, так как возникает лишь тогда, когда сам звуковой поток начинает обладать различными оттенками звучности — изменяться по тембру и высоте. Обычно это происходит при вибрато левой руки. Но полагаться только на него было бы неверно. Певучесть как фундаментальное качество тона должна основываться на певучести самого смычка, проведение которого по струне должно рождать богато окрашенное, переливчатое звучание независимо от действия левой руки.

Художник М. Сарьян рассказывал о способе создания переливчатого, многоцветного мазка в живописи: надо брать кистью разные краски, поворачивая при этом каждый раз кисть, а затем при нанесении мазка на полотно также проворачивать ее в пальцах. Тогда краски, не смешиваясь, ложатся витым многоцветным слоем, создавая необычайный колористический эффект. Опыт художника вполне можно перенести в скрипичную практику.

Само ощущение поверхности струны в правой руке при извлечении звука должно быть хорошо развитым, «богатым». Именно с этим связаны многие стороны звука, в том числе и певучесть как особое качество процесса течения музыки, как биение пульса жизни. Ощущение поверхности струны «гладкой» дает невыразительное, плоское звучание, так как смычок в этом случае неполно сцепляется со струной. Ощущение поверхности струны «шероховатой», «граненой», как драгоценный камень, дает звучание переливчатое, вибрирующее и т. д.

Все это связано с некоторой неоднородностью ведения смычка, осуществляемого интуитивно, как соответствие имеющемуся художественному представлению, образу. Казалось бы, сказанное противоречит механизму «длинного смычка». Но это не так. Лишь полный автоматизм основного движения руки, уход от осознания ее «деятельности» открывают широкие возможности более тонкого регулирования и коррекции процесса звукоизвлечения.

При этом базовым является непрерывное движение («самодвижение») смычка, создающее протяженность звучания. На него накладываются другие слои, связанные с некоторой неравномерностью «поведения» смычка на струне — атакой звука и его филировкой, ускорением и замедлением движения смычка, усилением и ослаблением нажима, поворотами и изменениями угла движения трости и т. п., что приводит к рождению таких качеств звукового потока, как «носкость», массивность, прозрачность, переливчатость и др.

В связи с этим попробуем разобраться в механизме наиболее певучего штриха — легато. «Ровное», плавное легато не является и не должно являться производным именно от ровного ведения смычка. Трудность достижения «поющего» легато состоит в необходимости непрерывного возбуждения струны при следовании друг за другом слиговых звуков. Ведь атака, определяющая многие характеристики звучания, дается лишь на первый звук. Вокалисты, пианисты при легато дают атаку на каждый звук (вокалисты еще и глиссандируют с одного звука на другой, что могут, но почти отказались делать скрипачи) — это закономерность музыкальной речи.

Ровное ведение смычка при легато дает относительно маловыразительное звучание. Трудность «взятия» каждой ноты, возникающая при таком ведении смычка, хорошо видна во время исполнения быстрой трели на баске. Порой смычок не успевает «озвучить» струну на каждой ноте, трель задавливается, получается нечеткой, тогда требуется ослабить динамику. Неравномерное же ведение смычка позволяет выйти из положения, получить звонкую, масштабную трель (особенно это заметно в игре Ф. Крейсера).

Анализ итальянского *bel canto* — изумительной «ленты» звука, кантиленности пения — показал, что на каждый звук певцом делается вначале небольшое динамическое усиление, затем устанавливается ровное звучание, а в конце звука — еле заметное новое усиление и филировка, переход к следующему звуку. Динамическая картина при этом визуально очень близка кардиограмме сердца! И это не случайно: певучий, льющийся звук — это жизнь, биение сердца, пульсация динамики. Ровный звук — остановка сердца, смерть. Видимо, в этом можно искать разгадку живого звучания, жизни звука.

Следует учесть, что и сердце здорового человека, как сейчас установлено, бьется неравномерно, оно чуть «танцует». Его колебания немного отклоняются от центральной частоты, что придает биениям

устойчивость, а у больного человека сердце бьется точно в ритм. Несомненно, наше подсознательное восприятие учитывает эту закономерность. Крупнейшие скрипачи мира делают эти микроскопические усиления звука, изменения тембра, варьируют характер произнесения каждого последующего звука, то есть возникает ситуация скрытой, незаметной музыкальной декламации, разговора со слушателем, хотя внешне это воспринимается как ровное, певучее звучание, кантильность.

В многочисленных школах и указаниях авторитетных педагогов нередко приводится мнение о выделении примерно одинакового количества смычка на каждую слигованную ноту, что, казалось бы, противоречит практике концертного «дыхания» смычка. Однако это (при обязательном сохранении принципа большего количества смычка на «лидирующую» ноту, что необходимо для масштаба игры) во многом косвенно способствует внутренней акцентировке правой рукой остальных звуков, выработке певучего легато.

Ю. Янкелевич говорил, что он в первую очередь обращает внимание на звуковое мастерство скрипача, выразительность его легато: «У нас в большей степени утеряна культура этого штриха. Плавное legato — это красота. Кантилена, певучесть, мелодическая длинная линия — то, чем сильна скрипка... У Бетховена преобладает legato. Можно в иных местах и подчеркивать ноты с должной мерой художественного вкуса. Но не отделять ноты legato. Подчеркивание зависит от музыкальной фразы. Это скорее внутреннее ощущение, нежели внешнее действие» [15, 215]. Тот же принцип применим и в технологических местах. Дж. Тартини писал о *cantabile* в мелодии и *sonabile* в легатных пассажах.

### 10.3.2. Атака звука, смена смычка и филировка звучания

Обозначенные проблемы тесно связаны друг с другом и играют важную роль в звукоизвлечении, так как непосредственно касаются начала и завершения звучания. Атаку звука А. Ямпольский называл «жизненным нервом, без которого игра скрипача вяла и безжизненна», а Л. Коган — «основным оружием скрипача», ибо от атаки звука в огромной степени зависят энергия, масштабность звучания инструмента.

Уже говорилось о том, что прием двойной атаки звука дает заметное возрастание его динамики, а без плавной смены смычка и разнообразного его филирования невозможно певучее деще, декламационность, художественно-связанная игра, богатая «жизнь» музыкального звучания. А. Ямпольский писал: «Наряду с певучестью тона акцент представляет собой сильнейшее выразительное средство, придающее исполнению остроту, живость и энергию... Несомненно, что искусство выразительной акцентировки предполагает высокую степень в развитии мастерства, культуры и художественного вкуса исполните-

ля. Умение правильно и осмысленно применять акценты и придавать им определенный характер в соответствии с содержанием исполняемого произведения немислимо без овладения конкретными техническими приемами, способствующими выполнению акцента. Между тем в школах и методических руководствах детальный анализ этих приемов отсутствует. В то же время многие талантливые скрипачи, покоряющие слушателей живостью и блеском своей игры, пользуются приемами акцентировки чисто интуитивно. Это давало повод рассматривать искусство выразительной акцентировки как проявление особого природного дара, не поддающегося методическому объяснению» [42, 30].

Какие же закономерности существуют здесь? Атака звука связана с начальным моментом «поведения» смычка на струне, многообразными способами «взятия» этой струны. Необходимо отметить, что сам начальный момент прикосновения смычка к струне еще не рождает звука — нажим, толчок или удар смычка лишь способствует формированию будущего звучания, существует больший или меньший момент временной оттяжки рождения самого звука. Это — явление объективное, связанное с определенной инерцией струны, подставки, дек, объема воздуха в корпусе и т. п.

Подобная инерция существует и в восприятии звучания слушателем (да и самим исполнителем). В концерте звук осознается слушателем во многом таким, каким ожидается, — по предыдущему характеру динамики и тембра, замаху смычка, движению корпуса и другим признакам (ведь в конце зала реальное звучание заметно отстает от восприятия зрительного). Восприятие исполнителя также отстает в ощущении рождающегося звука, но значительно опережает в его предвосхищении. Так, по крайней мере, должно быть, ибо именно предвосхищение управляет тем, что будет рождено действием в последующие моменты времени. Необходимо учесть и установленный психологами факт, что речь человека становится почти вдвое разборчивей, когда слушающий видит говорящего. Поэтому внешнее поведение играющего, его движения, их пластика оказывают заметное воздействие на восприятие звуковой стороны игры исполнителя.

Атака звука — от еле заметной до яркого акцента — имеет два элемента взаимодействия смычка со струной: та или иная интенсивность самого начала звука и последующий характер проведения смычка. Первый элемент может быть выполнен либо со струны — нажимом, так называемым «уколом», либо резким ускорением его движения в начальной фазе («продергивание»), либо броском смычка на струну.

Обычно первый элемент занимает минимальное время. Чем оно короче, чем интенсивнее движение в самом начале, тем звуку может быть придана большая энергия и масштаб, тем более серебристое и «носное» звучание можно извлечь из инструмента. От второго

элемента – самого способа и времени проведения смычка по струне после атаки звука – зависит характерность звучания, многие его тембровые характеристики, в том числе «переливчатость» и колористичность.

Если «отпускание» смычка, снижение интенсивности его взаимодействия со струной осуществляются быстро, почти сразу, возникают динамичные, акцентированные штрихи, типа *martelé*, маркированно-го, короткого деташе (такие штрихи пригодны для жанровых пьес, динамичных частей концертов, особенно финалов и т. п.). Если после атаки звук почти не отпускается, возникает мощное, патетическое деташе (применяющееся, например, в «Прелюде и аллегро в стиле Пуньяни» Ф. Крейсlera, в отдельных частях сонат Генделя, Баха, первых частях концертов Баха, Брамса, Сен-Санса и др.).

Если атака звука незначительна, то вся интенсивность звукоизвлечения оказывается сосредоточенной в дальнейшем проведении смычка, что может порождать мягкое, певучее звучание, богатую филировку звука и изменение его тембра в процессе звукоизвлечения. Как правило, такой тип звукоизвлечения наиболее часто применяется при легато, портато, в кантисенных местах.

Сам механизм атаки звука достаточно сложен. Так, нажим типа «укола» может выполняться тремя различными способами: 1) «в скрипку» (в струну) – как бы «углубление» смычка в струну и одновременное его ведение с удержанием давления; 2) «вдоль струны» – резкое ускорение движения смычка без его углубления в струну; 3) «от струны» – после краткого углубления в струну смычок движется вверх, наружу, с психологическим ощущением как бы «извлечения» звука из струны, «добывания» его, а затем лишь поддерживая колебания струны. Эти три способа различны и по ощущениям в правой руке, и по психологическим представлениям, и по художественным результатам.

Но все же в их основе лежат во многом сходные процессы. Сам момент «оттяжки» струны смычком, происходящий в каждом случае, возбуждает поперечное движение струны, которая мгновение тянется за смычком, затем срывается и совершает противоположное движению смычка колебание. Наибольшая эффективность достигается использованием для импульса правой руки не только первоначального момента оттяжки, но, главное, последующего встречного движения струны и смычка (второй импульс движения руки). Тогда скорости смычка и струны складываются, значительно возрастают масштаб, серебристость, «компактность», «носкость» и другие качества звучания. Однако для этого требуется выработка особого навыка.

Для выработки навыка энергичной, острой атаки звука А. Ямпольский разработал специальное упражнение. Оно заключается в следующем: при струне, прижатой пальцем (первым или вторым), смычок ставится на струну у колодочки, прижимается к ней и с акцентом отрывается от струны. Правая рука при этом идет чуть «от себя»,

что необходимо, чтобы смычок не сполз на гриф. Это движение несколько раз повторяется, причем следует добиваться острого, «металлического» звучания, как бы «укола». То же делается в верхней части смычка при движении вверх (рука двигается теперь чуть «к себе»). Затем атака делается смычком не со струны, а с воздуха. Смычок совершает при этом как бы некоторое круговое движение в воздухе, приближаясь к струне. Здесь важно, чтобы при «уколе» совпали прикосновение смычка к струне и рывок (импульс) от себя и вверх (звук из струны как бы «вырывается»). Ямпольский говорил, что смычок должен «куснуть» струну. И, наконец, смычок после укола не поднимается в воздух, а быстро проводится по струне до конца. В итоге получается широкий спектр штрихов — от изящных, острых, до мощного дятла, а также мартле. Это упражнение вырабатывает чувство контакта смычка со струной, умение владеть смычком в воздухе, что дает свободу руке, широту ее движениям.

Такое упражнение полезно проводить с вибрационным акцентом, как в подавляющем большинстве случаев и происходит в исполнительской практике. Вибрационный импульс должен совпадать с атакой звука и возвращаться в обычное вибрационное движение синхронно с отпуском звука смычком. Следует очень внимательно следить, чтобы начальное вибрационное движение пальца было направлено вверх (вперед), а не вниз, тогда звук приобретает более серебристый, светлый характер, ибо повышение звука воспринимается как просветление. При движении же пальца вниз звук оказывается более тусклым, подчас маловыразительным.

Несовпадение акцента и вибрато приводит к невыразительному звучанию, звуковым «пузырям». Ямпольский отмечал, что «большинство скрипачей обращает недостаточное внимание на способы выполнения акцентов, в частности, на взаимодействие акцента и вибрации, не отдавая себе отчета в том, насколько снижается общее впечатление от их игры вследствие несовершенного владения указанными приемами». Он указывал, что «если вибрация начинается после атаки звука или прекращается до окончания акцентируемой ноты, акцент звучит «плоско» и не производит должного впечатления. Столь же отрицательным моментом является несоответствие между акцентом и характером вибрации. Чрезмерно крупная, вялая вибрация сводит на нет энергию, присущую акценту» [42, 31].

Одним из важных элементов звукового мастерства, обеспечивающих плавность звуковой линии, является *смена смычка*. Как часто наблюдается, даже у концертных исполнителей, неряшливая смена смычка, его «продергивание» (особенно у колодочки), «взбрыкивание» кистью и другие дефекты, которые серьезно сказываются на качестве звучания и являются показателем не только невысокого мастерства, но и отсутствия у исполнителя слухового контроля за звучанием ноты от ее начала до самого конца, включая момент перехода в следующую ноту.

По поводу выработки незаметной смены смычка написано очень много, предложена масса способов, позволяющих, якобы, обойти сложившуюся проблему смены направления движения, погашения имеющейся скорости. Например, доведение смычка пальцами (так называемый фингерштрих), движение кисти у колодочки по траектории «восьмерки», способ «заваливания» смычка, который должен как бы «огнать» струну и др. Во всех этих рекомендациях авторы явно подразумевают, что скорость проведения смычка при его смене достаточно велика. Если это так, то многие советы, вероятно, в чем-то полезны.

Однако художественная практика показывает, что при любом штрихе, любом выразительном решении скорость проведения смычка не остается постоянной. К концу проведения смычка звук филируется, что может быть связано с завершением фразы, музыкальной мысли; происходит замедление движения смычка, звуковая энергия иссякает. Тогда и картина его смены будет несколько иная. Существующие же рекомендации направлены скорее на исправление его дефектного проведения, неверного исполнения завершающего движения, то есть имеют целью не придание игре более высокого профессионального уровня, а, скорее, маскировку имеющихся дефектов, усложняя тем самым задачу исполнителя.

Так, фингерштрих, к примеру, влечет за собой неизбежное зажатие кисти и предплечья, ибо без их фиксации невозможно сделать активное, изолированное движение пальцами, что приводит все же к нарушению плавности движения, а тем самым и звучания. Аналогично и «восьмерка», и «обходное движение» смычка заметно усложняют, а не упрощают картину движения. Выход здесь не в изобретении способов компенсации, а в использовании естественного механизма самого движения руки, в первую очередь, инерционности. Незаметная, автоматизированная смена смычка даже при ощутимой скорости осуществляется «доведением» смычка до конца с помощью инерционного движения кисти: она сохраняет вместе со смычком основное направление, а предплечье за 5–10 сантиметров до колодочки начинает уже обратное движение. Кисть как бы отстает и плавно «переводит» движение в обратную сторону.

Эта эластичная смена, с одной стороны, поглощает энергию движения, с другой — обеспечивает непрерывность процесса. Именно поэтому М. Полякин говорил, что для хорошей смены смычка не надо делать ничего лишнего и ослаблять нажима смычка на струну. К. Мострас для воспитания инерционного движения кисти рекомендовал поиграть смены смычка у колодочки, где она наиболее сложна, держа смычок на 15 сантиметров выше колодочки (это способствует созданию «образа непрерывного движения» смычка).

Наконец, попробуем разобраться с проблемами, касающимися способов *филировки* звука, то есть его определенного художественно-



го завершения, в том числе и угасания, создания переходного момента от одного тона к другому. Филировка необходима не только при окончании фразы, мотива, пассажа, но и при любом членении музыки (пауза, цезура, «дыхание»), особенно при речитативном, импровизиационном характере выразительной музыкальной речи. Собственно говоря, область филировки охватывает любые переходные процессы, в том числе и переход к паузе, контрастной смене материала.

Продуманной методики работы над филировкой звука не разработано. Часто приходится наблюдать жесткий, не связанный с музыкальной задачей обрыв пассажа на большой динамике, неумение художественно свести звучание «на нет», осуществить его «истаивание». Исполнитель в таких случаях опирается на свою интуицию. Однако крупные педагоги всегда требовали выработки умения «дослышать» звук, доиграть его, не торопиться переходить к следующему, бросив предыдущий, правомерно считая, что здесь заложены огромные резервы плавной, певучей, художественно осмысленной игры.

Филировка может осуществляться по крайней мере четырьмя способами. *Первый* из них связан с приемом задержки смычка на струне в самом конце звучания, с определенным ослаблением нажима на струну. Смычок после паузы не снимается со струны, а остается лежать на ней «примерно  $\frac{1}{4}$  длительности ноты, предшествовавшей паузе, -- писал А. Ямпольский. — Если этот прием выполнить хорошо, с чувством меры, то в момент следующего после паузы движения смычка создается впечатление, что исполнитель «берет дыхание» перед тем, как начать новую фразу» [42, 32].

Есть и *другой* прием, когда смычок в конце, не снижая скорости, постепенно отходит от струны, а палец продолжает интенсивное вибрато. Тогда, как говорил Д. Ойстрах, звук «окутывается своеобразным звуковым облаком», летит в зал, создавая особый колорит. Этот прием важен при исполнении аккордов, заключительных звуков фраз, частей произведения и т. д., особенно при большой динамике звучания.

*Третий* способ — филировка звука с помощью некоторого скашивания ведения смычка и приближения его к грифу. Этот способ применяется тогда, когда по художественному замыслу звук должен завершаться уходом в темную область тембра, обесцвечиваться, ибо при этом теряются верхние обертоны и форманты. Давление смычка при этом должно ослабляться, а его ведение несколько тормозиться. В итоге создается психологическое ощущение ухода звука в глубину пространства.

Последний, *четвертый* способ — филировка звука посредством перехода смычка в конце его проведения к подставке. При этом, наоборот, высвечиваются высшие обертоны, усиливаются звонкие форманты и создается художественное ощущение полета звука вверх, в небо, его «истаивание», просветление. Давление смычка здесь

почти не ослабляется, но его движение резко замедляется при сохранении вибрато в левой руке. Подобным приемом часто пользовался Л. Коган.

Разумеется, в соответствии с художественным замыслом, интуитивным ощущением течения звукового потока, возможны и комбинации приведенных приемов, позволяющие получить бесчисленные вариации филирования звучания, чем пользуются выдающиеся мастера скрипичного исполнительского искусства.

#### **10.4. Дальнейшее совершенствование звукового мастерства скрипача**

Каким бы звуковым мастерством ни владел скрипач, само по себе оно остается мертвым вне конкретного его применения соответственно стилю исполняемого произведения, собственному замыслу, условиям исполнения и т. п. Как уже подчеркивалось, абстрактная работа над отдельными сторонами звукоизвлечения не может обеспечить высокую содержательность звуковой стороны исполнения, саму «жизнь звука», откликающегося на малейшие движения души исполнителя, сложившиеся у него идеальные представления о звуковом облике музыкальных образов.

Дальнейшее совершенствование звукового мастерства скрипача протекает в процессе овладения им сочинениями различных жанров, стилей, направлений и форм, а также выработки таких качеств, как богатство тембров и характеристик звучания, декламационность, пластичность. Важное значение имеет также умение выстраивать форму сочинения в целом, учитывать звуко-акустические качества помещения и т. п. Все эти стороны исполнительского мастерства в своей совокупности и составляют индивидуальное звуковое мастерство скрипача, проявляясь и в специфическом, уникальном тембре его инструмента, и в умении максимально красочно, с богатством оттенков воплотить сочинение, донести до слушателя его малейшие нюансы.

##### **10.4.1. Развитие индивидуальной тембровой палитры**

У скрипки, как уже отмечалось, ярко проступают четыре характерных тембровых окраски звука, соответствующие четырем струнам. Наиболее открытым, серебристым, ярким и «носимым» звуком, проникающим в отдаленные уголки зала, обладает струна Ми, тембр которой близок женскому сопрано, высокому серебристому тенору (как Л. Собинов). Наиболее закрытым, напряженным, темным, наполненным мужественным звуком обладает струна Соль, соответствующая по тембру густому басу или низкому, насыщенному баритону.

Две средние струны, наряду с собственной тембровой окраской, в то же время соединяют в себе качества двух крайних струн — свет

и мужество (струна Ля), мужество и свет — (струна Ре). Вместе с тем струна Ля обладает богатой тембровой насыщенностью глубокого тенора (типа Э. Карузо) или низкого сопрано, а струна Ре — прикрытого, чуть матового тембра контральто или высокого баритона, поющих как бы в некотором отдалении.

Верным в художественном (и методическом) отношении будет принцип выработки специфического звучания для каждой струны с тем, чтобы максимально использовать, «высветить» ее тембровые характеристики, что можно сделать, применяя неодинаковую по амплитуде, частоте и форме вибрацию (известно, например, что она на струне Соль шире), атаку звука, выбор точки проведения смычка, его нажим, скорость и другие способы звукоизвлечения. Однако чаще всего стремятся выработать однотипный звук для всех струн, не дифференцируя его по характерности, тем самым обедняя скрипичную палитру. Вместе с тем важно соблюдать и сближение тембров соседних струн, органичность перехода со струны на струну при игре как мелодических, так и пассажных последовательностей на нескольких струнах. При этом следует заранее представить себе желательный интегрированный тембр, в наибольшей степени отвечающий художественным образам сочинения.

Овладевая этими разнообразными скрипичными тембрами, можно применить опыт итальянских мастеров пения. Так, Титта Руффо писал: «Я стремился создать при помощи специфической вокальной техники подлинную палитру колоритов. При помощи определенных изменений я создавал звук голоса белый; затем, затемняя его звуком более насыщенным, я доводил его до колорита, который называл синим; усиливая тот же звук и округляя его, я стремился к колориту, который называл красным, затем к черному, то есть к максимально темному» [31, 302]. В этом высказывании особенно интересной представляется связь желаемой окраски тембра со зрительным образом и непосредственными исполнительскими приемами, влияющими на формирование того или иного качества звучания голоса.

А. Ямпольский говорил о том, что подражание звуку выдающихся скрипачей, а также певцов на определенном этапе не только не вредно, но даже необходимо, что это одна из первых ступеней к нахождению собственного, индивидуально-характерного звука. По его мнению, нельзя спешить «с поиском своего звучания, пока не поймешь, как звук делают другие. Если уловишь секрет других — найдешь и свой секрет звучания. Поиски же вслепую некого эталона красивого звука вообще — бесперспективны».

Он советовал сначала попытаться постичь способы извлечения наиболее густого, темного по окраске, мужественного, концентрированного звучания скрипки на струне Соль. Именно его он считал основой, фундаментом скрипичного звучания. В качестве образца он предлагал выбрать какую-нибудь выразительную фразу Федора Шаляпина:

«Поставь пластинку, вслушайся, затем попробуй сыграть по возможности схоже, пока не будет получаться. Затем можно проделать то же самое на записях Хейфеца или Крейсlera».

После овладения этим тембром следует переходить к противоположному полюсу — поискать наиболее светлый, серебристый звук верхнего регистра струны Ми. Здесь Ямпольский советовал подражать таким тенорам, как Тито Скипа, Леонид Собинов, выдающимся колоратурным сопрано. Затем наступала очередь струны Ре — наиболее сложной для звукоизвлечения на скрипке. Для нее он считал характерным несколько альтовое, прикрытое звучание и советовал попытаться воспроизвести на ней звук гобоя, хорошего баритона, добиться не столько громкости, сколько интенсивности звучания. Для струны Ля органично золотистое, солнечное звучание. Тембр здесь должен быть, по сравнению со струной Ми, чуть более концентрированным, прикрытым, благородным, близким грудному регистру женского сопрано.

Для ощущения полярных качеств звучания — густоты/серебристости, открытости/прикрытости тембра — Ямпольский предлагал следующий прием: извлечь из скрипки максимально светлый, интенсивный звук в верхнем регистре струны Ми (к примеру, сыграть первую фразу главной партии Пятого концерта Моцарта), а затем *с той же вибрацией и характером проведения смычка*, обращая особое внимание на контакт волоса смычка со струной, сцепление с ней, попробовать извлечь звук в самом нижнем регистре струны Соль. Затем сделать наоборот — выработать густой, «бархатистый», глубокий звук на струне Соль у порожка и потом «перенести» его в верхний диапазон струны Ми. Это дает возможность ощутить характерность краски, тембра в зависимости от струны, диапазона, приемов исполнения, вибрации, уяснить закономерности звукоизвлечения при различных условиях, степень широты того или иного исполнительского приема.

И Д. Ойстрах утверждал, что подобно тому, как начинающие художники копируют в музеях картины знаменитых живописцев, скрипач также может использовать метод копирования звука скрипачей и певцов. Он вспоминал, что пытался в свое время скопировать на скрипке манеру пения некоторых выдающихся певцов: «До сих пор у меня в ушах ариозо Мазены из оперы Чайковского в исполнении замечательного певца Большого театра Д. Головина. Он меня потряс поразительным металлом в голосе. Я попытался тогда воспроизвести его звучание на скрипке, как и тембр голоса тенора Большого театра И. Жадана — прозрачный, серебристый, легкий. Несомненно, это повлияло на складывание моего идеала скрипичного звучания».

Осознание тембровой характерности струн — лишь первый этап овладения специфическим звучанием каждой. Вторым этапом являет-

ся игра тех сочинений (или их фрагментов), в которых наиболее ярко использованы колористические возможности каждой струны. Так, для баски можно рекомендовать следующие сочинения: Маттезон, «Ария»; Гендель — Флеш, «Ария»; Бах — Вильгельми, «Ария на струне Соль»; Шуберт — Вильгельми, «Ave Maria»; Сен-Санс, Третий концерт (начало первой части); Паганини, «Моисей»; Равель, «Цыганка» и многие другие сочинения.

Для струны Ре пригодны вторые части концертов Венявского; «Романс» Рубинштейна — Венявского; «Легенда» Венявского (начало и реприза); Четвертый концерт Вьетана (часть II) и др. Формировать звучание на струне Ля можно при изучении «Интрады» Деппана — Наше; Сонаты № 12 Паганини; мазурки «Бродячий музыкант» Венявского; Ноктюрна Шопена — Сарасате и др. Для освоения тембра струны Ми можно использовать Четвертый и Пятый концерты Моцарта, Концерт Мендельсона, «Романс» фа мажор Бетховена, эпизоды из Первого концерта Прокофьева и концертов Шимановского. Разумеется, каждый студент и педагог может выбрать из обширного скрипичного репертуара и многие другие сочинения, изучение которых поможет развить характерность тембров отдельных струн.

Существует еще несколько способов овладения характерным тембровым звучанием как отдельных струн, так и скрипичной палитры в целом. Один из них — способ «тембрового озвучивания» отдельных мелодических построений. Сначала данная мелодия исполняется на струне Ми с максимальным выражением и тембровой характерностью. Затем она же играется (с транспонированием) на остальных струнах с достижением все большей «сгущенности» тембра, определенным изменением образного содержания в связи с вариацией колорита и напряженностью звучания. Вариант этого способа — играть ту же мелодию в разных регистрах одной струны, перенося ее на октаву вверх, овладевая тем самым верхним регистром, исследуя тембровые возможности струны на всем ее протяжении.

А. Ямпольский применял *психологический* способ формирования звучания — через пробуждение ассоциативной сферы сознания. Так, он порой задавал студенту вопрос: из какой «материи» у него «сделан» звук, он у него золотой, серебряный, бархатный, чугунный, жемчужный? Когда студент пытался охарактеризовать свое звучание и затем «оправдать» свое определение игрой, он невольно создавал необходимое и чрезвычайно важное кольцо «обратной связи» между своим художественным представлением об идеале звучания (и его «материале»), его конкретной характеристичностью и реальным звуковым результатом. Сравнение идеального и реального давало основу для корректировки процесса звукообразования в желаемом направлении. Этот же прием применялся Ямпольским и для выработки таких качеств звучания, как светлость, блеск и т. п. К примеру, при овладении «солнечным», «золотистым» звучанием помогал совет

ученику вообразить, что на кисти его правой руки лежит золотая монета, освещенная солнцем, или мешочек с золотым песком.

Подобные приемы нахождения разнообразных звучностей постепенно создают в сознании скрипача определенное «тембровое поле», которое должно непрестанно расширяться. Когда оно становится достаточно богатым и разнообразным, для фантазии исполнителя открываются богатые возможности той или иной темброво-характерной «инструментовки» исполняемого сочинения в соответствии с его стилем, характером образности, жанром, то есть появляется особое «чувство звука», тембровой краски — рождается истинное звуковое мастерство.

Итак, первый этап развития тембрового звучания: установление спектра наиболее близких скрипачу способов колористического воплощения музыки. Второй этап — нахождение некоего центра этого спектра, нащупывание основной, наиболее близкой индивидуальности скрипача звуковой, тембровой краски. Она связана и со способом проведения смычка, и с вибрато, и отчасти с инструментом, отражает и выражает идеал звучания исполнителя, краски, которая становится основной, базовой в трактовке сочинений, создании их «звукового рельефа».

Завершает поиски индивидуального звучания высший этап, когда характерность спектра индивидуального звука скрипача, манера атаки, интенсивность, пластичность, переливчатость, сама форма развертывания звучания в пространстве и времени и другие качества, интегрируясь, создают в итоге подлинный индивидуальный звук скрипача. Это его ценнейшее эстетическое качество, позволяющее по одному звучанию скрипки достаточно легко отличить данного исполнителя от других.

Гёте говорил, что «краски — это действия и страдания света». Перефразируя этот афоризм, можно утверждать, что индивидуальный звук скрипача — это движения и страдания его души, его живого, трепещущего сердца.

#### **10.4.2. Работа над звуковой стороной воплощения музыкального сочинения**

Каким бы ярким само по себе ни было звуковое мастерство исполнителя, владение им всеми красками скрипичной палитры, применение всех этих средств требует определенных навыков, точного художественного расчета. Для того, чтобы максимально выразительно исполнить сочинение, необходимо уметь не только найти наиболее верные звуковые краски, выразительные оттенки, но и органично распределить их во времени в наибольшем соответствии с драматургией, образами, концепцией, всей содержательной стороной произведения и своего исполнительского замысла.

Подобно тому как художник, рисуя картину на полотне, находит сначала самое светлое, затем самое темное место изображения, устанавливает кульминации и градации цвета и светотени, обозначает колоритом передний и дальний планы (по типу убывания «теплых» тонов переднего плана и нарастания голубовато-фиолетовых «холодных» тонов к горизонту), строит «воздушную перспективу», то есть создает архитектуру полотна, исполнитель должен делать то же самое в отношении ткани играемого им произведения.

А. Ямпольский выдвинул весьма плодотворное понятие «звукового фона» произведения, то есть выражение общего эмоционального состояния, доминирующего в сочинении, настроения, характерного для его образов, драматургии. Так, он считал, что исполнению «Меланхолической серенады» Чайковского или «Арии» Генделя — Флеша «будет соответствовать весьма различный “звуковой фон”». В первом случае характер звучания определяется преобладающим, помимо ряда контрастных эпизодов, настроением грусти, задумчивости; во втором случае он связывается с выражением величавой скорби. Нахождение “звукового фона” определяется также общими чертами стиля, присущими данному композитору. Так, например, исполнение произведений И. С. Баха требует по большей части глубокого и сочного тона (в том числе и в *piano*), ярких динамических контрастов. Моцарту свойственно более легкое и светлое звучание, отличающееся вместе с тем живостью, теплотой и сердечностью; исполнение Бетховена требует глубины и насыщенности, волевого и мужественного характера звучания и т. д. Все это, разумеется, в какой-то мере условно; главным, определяющим моментом является конкретное художественное содержание исполняемого произведения. Естественно, что “звуковой фон” служит основой для построения динамического плана и нахождения разнообразных оттенков» [42, 23].

Как видим, в понятии «звуковой фон» у Ямпольского слиты три начала: образно-психологическое, тембровое и динамическое. Они всегда взаимодействуют, но соотношение их может быть различным. Так, тембровая контрастность является более действенным «оружием», чем динамическая. Действуя в совокупности, они, вместе с тем, усиливают выразительность друг друга. Так же и образно-психологические решения, связанные с передачей разнообразных настроений, нахождением характерной колористичности, невозможны без темброво-динамических находок. Здесь появляется огромное поле для творческого поиска интересных решений. Например, Ямпольский предлагал самое начало «Меланхолической серенады» играть *piano* мягким, чуть прикрытым звуком, а следующий эпизод играть тем же нюансом, но другим звуковым колоритом, как бы меняя «освещение» действия, но сохраняя субъективность высказывания одного и того же героя, поющего свою серенаду.

Для построения яркой тембровой динамики, характерности звучания важно выработать умение фокусировать тембр в пределах коротких звучностей, вплоть до «тембрового акцента», «колористического всплеска», воздействие которого, благодаря инерционным особенностям нашего восприятия, распространяется на более длительные временные отрезки. Это особенно важно при исполнении полифонии, в том числе «скрытой». Такое умение поможет придавать необходимое психологическое напряжение каждой фразе изменением ее тембровой насыщенности, «освещенности» и других параметров звучания.

Для «выстраивания» верной картины тембровой динамики сочинения важно, установив необходимый обобщенный «тембровый фон» — широкий «звуковой фронт», время от времени «прорывать» его вторжением новой краски, как бы «наступлением» одних красок на другие (желательна их дифференциация по типу: холодные/теплые), что дает возможность осуществить «колористические кульминации». Вместе с этим необходимо постоянно возвращаться к основному тембровому фону в наиболее важных ключевых местах сочинения, каковыми обычно являются главные темы частей, «арочные» построения, интонационные связи и т. п.

В классическом сонатном *allegro* основной «звуковой фон» обычно связан со сферой главной партии, а контрастный ему — с побочной. В романтической и современной музыке дело обстоит зачастую сложнее. Так, во *Втором концерте* Венявского определяющее художественно-эмоциональное настроение — элегическое, связанное с лирической, психологически-углубленной побочной партией, воплощающей мечту о любви, которая пронизывает все три части концерта. Контрастным же тембровым началом выступает жанровая сфера веселья, шутки, танца.

Если в произведении крупной формы не так легко выстроить тембровую драматургию и она в значительной степени будет зависеть от трактовки исполнителем формы в целом (к примеру, можно исполнить *Концерт Мендельсона* романтически-приподнято, с пафосом или лирически, или сентиментально и т. п.), то в миниатюре границы художественного содержания, психологического смысла очерчены гораздо четче и уже. В «*Девушке с волосами цвета льна*» и «*Лунном свете*» Дебюсси, «*Цыганке*» Равеля, «*Импровизации*» Кабалевского господствует единая колористическая атмосфера. Характерно, что в пьесах Крейсера скрипачи невольно следуют даже его индивидуальным исполнительским качествам — звуку, портамента, импровизационности и, безусловно, общему колориту, настроению с которыми он играет свои миниатюры. Именно на миниатюрах легче всего составить себе понятие о «звуковом фоне» сочинения, его связи с характерной образностью, жанровой спецификой.

Со звуковым решением целостной формы сочинения тесно связаны такие стороны «произнесения» текста, как фразировка, деклама-



ция, рубатность и др. Хотя бы бегло остановимся на них, ибо они интегрируют отдельные темброво-колористические краски в определенные выразительные комплексы и художественные приемы игры.

Возьмем, к примеру, «Скерцо-тарантеллу» Венявского. Основной звуковой колорит быстрых частей здесь — сверкающий, темпераментно-огненный, взрывчатый. Стремительный темп, однако, не дает возможности темброво «озвучить» максимальным образом каждый тон. Искусство колористической фразировки будет здесь заключаться не в одинаковом внимании к каждой ноте «звуковой вязи», что создает не всегда внятную «скороговорку», а в выделении и особом подчеркивании интонационной выразительности верхних нот в группировках. Их «звончатость» и, одновременно, певучесть образуют плавную текущую мелодию, сверкающую всеми красками звукового кружева.

Тем самым исполнитель верно выстроит звуковое пространство данной пьесы сразу в нескольких плоскостях, создаст ощущение «разнесенности» голосов и в то же время, воплотив два различных тембровых начала, два различных темпа, художественно убедительно решит основной образ. Важно, чтобы темп средней, певучей части был аналогичен скрытой мелодии первой части, был бы сохранен тот же тембр, который и является здесь основным «звуковым фоном». Этот прием весьма важен для мест со сложной фактурой, в секвенциях, не говоря уже о полифонической музыке, где он доминирует, являясь главным средством выявления, к примеру, скрытого многоголосия.

В звуковом воплощении сочинения также имеют место и чисто декламационные приемы, помогающие подчеркнуть выразительность фразы, мотива, подать их более выпукло. При этом начало каждой ноты слегка подчеркивается смычком и вибрато, как бы «выговаривается» (к примеру, у Крейсера), а конец мягко филируется.

Подобный прием (назовем его «декламационным штрихом»), во многом связанный со штрихом портато, приобретает явный или скрытый характер не только в тех фрагментах, где он нужен по сути музыкального высказывания, но и там, где ощущается необходимость броской концертной подачи, ясной, масштабной речи. При такой декламации возникает своеобразная интонационная и тембровая многослойность: один из голосов (не обязательно верхний) воплощается акцентированным звучанием, носящим интенсивный, блестящий характер; средний голос — более мягким, составляющим основной звуковой фон; третий же (басовый либо верхний) может быть исполнен «темным», прикрытым звуком, более массивным, как бы статичным по своему характеру. Здесь, как указывал К. Флеш, необходимо хорошо ощутить взятие и отпускание струны без потери контакта с ней.

Декламационный штрих резко усиливает «цветность» звучания, выразительность и рельефность фразировки, придает музыкальной ткани совершенно иной, более насыщенный характер. Его своеобразным развитием может выступать специфический прием неравномерного,

пульсирующего проведения смычка по струне, способный дополнительно усилить выразительный эффект звучания. Ш. Берлио называл его «волнообразным движением» смычка, поясняя, что он происходит от плавного стаккато, делается почти в той же манере движения правой руки и кисти, тем же толчком (импульсом) кисти и предплечья. Отличие его в том, что волос смычка мягко прижимается к струне и между нотами не оставляются паузы. Таких импульсов на каждый звук может быть несколько — в зависимости от протяженности ноты. Берлио указывал, что этот штрих «особенно красив в полнозвучном пении на четвертой струне». Можно полагать, что это — одна из разновидностей «вibrато смычком», о котором писали П. Байо и Л. Капе.

При декламационной интерпретации звучания существует и другой специфический прием: во время проведения смычка перемещать его одновременно и вдоль струны — от подставки до грифа, что дает возможность широко менять динамику и тембр каждого звука. Все эти способы действенны не сами по себе, не изолированно, но когда являются составной частью фразировки, используются с учетом характера движения музыкальной мысли. К примеру, подчеркивая одну из важных сторон развертывания фразы — ее волнообразный характер, следует выделить тембром, декламацией «выпуклость» или «вогнутость» волны, ее рельефность и другие свойства, распределить свет и тени, что поможет построить яркую пространственную картину движения образа. Следовательно, выстраивание темброво-колористической динамики частей и целого в сочинении требует специального внимания и художественного расчета. Для деталей необходимо находить специфические краски, но нельзя излишне дробить фразу. В целом же следует направить внимание на оттенение главного в образах, подчеркнуть грани структуры, опорные пункты движения музыкальной мысли, интонационные «сгущения» и кульминации. Можно в качестве интеграционного момента ощущать степень напряженности звукового потока в его темброво-динамических аспектах, спады и подъемы энергии, драматургический тонус.

Очень важным моментом в созидании целого является верное распределение контрастов красок и динамики. Если все сыграть с блеском, одинаково выразительно, акцентированно, прекрасным звуком, то это неизбежно приведет к однообразию, притупит восприятие, может даже разрушить структуру сочинения, его образность. Контрастность исполнения — могучее оружие скрипача. Не случайно Гёте отмечал, что игра Паганини — «столп из пламени и мрака», а Гейне писал о необычайных контрастах «неба и ада» у итальянского скрипача. Однако контраст сам по себе еще не является художественным средством, пока он психологически не «оправдан» исполнителем, — ведь слушатель должен понять, почему он возник, с каким образным, драматургическим решением связан, какое место занима-

ет в концепции произведения. Лишь тогда контраст незаменим при решении целостного замысла сочинения, в выстраивании «звукового фона», «звукотворческой мысли» исполнителя.

Необходимо сказать несколько слов о звуковой стороне игры скрипача в ансамбле с другими инструментами. Рассмотрим случай принципиального тембрового несовпадения — скрипка и рояль, скрипка и орган, скрипка и гитара и т. д. Здесь требуется всемерное сохранение, а не нивелирование звуковой специфики инструментов, их манеры интонирования в целом. Совпадение может быть лишь редким исключением, а не правилом, как это обычно понимают.

Так, например, унисоны в сонатах Моцарта должны каждым инструментом исполняться в своей манере, со всем богатством собственной специфической тембровой окраски. У скрипки нельзя терять певучесть, вокальность тона и нетемперированную интонационность, общую колористическую красочность, «подлаживаясь», как это часто делается, под фортепиано. Вообще, при унисонах должна оставаться многослойность звучания, а не создаваться искусственно однослойность. Скрипачу и пианисту нужно использовать различные краски, штрихи, агогику, динамику — ведь это диалог двух разных, а не одинаковых характеров. Здесь необходимо устранить параллелизм и симметрию (за исключением случаев, когда они служат специальным художественным приемом). В ансамбле с роялем скрипка всегда, даже в аккомпанементе, должна сохранять и утверждать свою самобытную характерность.

Динамическое звучание в ансамбле подчиняется особым, специфичным, в сравнении с сольной игрой, законам. Единовременное, слитное звучание однородных инструментов, например струнного квартета, может производить впечатление «суховатого» звучания при излишней точности интонации, «сыгранности» артистов, совпадении их звукового спектра и начала атаки звука — этим резко сужается «звуковое поле» ансамбля, внутреннее богатство его палитры, красочность.

Представляется искусственным подбор идентичных по звуку инструментов для квартета — ведь это «разговор» четырех индивидуальностей, четырех характеров, а не четырех близнецов. Из-за стремления быть единым лицом, быть всегда непременно «вместе» крайние голоса — первая скрипка и виолончель — выходят неизбежно на первый план, благодаря их регистровой выделенности, а вторая скрипка и альт «уходят в тень», теряют свою колористическую характерность. Особенно это касается звучания второй скрипки, что обедняет звучание ансамбля.

Еще один аспект ансамблевой игры связан с динамическим соотношением участвующих в нем инструментов. Так, скрипка и фортепиано в этом плане неравноправны, и баланс складывается явно не в пользу скрипки. Зачастую пианисту приходится заметно уменьшать динамику

звучания, чтобы не «заглушить» партнера. Однако при этом неизбежно ухудшается красочность, звонкость звучания, теряются верхние обертоны, что приводит к потере художественного качества в целом.

Вместе с тем, если присмотреться к игре пианиста, то у него правая и левая рука далеко не всегда играют синхронно, они чуть «разнесены» во времени, что дает ощущение пространственности, многослойности звучания, «парения» мелодии над аккомпанементом. Это «чуть» и есть искусство игры в ансамбле, а не примитивная одновременность. Подобно этому скрипач и пианист в ансамбле должны чуть «расходиться», как бы «обходить» друг друга (разумеется, почти незаметно, художественно оправданно). Тогда скрипач будет всегда слышен, даже при полностью открытой крышке рояля, — так играли Д. Ойстрах и С. Рихтер. Прекрасные образцы такой «неодновременности» демонстрировали выдающиеся исполнители — достаточно прослушать записи сонат в исполнении Ф. Крейсlera и С. Рахманинова.

Те же закономерности «совместно-неодновременной» игры существуют и в струнном ансамбле, где определенный «разнос» во времени начала звучания способен придать целому большой масштаб игры, повысить «разборчивость» фактуры, ее полифоничность, построить более выпуклую «пространственность» музыкального выражения, усилить «стереофоничность» звучания.

Коснемся еще одной особенности динамического аспекта игры в ансамбле. Усиление звучания или его ослабление здесь должны носить более рельефный характер по сравнению с сольной игрой, что обусловлено особенностями восприятия, его нелинейной характеристикой. Подобно этому и сольные места при выделении из ансамблевой массы для сохранения баланса звучания должны быть более динамичными, темброво ярче окрашенными, агогически подчеркнутыми.

Яркой спецификой обладает и интонационная сторона ансамблевого звучания. Исследования показали, что для лучших оркестров и ансамблей мира характерна довольно значительная «интонационная широта», равная промежутку от полутона до полутора тонов. Такой диапазон разброса кажется странным и невероятным. Однако вспомним, что колебание высоты при вибрато у скрипача достигает на баске порой  $\frac{3}{4}$  тона, а у певца с низким басом —  $1\frac{1}{2}$  тона. Чрезмерное сужение интонационной зоны ансамбля приводит к выхолощенности звучания, к примеру, у известного ансамбля Штросса или чешских ансамблей, где на это обращается особое внимание. Не следует думать, что большой разброс приведет к фальшивому звучанию, поскольку интонационная зона не остается одинаковой на всем протяжении сочинения. Кроме того, многое зависит от выразительности игры.

Необходимо также учесть здесь три обстоятельства: 1) звук разного тембра воспринимается по высоте неодинаково; 2) при еле замет-

ном одновременном вступлении голосов каждый из них воспринимается в собственном интонационном поле; 3) наше восприятие носит «зонный» характер и хорошо улавливает центр зоны, который и служит ориентиром интонационной высоты звучания ансамбля.

Таковы некоторые общие замечания, касающиеся работы над звуковой стороной исполняемого сочинения, применения всей палитры колористических, динамических, агогических средств в создании художественного целого. Однако есть еще один аспект проблемы, который необходимо учитывать уже с первых моментов работы над произведением, любым выразительным средством, — влияние акустики, общей атмосферы зала, исполнения при публике на формирование нужного звучания. Попробуем разобраться в этом сложном вопросе.

#### **10.4.3. Специфика звукоизвлечения в зале и учет психофизиологических механизмов эстрадного состояния**

Играя дома и в классе в условиях, акустически и психологически весьма далеких от эстрадных, ученик с самого начала формирует определенные, совершенно отличные от сценических звуковые представления, по-иному учится контролировать звучание. Редкие репетиции в зале и концертные выступления, сопровождающиеся стрессовой ситуацией, не способствуют в полной мере усвоению необходимого опыта поведения на эстраде.

Выход исполнителя на сцену весьма многое меняет в его сложившихся ощущениях, механизмах восприятия, самом двигательном процессе, во взаимодействии с инструментом. Ведь изменяется не только его собственное психофизиологическое состояние. Возникают новые акустические условия исполнения, меняющие само пространство музыки, по-иному высвечивающие такие качества звучания, как «носкость», разборчивость, масштабность, гибкость и разнообразие тембровых и динамических сторон звукоизвлечения. Наконец, появляется контакт музыканта со слушателем — конечная цель его искусства, появляется само Искусство, возникающее только в момент публичного выступления.

Одним из неприятных следствий эстрадного волнения выступает усложнение звукоизвлечения, проявляющееся, в частности, в дрожании смычка, ухудшении владения им, что происходит порой из-за перевозбуждения мышц, чрезмерной, плохо контролируемой энергетики процесса игры на эстраде. Снять это явление помогает небольшой подъем локтя правой руки на первых минутах игры (что наблюдалось в игре Д. Ойстраха, И. Стерна), который уменьшает не столько вес руки, сколько чрезмерную жесткость передачи импульсов от плечевого пояса в кисть. При этом дрожание руки не передается в смычок, а эластично гасится.

Другим следствием публичного выступления и связанного с ним волнения является заметное понижение слуха, уход сознания внутрь, его концентрация на том, что будет исполнено («стрессовая глухота»). Такое почти полное отключение слуха от реальности мне пришлось наблюдать у С. Рихтера. К этому прибавляется повышенное эмоциональное состояние, когда плохо контролируемое увлечение приводит к тому, что исполнитель начинает хуже «звучать», нарушается сложившийся контроль за звучанием. В то же время яркое освещение зала увеличивает слуховую чувствительность у слушателей, восприятие ими темброво-кolorистической стороны, динамических контрастов.

Поэтому весьма важно заблаговременно учитывать акустику зала вообще и конкретные акустические условия того или иного выступления в частности. Воспитание в себе особого предчувствия объемности, гулкости пространства зала, процесса распространения в нем звучания скрипки, «носкости» ее тембра, отклика слушателя есть важнейший фактор выработки полноценного художественного звучания инструмента. С. Рахманинов утверждал, что «пианист — раб акустики. Только сыграв первую пьесу, испытав акустику зала и ощутив общую атмосферу, я знаю, в каком настроении я проведу весь концерт» [29, 561–562].

В зале значительно деформируются многие звуковые характеристики игры и инструмента, намеченного звукового плана. Это происходит и вследствие большего пространственного объема зала, по-иному резонирующего на звучание, и вследствие реальной акустической задержки распространения звуковых волн — усиления одних частот и ослабления других, сложной интерференции звучания. Возникает специфическая пространственная стереофоничность скрипичного звука, особая структура звуковой наполненности пространства, что связано с так называемой «реверберацией» зала — эффектом продлевания звука, эхом, что необычайно важно учитывать при создании звукового плана интерпретации.

Л. Стоковский писал, что «музыку с реверберацией можно сравнить с картинами, написанными акварелью или пастелью, где краски перекликаются друг с другом и как бы сливаются одна с другой, независимо от силы цветовых контрастов, они органически сочетаются между собой. Музыка без реверберации напоминает плакаты, где каждое цветное пятно имеет определенные, резко выраженные границы» [35, 79]. Эти пространственные качества звучания необходимо не только использовать, но и заранее учитывать, прогнозировать при выборе исполнительских средств. Л. Коган говорил: «На мое стремление к масштабному звучанию густого тембра повлияла игра в больших залах. Когда тебя слушают тысячи человек, ты должен думать о том, чтобы тебя услышал каждый — будь он в партере или на галерке. Если уж играть, так для всех!» Коган далеко не случайно упомина-

ет не только динамику звучания, но и густоту тембра — именно такой тембр хорошо наполняет зал.

Важно учитывать еще одну психологическую закономерность восприятия слушателем игры в зале. Звук хорошего инструмента представляется ему идущим из большего пространства, чем то, которое занимает сам инструмент. Пространство само по себе как бы возбуждается и начинает резонировать. Здесь есть не только воображаемая, но и прямая акустическая сторона: более богатый, динамически изменчивый тембр получает больше резонансных возможностей в зале, позволяет строить более глубокое и насыщенное звуковое «пространство выражения».

Но весьма значима и чисто психологическая сторона восприятия, которая позволяет слушателю как бы слиться с исполнителем, включить себя в единое пространство с ним и с инструментом. При этом образуется личностный характер присвоения звука скрипки, ее голоса. Важно и то, что при большом резонансе зала и интенсивном звукоизвлечении звук, отражаясь, идет обратно на эстраду. Слушатель попадает, таким образом, в два потока течения акустических волн — прямого и обратного, в своеобразное звуковое кольцо, создающее акустический эффект послеслышания, стереофонии. Не случайно выдающиеся скрипачи, пробуя скрипку в зале, высоко оценивают пришедший к ним, отраженный звук. Я. Хейфец, Л. Коган обращали на это особое внимание.

Выдающиеся певцы также учитывали акустические условия. Так, Ф. Шаляпин выходил перед концертом в зал и, чтобы проверить его акустику, реверберацию, приставлял ладони, согнутые как раковины, к ушам спереди, оставляя открытым пространство сзади, и давал звук в зал, улавливая звук, отраженный залом и возвращающийся к нему от задней стенки за его спиной. Меняя характеристики извлечения звука, он добивался максимального эффекта отражения. Л. Коган говорил, что помнит акустику всех крупнейших концертных залов мира и заранее ориентируется на звучание в них скрипки.

Многие артисты отмечают, что при игре в зале происходит интересный психологический эффект: скрипач словно переносит себя в зал, в его середину — именно там начинает звучать его скрипка. Исполнитель как бы «вводит» внутрь себя не только инструмент, сливаясь с ним, но и весь зал вместе со слушателями. Тогда внешнее отчуждение артиста исчезает, и он обретает возможность создать уникальное художественное целое, добиться максимального контакта с публикой.

Еще одно замечание. При игре в зале очень важна «разборчивость» исполнения. Быстрые, небольшие смены тембра, динамики звучания, агогические дробные нюансы в большом пространстве во многом теряются, а сам звук скрипки субъективно кажется слабее, ибо акустическая инерция зала достаточно велика, а эффект реверберации несколько затушевывает детали. Необходимо некоторое укрупнение

выразительных средств. Это же касается и излишне быстрых темпов, что следует заранее учитывать при подготовке к выступлению.

В то же время значимым для слушателя является непредугадываемость звуковых модуляций, которые не могут быть до конца им предвосхищены, проанализированы тут же ухом и быстро оценены, оставляя во многом тот «неразложимый остаток», который и определяет таинственную бездонность подлинного искусства, заставляет публику вновь и вновь слушать одного и того же исполнителя, одно и то же сочинение, открывая в этом все новые, более глубокие пласты художественной красоты.

## Глава 11

### ШТРИХИ

Штрих (*нем.* Strich – черта, линия) – выразительный способ исполнения, извлечения смычком того или иного характера звучания, музыкальной артикуляции. Свое название этот вид смычковой техники получил от тех черточек и линий, которые стали ставить над нотами для обозначения способа проведения смычка, С. Фейнберг писал, что «штрихи смычковых инструментов можно назвать “видимым дыханием” музыки. Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и смесной звучащих образов».

В основе штрихов лежит не *деташе*, как это часто неверно полагают, – ведь оно само является штрихом, а соотношение пяти различных элементов движения правой руки: 1) проведение смычка; 2) характер начального импульса и заключительное филирование звука; 3) нажим или ослабление давления смычка на струну; 4) использование сил упругой эластичности, заложенных в самом смычке (в частности, вибрация трости); 5) автоматизированные (дрожательные, колебательные) природные движения мышц руки. Эти элементы в той или иной степени присутствуют в каждом штрихе, но их сочетание и баланс различны.

Штрихи можно классифицировать по нескольким признакам. Наиболее плодотворно пользоваться при этом все же двумя основными принципами и объединять их по *музыкально-художественной выразительности* или по характеру исполнения, то есть по *двигательным элементам*.

В первом случае выделяются следующие группы:

1. Протяжные, певучие, плавные – *деташе*, легато, выдержанный звук (*son filé*), портато, все виды мягких акцентов, вибрато смычком. Они несут основную художественную нагрузку, передают главные оттенки выразительности.



2. Отрывистые, ударные, маркированные – мартле, твердое стаккато, пунктирные штрихи, штрих Виотти, отрывистые, резкие акценты и др., выражающие энергию действия, напор, блестящие, героические образы, кульминационные моменты.

3. Острые, блестящие, полетные – спиккато, сотийе, рикошет, легучее стаккато, тремоло, сальтандо, передающие легкость, блеск, изящество, веселость, игру, радостное возбуждение, фантастические видения и т. п.

4. Смешанные штрихи, соединяющие качества первых трех групп.

По характеру исполнения штрихи можно объединить в четыре другие группы: 1) основанные на лежащем смычке; 2) акцентированные, отделенные в той или иной мере друг от друга; 3) бросковые; 4) отскакивающие от струны. Представляется, что первая классификация штрихов, базирующаяся на выявлении их типологической выразительности, гораздо более органична, ибо непосредственно связана с музыкой, со слуховой и двигательной сторонами одновременно, а не только с одной технологической, как во втором случае. Рассмотрим скрипичные штрихи в соответствии с данной классификацией.

## 11.1. Первая группа штрихов

В первую группу входят протяжные, певучие, плавные штрихи. Основными, наиболее употребительными штрихами в ней являются *деташе* и *легато*.

### 11.1.1. Деташе

*Деташе* (от фр. détacher – отделять) означает отдельное, прилегающее к струне движение смычка без его остановки в конце на каждой ноте. Оно не имеет самостоятельного обозначения в тексте. Это один из самых выразительных скрипичных штрихов. По способу выполнения, характеру звучания, своим художественным качествам *деташе* имеет много разновидностей. Наиболее часто употребляются из них следующие: 1) плавное, без ощутимого начального акцента, ровное и певучее по своему характеру, с филированием звука в конце и мягкой сменой смычка; 2) акцентированное, с большим или меньшим подчеркиванием начала каждого звука, с четкой, определенной сменой смычка; 3) небольшое, быстрое, типа *нон легато*, с более ярким отделением звуков друг от друга, доходящим до люфт-пауз, в том числе так называемое *баховское деташе*; 4) декламационное, когда начало каждой ноты слегка акцентируется смычком и, следовательно, звуки не только «выпеваются», но и «проговариваются», что в соединении с вибрацией способствует большей выразительности исполнения; близко этому виду и так называемое *гранд-деташе*.

5) выдержанный звук (*son filé*), требующий особой певучести, плавности, широкого дыхания.

Деташе – штрих, основными качествами которого является протяженность, певучесть звука («легато одной ноты»), его завершенность, выделенность. В деташе можно разграничить три фазы: начальную – то или иное начало звука (от мягкой атаки до жесткой), что определяет энергию, масштаб штриха; среднюю – основное время звучания, формирующее его характерность, тембровые качества, певучесть; завершающую – филирование звука, создающее смысловую завершенность, целостность штриха, характер его перехода в следующий. Необходимые качества деташе достигаются поддержанием одинакового контакта смычка со струной в любом темпе и нюансе. Однако, как указывал Ямпольский, следует избегать чрезмерного нажима смычка; он должен иметь место в такой мере, в какой это необходимо для полноты звучания, свободного в то же время от посторонних призвуков (свист, скрип и т. п.). У играющего должно быть ощущение плотного прилегания смычка к струне на всем его протяжении. Трость смычка рекомендуется несколько наклонять в сторону грифа. При масштабном деташе Д. Ойстрах советовал «не нажимать сильно смычком, а только расширять штрих и играть довольно легко».

Самую большую протяженность имеет выдержанный звук (*son filé*), наиболее сложный для исполнения. Многие выдающиеся педагоги считали, что выработка умения длительно выдерживать ровное, певучее, качественное звучание является важнейшим элементом мастерства (об исполнительской, двигательной стороне, лежащей в основе этого штриха, см. в главах 4 и 5). Однако само умение длительно выдерживать звук и художественный штрих *сон филе* не тождественны. Образное значение этого штриха – передача спокойствия, раскрывающегося пространства или, наоборот, длящегося «прекрасного мгновенья», озаренности и т. п., что требует определенного художественного наполнения звучания, тембровой, динамической его драматургии. Здесь следует учитывать и законы восприятия, когда длящийся на одном динамическом уровне звук постепенно теряет динамику и, вследствие привыкания слуха, начинает казаться более тихим и тусклым, следовательно, требуется определенное его изменение.

### 11.1.2. Легато

Вторым основным штрихом является *легато* (ит. *legato* – связанный, соединенный). Он обозначается лигой над нотами. Это – прием связного исполнения нескольких звуков на один смычок. Основная его трудность состоит в том, чтобы достичь, как писал Л. Ауэр, «идеала мягкого, закругленного, непрерывного потока звуков». Он считал легато «квинтэссенцией кантиленной игры», оно «есть не что

инное, как уничтожение углов в скрипичной игре» [3, 58]. Ю. Янкелевич писал о легато: «У нас в большой степени утеряна культура этого штриха. Плавное легато — это краска. Кантилена, певучесть, мелодическая длинная линия — то, чем сильна скрипка».

Вместе с тем существующее порой понятие о легато как штрихе достаточно просто, заключающемся в том, что смычок движется непрерывно по струне, а пальцы меняются, не совсем отвечает его сущности. Анализ наиболее совершенного вокального легато, так называемого *bel canto*, показывает, что здесь каждый звук в той или иной степени самостоятелен, живет своей жизнью, имеет определенное начало и окончание — филирование, перетекание в следующий. Абсолютная ровность звучания как раз отсутствует (если бы она была, то пение потеряло бы во многом свою красоту и выразительность, декламационность). «Звучание в легато должно быть разнообразным и гибким», — писал А. Ямпольский. Ф. Крейслер считал, что в любом легато есть внутреннее, скрытое портато, осуществляемое во многом через вибрато, подчеркивающего начало каждого звука, микроглиссандо пальца, гибкое, чуть неравномерное проведение смычка (вплоть до вибрато смычком). Конкретное осуществление того или иного приема (или их комбинация) — дело вкуса и интуиции скрипача.

Для наиболее плавного ведения мелодии в легато или исполнения фигурации особое значение приобретает выработка техники переходов и навыка незаметной смены струн. Л. Ауэр считал важным общее правило: «не подымайте пальца со струны, пока не услышите, что уже зазвучала другая» [3, 59]. Ямпольский писал, что при смене струн особую роль играет кисть, движения которой «должны быть плавными и как бы волнообразными», обеспечивающими своевременное приближение смычка к струне. При этом необходимо «держатъ смычок легко, не сжимая трость пальцами».

В методической литературе можно найти рекомендации о распределении смычка пропорционально количеству играемых нот. Артистическая практика этому противоречит. Д. Ойстрах, Л. Коган полагали, что концертное легато требует выделения лидирующей ноты или группы нот в соответствии с характером фразировки, масштабом игры, динамикой. Ойстрах говорил, что при легато должен сохраняться достаточно осязаемый первоначальный импульс смычка («дыхание смычка»), тогда «рождается мощное, “полетное” звучание концертного плана, появляется дыхание фразы».

*Портато* (от *ит.* portare — нести, переносить) — декламационная артикуляция нот внутри *легато*, близкая очень мягкому *стаккато*, допевание, филирование каждого звука. Оно обозначается лигой с черточками или акцентами над нотами. Выделение тонов происходит в результате небольших импульсов кисти (отчасти предплечья, иногда пальцев) без пауз, но с небольшим угасанием звучания в конце каждой ноты. Степень выделенности звуков, их акцентировки и т. п.

зависит от стиля сочинения и художественного вкуса исполнителя. Однако следует остерегаться чрезмерного выделения звуков, их динамического «раздувания». Портато — весьма активное средство фразировки, придания звучанию индивидуального, вокального характера.

*Бафиолаж* (фр. *bagiologie* — пестрая окраска) — разновидность легато, заключается в быстром чередовании соседних струн, создающем эффект смены колорита, тембров двух струн. Штрих исполняется колебательными движениями кисти с небольшим участием предплечья, расположенного в одной плоскости (обычно — нижней струны). При этом необходимо учитывать разницу в игровой длине струн и соответственно выбирать точку проведения смычка по струнам для достижения наиболее полного звучания.

## 11.2. Вторая группа штрихов

Вторую группу составили отрывистые, ударные, маркированные штрихи. К ним относятся: мартле, так называемый штрих Виотти, стаккато, спиккато, сотийе и др.

*Мартле* (от фр. *marteler* — ковать, бить молотком, отчеканивать) — штрих во многом аналогичный ярко акцентированному деташе, но имеет свое характерное звучание, остановки (паузы) между нотами. Он обозначается точками (клинышками) и акцентами над нотами. Мартле исполняется как целым смычком, так и его частью (главным образом в верхней половине). В этом штрихе важны два момента — самое начало звука, яркая, острая атака, активный импульс движения руки вдоль струны, дающий возможность быстро и энергично провести смычок, и окончание — резкое угасание звука, сообщающее ударный, отрывистый характер всему штриху. При этом целесообразно не останавливать смычок прижатием его к струне, а как бы исчерпывать первоначальный импульс, оставляя смычок на струне слегка прижатым. Это поможет избежать нежелательных призвуков в паузах и зажатия руки. А. Ямпольский писал, что «обычная ошибка, которую допускают при изучении штриха мартле, состоит в том, что смычок вначале прижимают к струне, а затем двигают его. Между тем нажим смычка на струну и начальное движение его обязательно должны происходить в одно и то же время». Он советовал при игре мартле в нюансе *piano* не прижимать смычок к струне, а как бы легко «вытаскивать» его. Этим штрихом в нюансе *forte* можно выразить энергичные, волевые, мужественные, героические состояния, а в *piano* — образы изящного, упруго-танцевального, острого характера.

*Штрих Виотти* получил название по комбинированному приему, часто применявшемуся выдающимся французским скрипачом. Он близок прилегающему стаккато: первая нота играется отрывистым мартле, а все последующие исполняются коротко, энергично, группи-

руются по две ноты на смычок, с акцентом на вторую ноту, на которую расходуется большее количество смычка. В тексте он обозначается точками и лигами над нотами. Сфера образности этого штриха близка мартле. Однако он более подвижен и блестящ по характеру.

*Стаккато твердое* — отрывистое исполнение многих нот на прилегающий к струне смычок. Это один из самых блестящих, виртуозных штрихов, в основе которого лежит автоматизированное использование дрожательных импульсов руки и упругих качеств трости смычка. Он обозначается точками над заливочными нотами. Скорость стаккато зависит от того, какая часть руки включена в движение. Кистевое стаккато является самым крупным, наиболее управляемым. Локтевое стаккато (при большей или меньшей фиксации кисти) даст блестящий, виртуозный эффект. Чем сильнее связь предплечья и плеча, тем быстрее штрих. Самым стремительным является *двойное стаккато Венявского*, исполняемое всей рукой, напряженной до плечевого пояса. Стаккато можно исполнять как вверх, так и вниз смычком, причем в первом случае трость смычка должна быть повернута волосом «от себя», к грифу, а во втором случае — «к себе», к подставке.

Как уже сказано, при исполнении стаккато активно используются колебательные движения трости смычка и упругие свойства струны. Для их эффективного «включения» требуется достаточно энергичный начальный импульс движения, не только способствующий возбуждению таких колебаний, но и помогающий возникновению возвратно-поступательных колебаний мышц в руке (в той или иной мере напряженных). Не случайно А. Ямпольский и Д. Ойстрах говорили о том, что стаккато надо не столько учить, сколько уметь «включить», уметь уловить возникновение автоматизированных движений, поддержать их. Кроме создания начального импульса, здесь встает задача достичь равновесия между плотностью прижима (которая должна быть в целом значительной), скоростью проведения смычка и величиной пауз между нотами — от этого зависит характер штриха, такие его качества, как блеск, энергия, стремительность.

Штрих стаккато, пожалуй, как никакой другой связан со стилем исполняемого сочинения. Различается «огненное», сверкающее, стремительное стаккато Паганини, представляющее собой нечто среднее между летучим и твердым стаккато; плотное, «серьезное» стаккато Л. Шпора, К. Липиньского, исполняемое кистью с сильным прижимом смычка к струне; более легкое кистевое стаккато Й. Иоахима; вращательное, с движениями предплечья, воздушное, изящное стаккато А. Вьетана; нервное, «бриллиантное» стаккато Венявского, особенно его уникальное, сверхстремительное «двойное».

Штрихом стаккато в музыке передаются состояния оживления, игры, полетной танцевальности, блеска, фееричности. Мягким же стаккато воплощаются более пластичные, элегантные, танцевальные образы и состояния.

*Пунктирные штрихи* в своей основе имеют повторяющуюся ритмическую фигуру, состоящую из двух неравных длительностей (восьмая с точкой и шестнадцатая, шестнадцатая с точкой и тридцатьвторая, и т. п.), между которыми обязательно есть небольшая пауза, остановка смычка. Обычно первая нота играется вверх смычком. Штрих обозначается акцентом на длинной ноте и точкой над короткой. При исполнении он требует энергичного, импульсивного движения руки, гибкой кисти. Ю. Янкслевич советовал делать акцент не на длинную, а на короткую ноту, чтобы атака длинной ноты произошла рефлекторно, была более свободной, что придаст штриху больший блеск и масштабность.

Пунктирные штрихи передают состояния активности, возбуждения, напора, настойчивости (напоминая, по ассоциации, ритм скачки, маятника часов, биения возбужденного сердца), безудержного веселья, танца (особенно тарантеллы).

*Спиккато* (от ит. *spiccare* — отрывать, отделять) — один из наиболее употребительных отрывистых штрихов, обозначается точками над нотами. Он исполняется броском смычка на струну с использованием упругой отбрасывающей силы струны и имеет достаточно широкий диапазон динамических оттенков, характерности и темпа. Мягкое спиккато близко короткому, акцентированному деташе, наиболее быстрое приближается к сотийе (хотя по технике исполнения это совершенно разные штрихи). Для масштабного спиккато в нюансе *forte* используется нижняя часть смычка. При убыстрении темпа и снижении динамики для получения легкого, виртуозного штриха используется середина и верхняя треть смычка.

Бросок смычка на струну должен производиться не отвесно, а как бы по дуге, сбоку, частью волоса. Чем штрих крупнее, протяженнее, тем большее участие в его выполнении принимает предплечье (аналогично штриху деташе), чем он мельче и легче, тем большая активность принадлежит кисти. При исполнении спиккато чаще всего встречается следующий недостаток — включение в игру плеча («игра локтем»), что свидетельствует о зажатости руки.

А. Ямпольский советовал начинать изучение спиккато с середины смычка чуть ближе к колодке (в центре своей тяжести) — здесь его легче всего регулировать, и рука свободна от излишних усилий по поддержанию его равновесия. Первоначально играется короткое, плотное деташе, затем смычок чуть подымается и небольшим крутым движением предплечья бросается на струну. После отскока надо дать ему автоматически, по инерции упасть на струну еще раз и затем удержать в воздухе. То же делается вверх смычком. Затем надо попытаться играть по две ноты вверх и вниз смычком без перерыва (сохраняя в руке то же движение, что рука выполняет на деташе), чередуя этот способ с деташе. Затем можно попытаться сыграть по три ноты на смычок, далее — по четыре. Получается нечто напоминаю-

щее управляемый рикошет или летучее стаккато. После этого исполнение спиккато по одной ноте получается достаточно качественным. При спиккато в быстром темпе мизинец и даже безымянный палец не обязательно должны находиться на трости смычка.

Спиккато имеет широкий спектр выразительности в зависимости от характера исполнения штриха — от мягкой, певучей передачи взволнованной речи, танцевальной легкости, изящности, до острых, гротесковых, даже трагических образов (Прокофьев, Шостакович).

*Сотийе* (от фр. sautiller — подпрыгивать, припрыгивать) — легкий, виртуозный штрих, возникающий при резком ускорении деташи, уменьшении количества смычка и силы его прижатия к струне. В нем используются колебательные, упругие вибрации трости и струны, а также автоматизированное движение кисти. *Сотийе* исполняется в середине смычка близко к центру его тяжести (или чуть выше). В нижней части смычка он теряет свою легкость и отскакивающий характер и превращается в тремоло. В отличие от спиккато, при игре сотийе смычок не бросается на струну, а отбрасывается ею, ритмическое движение при этом удерживается с помощью упругих колебаний трости и струны, а не путем «навязывания» ритма правой рукой. Скорость же колебаний меняется посредством передвижения смычка вдоль струны и изменения используемого количества смычка. Положение правой руки и ее движения во многом идентичны деташи. Штрих сотийе передает состояния полетности, легкости, стремительного движения, игры, воплощает фантастические образы. Он часто применяется в моторных эпизодах, финалах, пьесах типа «вечно-го движения» и т. п.

*Рикошет* (фр. ricochet — отскок) и близкие ему штрихи *сальтандо*, *сальтато* (от ит. saltare — прыгать, скакать, отскакивать) — бросковые штрихи, в которых также используются упругие свойства трости и струны, но здесь рука после броска смычка на струну выполняет чисто регулирующие функции. Рикошет, как и стаккато, обозначается точками над нотами под лигой, порой дополнительным термином. Ноты группируются обычно по четыре. По большей части рикошет играется броском смычка вниз, однако встречается и противоположное движение (например, у Паганини). Исполняется рикошет броском смычка вдоль струны («продольный бросок») с дальнейшим проведением его по воздуху между отскоками на небольшом расстоянии. Смычок должен падать на струну всем волосом, плашмя. «При исполнении отскакивающих штрихов действуют главным образом кисть и пальцы (частично предплечье). Необходимо следить за тем, чтобы не имело места движение смычка» (А. Ямпольский), и чтобы смычок не сползал на гриф, а держался вблизи подставки, где его отскок будет энергичнее.

*Сальтато* отличается от рикошета меньшим отскакиванием смычка от струны и большей стремительностью. Он исполняется как вниз,

так и вверх смычком. А. Ямпольский отмечал, что «самое существенное при исполнении этого штриха состоит в том, чтобы после броска (вниз смычком) точно и вовремя изменить направление движения смычка (вверх) при помощи пальцевого штриха. Если основное (первое) движение приходится вверх смычком (бросок), то в этом случае изменение направления движения смычка (на движение вниз) происходит уже с помощью кисти. Необходимо, чтобы отскакивающие ноты исполнялись на небольшом отрезке смычка (как вниз, так и вверх смычком) в середине или несколько выше середины смычка и ближе к подставке».

Самым сложным является исполнение длинных серий нот сальтато (сальтандо) на одной струне, играемое смычком вниз. При этом отскок смычка от струны должен быть минимальным, смычок почти лежит на струне, используя ее колебательные свойства упругости, а сами отскоки уменьшаются и ускоряются к концу. Наклон смычка и здесь должен быть минимальным.

Близок сальтато и штрих *тремоло* (непрерывное сальтато вниз и вверх смычком), называемое также «барабанной дробью». Он обычно строится группами по 2–4 ноты на каждый смычок. При исполнении тремоло важны четкие начальные импульсы для группы звуков и регулярное небольшое изменение угла смычка по отношению к струне: вниз — «от себя», вверх — «к себе» при плоском расположении волоса, которое облегчает отскок и не дает смычку сползти на гриф, что приведет к потере четкости штриха.

Аналогично этим штрихам *отскакивающее арпеджио*, исполняемое на трех-четырех струнах. Оно может начинаться как с броска, так и со струны при острой атаке звука. Здесь важно, чтобы локоть правой руки находился примерно на уровне не ниже средней струны, а перемещение смычка на крайние струны осуществлялось предплечьем и кистью. Необходимо следить за спокойным доигрыванием групп нот и акцентами на смену смычка. Наклон трости смычка — минимальный.

*Летучее стаккато* — один из наиболее изящных, блестящих штрихов, он почти всегда исполняется вверх смычком (Паганини исполнял его и вниз) с использованием верхней части и середины смычка. В отличие от твердого стаккато смычок здесь после каждого звука отбрасывается (отскакивает) от струны на небольшое расстояние. Первая нота берется обычно со струны достаточно активным импульсом («направляющий акцент»), а затем ритмическое движение поддерживается кистью и пальцами (отчасти предплечьем). В летучем стаккато можно извлекать звуки оставляя его почти на одном месте (в верхней половине смычка), практически не двигая вдоль струны. Штрих не имеет специального обозначения в нотах, отличного от твердого стаккато. Выбор той или иной формы осуществляется в зависимости от стиля сочинения, а порой и от возможностей исполнителя, заме-



няющего «недостающие» штрихи на другие (большей частью заменяется стаккато). В принципе такая замена возможна, но не в виртуозных сочинениях, где они составляют «изюминку» исполнительского мастерства. Нередко, однако, замена штриха искажает образную структуру сочинения, что недопустимо. К примеру, замена сальтато в Пятом каприччо Паганини обычным сотийе превращает фантастические образы в заурядное «вечное движение».

Сальтато, летучее стаккато и родственные им штрихи помогают воплотить состояния игры, праздничности, воодушевления, блеска, а также таинственности, фантастичности. Они являются яркими колористическими виртуозными средствами, благодаря которым подчеркиваются характерные, жанровые черты сочинения.

### 11.3. Смешанные штрихи, соединение штрихов

В процессе игры далеко не всегда штрихи имеют свой «классический» вид, зачастую они предстают в смешанных, комбинированных или переходных формах, например: деташе с легато, спиккато и т. п. В то же время каждый штрих обладает определенными выразительными границами. К примеру, деташе может приближаться к мартле, портато, сотийе. При соединении штрихов очень часто возникают их переходные формы: деташе может постепенно переходить в спиккато или сотийе, которые затем вновь возвращаются к исходному штриху. При этом гораздо легче перейти в родственный по исполнению штрих, чем в отдаленный.

При соединении разнородных штрихов А. Ямпольский советовал: 1) несколько укоротить смычок перед сменой и замедлить его движение, сняв «инерцию» штриха; 2) подготовить следующий штрих переводом правой руки в некую общую зону, наиболее выгодную точку его ведения по струне; 3) заранее психологически «переключиться» в иное музыкально-образное звучание; 4) хорошо изучить переходную форму.

Ямпольский не советовал изучать штрихи на открытых струнах, но всегда сохранять связь смычка и пальцев, их координацию. Приобретая первоначальный двигательный навык в правой руке при исполнении сложных штрихов, делая активные, энергичные движения и акценты, не стоит на первых порах обращать особое внимание на различные призвуки, но избавляться от них следует постепенно. Затем полезно, по его мнению, поиграть штрих на двух и трех струнах (при поставленных пальцах) и лишь потом связать штрих с последовательным движением пальцев, закрепить его на этюдах (штриховых вариантах этюдов Крейцера и каприсов Донта в редакции Ямпольского) и обязательно на художественном материале. Лишь при исполнении музыкального произведения достигается подлинное овладение штрихом, лишь там он приобретает свое подлинное выразительное

значение и виртуозный характер. Всегда надо иметь в виду, что проблема штрихов — это проблема характерности звучания, музыкального движения, фразировки, где ведущим является яркое художественное предвосхищение желаемого художественного результата.

*Отдельные выразительные приемы игры правой руки.* Специфическими приемами выразительной игры являются такие приемы звукоизвлечения как *sul ponticello*, *sul tasto* (*flautando*), *col legno*, игра с сурдинкой, вибрато смычком и некоторые другие, а также различного рода акценты, удары смычком по струнам и деке, удары пальцами руки по нижней деке и другие предписываемые современными композиторами приемы выразительности. Обычно все они помечаются в нотах, порой подробную расшифровку их выполнения дает композитор.

## Глава 12 ДИНАМИКА

Динамика звукового воплощения замысла исполнителя — важнейшее средство выразительности. Долгая игра в одном нюансе может быстро расхолодить слушателя, привести к снижению его внимания. Наоборот, яркая игра с достаточно широкой динамической градацией звука (то, что зовется «эмоциональным исполнением») способна увлечь слушателя, повысить его включенность в музыку. Богатые оттенки звучания помогают исполнителю организовать емкое музыкальное пространство, выпукло воплотить образы сочинения, его драматургию.

Важность динамической стороны мастерства подчеркивал Л. Ауэр: «Молодой скрипач, имеющий средние способности, обычно не придаст должного значения оттенкам (“нюансам”) в музыке. Такой музыкант склонен думать, что, играя корректно, ритмично и, в крайнем случае, темпераментно, он делает все возможное для исполнителя. Тем не менее он никогда не может надеяться стать подлинно хорошим скрипачом, если пренебрегает той важной стороной музыки, которая связана с музыкальностью, с истинным пониманием исполняемого произведения и с тем огромным богатством нюансировки, на которое в особенности способна скрипка» [3, 81]. Поэтому правомерно говорить не только о динамической форме того или иного сочинения, но и об особенностях динамики той или иной интерпретации, того или иного исполнителя.

Динамическая форма исполнения, отражая степень яркости художественных представлений скрипача о звучании и соответствии этого звучания художественным образам, может быть раскрыта в трех аспектах. Первый из них непосредственно связан с громкостной сто-

роной, масштабностью, градациями звучания, с построением «динамического рельефа» сочинения, разреженностью и насыщенностью звукового пространства. Второй аспект находит выражение в распределении светлых и темных тонов в интерпретации, степени яркости красок («цветности»). Третий связан с распределением кульминаций, построением архитектоники сочинения, его формы, выделением «переднего» и «заднего» планов, основных и второстепенных «действующих лиц», то есть с построением интегральных темброво-динамических характеристик, формированием музыкального времени сочинения, его художественной концепции.

Для верного воплощения динамического рельефа и других сторон динамической формы исполнения необходимо учитывать физиологические и психологические особенности слухового восприятия музыки человеком, а также возможности самого инструмента и характерные черты стиля исполнителя. Реальный результат игры скрипача появляется в результате определенного синтеза слушателем всех объективных компонентов исполнения и субъективных компонентов его восприятия. Не случайно Г. Шеринг говорил, что на эстраде скрипач должен играть от *mezzo forte* до *forte*, а производить впечатление полного динамического диапазона исполнения, что именно в этом и заключается динамическая сторона мастерства скрипача. Это он объяснял тем, что тихий звук не слышен в зале, а форсированный не выполняет своего художественного предназначения.

Какие же возможности в этом отношении имеет инструменталист? Динамика звука при игре всегда относительна и зависит от многих обстоятельств. Попробуем их рассмотреть. Что касается особенностей слухового восприятия, то следует иметь в виду: после громкого звука (если он не очень длительный) чувствительность уха возрастает, что можно использовать, играя определенное время меньшим нюансом, производя при этом впечатление повышенной динамичности исполнения. С другой стороны, нарастание звука воспринимается именно как нарастание только тогда, когда оно имеет достаточно крутой характер подъема, то же относится и к убыванию звучания. Основную роль здесь играет сам начальный этап формирования динамического рельефа. Кроме того, длительное сохранение одного нюанса субъективно воспринимается как постепенное уменьшение динамики в силу привыкания слуха, поэтому его надо время от времени «пробуждать» гибкой сменой динамического рельефа, который играет здесь еще одну роль — настройки слуха на восприятие необходимого динамического уровня, чем пользуются выдающиеся артисты, достигая впечатления огромной динамики исполнения.

Необходимо также учесть, что темброво более интенсивно окрашенное звучание производит и более сильное динамическое воздействие. Звук при этом ярче слышен, более «разборчив» и информативен

в художественном отношении. Следовательно, собственно динамический рельеф сочинения нельзя рассматривать отдельно от тембровой динамики. Ф. Крейслер играл небольшим отрезком смычка и динамически не очень масштабно, но благодаря предельной насыщенности тембра, интенсивной вибрации его игра производила необычайно яркое впечатление, а звук скрипки был всегда слышен сквозь оркестр.

Из психологических факторов, влияющих на восприятие динамики, в первую очередь необходимо выделить сам характер музыки, содержание образов сочинения, их яркость, выпуклость. «Сила звука не в силе физической, а в силе музыкальной», – правомерно утверждал А. Серов. Напряженность драматургического решения, яркая контрастность сопоставления разнородного материала, средств выразительности и многие другие факторы интерпретации определенным образом влияют на восприятие динамики звучания, на степень масштабности исполнения.

Сам характер звуковой динамики может быть различным. Так, напряженность течения звука свойственна монументальным концепциям типа Чаконы Баха, первых частей концертов Сен-Санса, Брамса, Чайковского; звонкость, блеск, свет – для выражения праздничных, приподнятых образов в концертах Моцарта, Паганини, в Прелюдии Баха. Ярко колористическое звучание наиболее органично для воплощения сочинений жанрового, национального характера – мазурок и полонезов Венявского, «Испанских танцев» Сарасате, концертов Хачатуряна, Лало, Бартока.

Острота звучания, определенная жесткость, даже «ударность» колорита характерны для воплощения современных сочинений – концертов Шёнберга, Шостаковича, Шнитке. Конечно, все эти приемы сочетаются между собой в живом исполнительском процессе. И чем богаче колористическая палитра исполнителя, глубже его динамическое мастерство, тем большее воздействие может произвести игра на слушателей.

## 12.1. Динамические указания и их выполнение

Основные динамические оттенки, проставляемые композиторами или редакторами в нотах, указывают лишь на относительную выразительную силу звучания в рамках той динамической системы, которую выбрал исполнитель, которую позволяют его мастерство и динамические возможности инструмента. Исполнителю важно выработать умение верно осмысливать динамическую сторону музыкального сочинения в связи с раскрытием его художественного смысла и своей собственной концепцией. Одно лишь «точное», но пассивное выполнение обозначенных в нотном тексте нюансов не приводит к достижению художественной цели. Любой динамический эффект, даже мастерски исполненный, получает подлинный эстетический

смысл только в связи с воплощением яркой мысли, исполнительского замысла, образного решения.

Существуют три вида динамических изменений в процессе пространственно-временного развертывания музыкального произведения: постепенная, плавная смена звукового напряжения; внезапная, контрастная динамика течения музыкального процесса и так называемая «террасообразная», связанная с длительным удерживанием динамических «пластов», «переключением» с одного пласта на другой, что широко применялось в старинной музыке.

Способы их звукового осуществления несколько отличаются друг от друга. Так, постепенные нарастания и спады звукового потока, как уже указывалось, относительно плохо воспринимаются ухом. Это вызывает необходимость, к примеру, перед самым началом подъема динамики сделать небольшое ослабление звука или несколько изменить тембр, показывая таким образом завершение определенного пласта динамики. Звучание при этом обычно несколько обесцвечивается, а последующее нарастание отмечается интенсификацией колорита, что позволяет эту плавную динамическую смену сделать в восприятии более рельефной и заметной.

Существуют еще две возможности выполнения постепенной динамической смены. Одна связана с тем, чтобы, «показав» начало усиления динамики (*crescendo*), сделать его более выпуклым лишь к самому концу — к кульминации. Вторая возможность заключается в том, чтобы делать звуковые нарастания ступенчато, по фразам, либо по однотипным фигурациям. Следует учесть, что при любом способе достижения плавных динамических переходов меняется не только громкостная характеристика звука, но и его окраска, колорит.

Внезапная, контрастная смена динамики всегда связана с резким изменением самого характера звукоизвлечения, звукового спектра. Так, у Баха, к примеру, смена *forte* и *piano* — это резкая грань света, солнца и тени, переднего и дальнего планов, реального и отраженного звучаний («эхо»). Такой прием, как *subito forte*, можно сравнить со сверкнувшим лучом солнца, а *subito piano* — с внезапно закрывшейся небо тучей. Подобные образные представления весьма помогают в игре. При переходе от яркого нюанса к менее энергичному необходимо следить, чтобы все выразительные детали в *piano* не были утрачены, ибо в условиях меньшей динамики восприятие носит в целом более обобщенный характер.

Террасообразная звуковая динамика применяется там, где необходимо выделить полифонические пласты музыки, «художественного пространства» (к примеру, у Баха исполнение различных голосов в фугах), либо при контрастной смене достаточно длительных состояний (например, в рондо, где подобные отношения существуют между рефреном и эпизодами). Градации звучания здесь должны весьма заметно отличаться друг от друга, как в динамическом, так и в колористическом

отношениях. Этот прием игры широко применяется на органе в силу конструктивных особенностей инструмента.

Необходимо заметить, что *crescendo* и *diminuendo* обычно переводят динамику от одного нюанса к другому, что в образном отношении можно охарактеризовать как переход от одного состояния к другому (но не к другому образу). Лишь при специальных авторских обозначениях линия нарастания и спада распространяется на более широкие динамические области. Здесь надо точно рассчитать драматургическое «расстояние» между одним образным состоянием и другим, верно организовать движение в музыкальном времени и пространстве. Самые трудные задачи ставит перед скрипачом современная музыка, к примеру Пятнадцатый квартет Д. Шостаковича (в знаменитых «стрелах», возникающих как бы из небытия, мрака и достигающих предельной интенсивности напряжения, сверкания молнии на протяжении одного смычка).

Ч. II. Серенада

Adagio

В целом же длительные нарастания или спады динамики на скрипке невозможны, и музыкант должен учитывать это, меняя характер звучания, краску, агогику и другие выразительные средства. Наиболее сложные в этом отношении задачи ставит Каденция из Первого скрипичного концерта Шостаковича, требующая непрерывного длительного нарастания динамики и художественного напряжения на всем своем протяжении.

К динамическим указаниям относятся и так называемые «вилочки». Их порой не совсем правильно понимают как указания о нарастании и ослаблении звучания. Значение их гораздо глубже — это обозначения фразировочные, свидетельствующие скорее о процессах «потепления» и «охлаждения» звука, эффекте приближения и отдаления звучания, то есть о процессах внутренней жизни музыки, изменении ее интонационной напряженности и психологической значимости.

Такие звуковые динамические эффекты, как *subito forte*, *subito piano*, *forte-piano*, всегда свидетельствуют о смене настроения, требуют при перемене нюанса еле заметной паузы, подготавливающей восприятие, вызывающей ожидание. Это как бы вспыхивающий и угасающий звук в пределах единого мелодического движения. К примеру, у Бетховена нюанс *subito piano* после *crescendo*, обычно приводящего к большему динамическому уровню, подчеркивает некую кульминационность состояния, становится «тихой кульминацией», которая своей неожиданностью подчеркивает значительность происходящего в душе героя.

## 12.2. Основные динамические нюансы и способы их исполнения

Необходимо хотя бы вкратце осветить характер звукоизвлечения и приемы исполнения основных динамических нюансов, градаций звучания от *pianissimo* до *fortissimo*\*. При этом не следует забывать, что интенсивность, сочность, благородство звучания инструмента (за небольшими исключениями, требуемыми авторской концепцией) никогда не должны теряться, иначе игра лишится своего «концертного» характера, и скрипач не сможет наполнить звуком зал.

Крикливый, форсированный голос певца итальянцы называют «фальшивым металлом». Знаменитый итальянский вокальный педагог Ф. Ламперти утверждал, что «голос должен всегда быть гораздо слабее его предельной возможности, должен свободно литься без форсирования. В этом-то и заключается тайна самых знаменитых певцов прежнего времени, очаровывающих непринужденностью и прелестью своего пения».

***Pianissimo***. Этот нюанс связан с передачей воздушности, ощущения большого пространства («эхо»), нереальности, таинственности, интимности. Звук здесь должен быть ясным, наиболее прозрачным (но может быть и вуалированным), хрустальным (к примеру, вторая часть Третьего концерта Сен-Санса, соль-минорный эпизод в первой части Концерта Бетховена, «Мелодия» Глюка).

Однако *pianissimo* никогда не должно быть «шепотом себе под нос», «тихим» звучанием, когда гасятся верхние обертоны и форманты, а звук получается тусклым. Напротив, необходимо «высвечивать» их, создавая ощущение просветленности, умиротворенности. Когда Шаляпина спросили, как он достигает поразительного *pianissimo* в песне «Эй, ухнем», он ответил, что поет здесь иным тембром, но не тихо — ведь бурлаки продолжают петь громко, только они зашли за утес и их голоса доносятся издали.

\* В предлагаемом перечне динамических нюансов отсутствует *mezzo piano*. Примеч. ред.

В *pianissimo* на первый план выходит владение характером звучания, и неверным будет извлекать этот нюанс во всех случаях на грифе небольшим количеством смычка, ибо это приводит к невыразительному звучанию, плохо слышимому в зале. Скрипичный тембр при *pianissimo* должен быть несколько схож с фальцетом певца.

Несколько слов об *игре с сурдиной*. При такой игре возникает не только специфический тембр, но и особое образное состояние, связанное с воспоминанием о чем-то давно прошедшем, глубоко интимном, нереальном. Здесь требуется специфическое ведение смычка, ибо законы акустики при этом значительно меняются, что не всегда учитывается исполнителем. Смычок должен идти по струне достаточно интенсивно, близко к подставке (чтобы высветить высокие обертоны). Вибрато тоже предполагается достаточно интенсивным.

**Piano.** Нюанс передает состояние спокойного развертывания действия, размышления, плавного течения музыки, сходного с течением реки без порогов и перекаатов. Оно должно быть четким, звонким, сходным с поставленным певческим голосом. Музыкальной речи подобает быть ясной, членораздельной, выразительной, но без излишней взволнованности и экзальтации. Здесь обязательно наличие характерной, индивидуальной окраски звучания скрипки — одной из двух основных у исполнителя (вторая — на *forte*). Как и *pianissimo*, *piano* чаще всего выражает индивидуальные состояния и настроения, личностное, а не коллективное начало.

**Mezzo forte** — это как бы полная достоинства публичная речь или взволнованный разговор, для которых характерны пластика, рельефность, выпуклость звука. При *mezzo forte* смычок движется достаточно близко к подставке, поскольку попытка извлечь полный звук ближе к грифу приводит к его задавленности или форсировке. *Mezzo forte* — один из основных нюансов концертной игры. Здесь звук является достаточно «носим», наполняющим зал. Кроме того, этот нюанс довольно гибок, соединяя *piano* с *forte*.

**Forte** передает состояние действенности, энергии, внутренней напряженности, мужества. Нюанс применяется чрезвычайно широко и выражает захватывающие события и состояния, драматизм или предельное упоение миром. Звук наиболее полный, глубокий и вместе с тем достаточно мягкий, благородный, певучий. При исполнении *forte* особенно необходимо чувствовать запас звучности инструмента, уходить от форсирования, найти верную точку ведения смычка по струне.

Практика показывает, что попытки извлечь полное, звучное *forte*, ведя смычок посередине между подставкой и грифом, оканчиваются зажатостью звучания, его «плоскостью», отсутствием глубокого тембра. Необходимо поискать точное место, сместив смычок чуть ближе к подставке и несколько усилив его нажим, не бояться появляющихся звуковых шумов, которые в зале не будут слышны. Кстати сказать,



у многих скрипачей струны оказываются без канифоли вблизи подставки, что, с одной стороны, не позволяет извлечь там качественный звук (не понимая этого, скрипач инстинктивно «уходит» от подставки), с другой — случайное соскальзывание смычка в эту зону приводит к «просвистыванию» звука.

**Fortissimo.** Этот нюанс применяется не так часто (вернее, как и *pianissimo*, он должен применяться не так часто). Он передает предельное напряжение человеческих сил: крик, ярость, кульминацию трагических, драматических состояний, а также экстатическое ликование, предельный пафос. При исполнении этого нюанса требуется максимальная энергия звукоизвлечения, взрывчатые акценты, самая интенсивная вибрация. Необходимо избегать жесткости, сухости звучания (за исключением особых случаев передачи противостоящих человеку сил, к примеру, у Прокофьева, Шостаковича).

При *fortissimo* важно не «вдавливает» смычок в струны и сохранять, в первую очередь, блеск и концентрированность звука\*. Некоторые полагают, что чем ярче нюанс, тем сильнее должно быть давление смычка. Один из учеников Д. Ойстраха никак не мог понять, что сильный нажим вредит звучанию. На следующий урок Ойстрах принес детский ксилофон и попросил студента сильно прижать молоточек и провести по пластинкам. Звучания не получилось. Тогда он велел очень слабо держать в пальцах молоточек. Ксилофон зазвенел на весь класс. Этот наглядный пример тут же повлиял на характер звукоизвлечения.

Чтобы добиться большого, сочного, нефорсированного звука, Ю. Янкелевич советовал выбрать правильную степень нажима смычка на струну, «сохранить в руках то чувство эластичности, ненапряженности, которые были выработаны в нюансе *piano*. Для этого надо держать смычок свободно в пальцах, не напрягать их ни в коем случае. Передача нажима — минимально необходимого, нужного — осуществляется от плеча через два пальца: указательный и средний. При *fortissimo* смычок нужно держать в пальцах легко, как карандаш, — чувствовать отдачу струны. Здесь важно учесть положение К. Флеша об ощущении близости подставки. У колодочки происходит большая опора на мизинец, у верха смычка — на указательный палец. Но это ощущение плотности в руке — только внутреннее, а не внешнее, схожее с тем, как пианисты «берут» звук «от плеча», причем самое главное — сохранить соотношение плотности и силы звучания» [15, 26].

Вспомним также рекомендованный Д. Ойстрахом интересный способ выработки концертного звучания при упражнении на гамме, когда сначала гамма играется четвертями *forte* целым смычком. Затем левая рука продолжает играть в том же темпе, а правая играет легато

\* К примеру, начальные децимы Первого концерта Венявского должны звучать, по мнению А. Ямпольского, «как удары молнии».

сначала по четыре ноты, затем по восемь, двенадцать, а трезвучия — по три и девять в том же нюансе *forte*. При этом можно достичь ровности, певучести тона, незаметной смены смычка, настоящего «пения» на инструменте. Таким образом, по мнению Ойстраха, возникает возможность выработать «звучащую» технику, мощный, полный тон, столь необходимый для концертной игры.

Остановимся на таких динамических обозначениях, как *sforzando* и акценты. *Sforzando* (*sforzato*) предписывает более динамичное, яркое исполнение звука или аккорда, над которым оно проставлено, на всем их протяжении. Оно применяется лишь в нюансах *mezzo forte* и *forte*<sup>8</sup>. Это как бы внезапно сверкнувший луч солнца, неожиданный мазок яркой краски, позволяющий по-новому воспринять смысл фразы.

При различных акцентах в той или иной степени выделяется начало звука, чем подчеркивается значимость как его, так и всей фразы. Особое внимание уделял этому средству Л. Коган, называя акценты «главным оружием скрипача». Л. Ауэр считал точное выполнение акцента «основой всей динамики музыкального исполнения: акцент на *forte*, так же как и на *piano*, является незаменимым средством правильной музыкальной интерпретации. Считая его настолько важным, я нахожу необходимым, что акцент, естественно вытекающий из характера произведения, обозначался бы самим скрипачом над определенными нотами каждой пьесы, в которой композитор упустил это сделать» [3, 82].

Акценты могут иметь богатую палитру смыслов и выполняться различными способами — усилением нажима смычка в самом начале звука с последующим отпуском («мягкий акцент»), острым импульсом, резкой атакой звука («укол»), броском смычка на струну с последующим его удержанием на струне («бросковый акцент»), ритмическим сдвигом начала звука («ритмический акцент»), удлинением звука («агогический акцент»), ударом пальца по струне, «всплеском» вибрато («вибрационный акцент») и другими. Эти способы могут сочетаться между собой.

### 12.3. Искусство динамики

Важно не только свободно владеть всеми оттенками динамики, способами ее воплощения, но и, главное, уметь искусно строить общую художественную динамическую сторону интерпретации, ее «динамический рельеф». М. Глинка писал, что «...никакое страшное *fortissimo* (*fff*)... не сравнится в эффекте с простыми *forte*... если это *forte* выгодно распределено... и если оно, в полном согласии с идеей сочинения, ловко, умело подготовлено предыдущим» [12, 183]. По воспоминаниям певца С. Левика, «...мощь шаляпинского звука была резуль-

<sup>8</sup> Не случайно для игры *piano* используется специальное обозначение *pp*. *Примеч. ред.*

татом способности Шаляпина распределять свет и тени при исполнении... За весь спектакль он брал всего 2–3 предельно сильные ноты, но достигал этим предельного эффекта».

Динамика должна быть свособразным стержнем сочинения, выступать обобщенным фактором художественной формы. Для этого необходимо установить общий динамический уровень сочинения, соответствующий возможностям исполнителя, общий динамический масштаб интерпретации, верно распределить свет и тени, определить «динамический фон», на котором разворачивается действие.

Можно выделить три уровня динамики в сочинении. Первый из них — микроуровень, разворачивающийся в пределах деталей, фразировки. Второй — макроуровень, связанный с крупными построениями, драматургией сочинения, образными контрастами, разворачивающимися в пределах отдельных структур. Третий — это уровень формы в целом, определяющий главные кульминации, основные подъемы и спады динамики, ее диапазон, общий масштаб и накал игры. Величина динамического диапазона является одним из объективных показателей мастерства исполнителя, так как именно этот показатель, а не абсолютная громкость сохраняется в зале независимо от расстояния.

При овладении динамической стороной игры следует учитывать два момента. Во-первых, недопустимо форсировать динамику и пережимать звук; это приводит к ухудшению звуковых качеств и не дает нужного художественного результата. Н. Метнер писал, что «...инструмент никогда не уступает насилу. Контакт достигается более ласковым и тонким обращением с ним». Во-вторых, нужно искать наиболее богатую нюансировку, которая, однако, всегда должна быть связана с концепцией произведения в целом. Л. Ауэр предостерегал, что «индивидуализацию нюансировки никогда не следует доводить до аффектации. Здесь также существует легко распознаваемая пограничная линия, перейдя за которую темперамент уже переступает эстетические нормы и превращается в карикатуру» [3, 87]. Д. Ойстрах указывал, что «исполнитель должен первоначально найти максимальную детализацию динамических нюансов, а затем отказаться от многих из них ради интуитивно ощущаемой художественной целостности».

Есть еще одна сторона игры, влияющая на восприятие динамики исполнения. Звук из инструмента рождается с некоторой оттяжкой, равной примерно одной десятой секунды (из-за инерции дек, струн, объема воздуха внутри корпуса), а до слушателя звук доходит с еще большей задержкой (в зависимости от места в зале). Поэтому слушатель «прочитывает» звук несколько ранее того, как он реально его услышит, основываясь при этом на том, каким был предыдущий звук, какие есть возможности у исполнителя, а также по замаху смычка, движению корпуса и другим моментам, то есть опираясь на зрительную

информацию. Оказывается, во время разговора воспринимающий речь слышит ее громче, разборчивей и выразительней, если видит своего собеседника. Д. Ойстрах признавался, что если во время конкурса, сидя в жюри, закрыть глаза, то игра исполнителя во многом теряет свое обаяние. Не случайно А. Серов писал, что «зритель у виртуоза хочет не только услышать его игру, но и увидеть ее». При сильном замахе руки, смычка слушатель субъективно почувствует более яркий звук, ибо на его получение будет нацелено восприятие. Именно поэтому зрительный, артистический компонент игры так тесно связан с непосредственно музыкальной стороной.

### Глава 13

## О РОЛИ ВРЕМЕНИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Время мы привыкли измерять нашими делами и поступками, явлениями природы, носящими процессуальный характер. Количество событий в единицу времени определяет для нас субъективное переживание его плотности, а их отсутствие — разреженности. Известна особая роль звука и звучаний в психической жизни человека. Еще И. Сеченов писал, что «...только звук и мышечное ощущение дают человеку представление о времени, притом не всем своим содержанием, а лишь одной стороной: тягучестью звука и тягучестью мышечного чувства» [32, 250].

Поэтому в практике музыканта-исполнителя субъективное переживание объективного времени, под которым мы понимаем время звучания произведения, опосредовано различными качествами слуха и слуховых представлений: внешними, не зависящими от желаний и настроений музыканта, и внутренними (переживанием музыкального содержания произведений, душевной реакцией на него, а также переживанием своего состояния во время подготовки сочинения).

Музыкант имеет дело не только с объективной, но и с художественной реальностью, то есть с двумя временными пластами. В одном из них процесс исполнения осуществляется физически, в нем объективируется исполнительский замысел, в другом разворачивается процесс, связанный с переживанием и воплощением художественных образов. Именно последнее обстоятельство вызывает настоятельную необходимость выйти за пределы переживания настоящего времени в иной временной масштаб, иное измерение. Без этого невозможно правильное построение исполнительского процесса.

Здесь сделана попытка раскрыть некоторые пути использования того механизма субъективного времени (назовем его — в отличие от субъективного переживания времени — субъективным преобразова-

нием времени), которым интуитивно пользуются исполнители, достигшие высочайшего уровня раскрытия своих способностей.

Если посмотреть, какова структура переживания времени на эстраде, то мы, опираясь на опыт выдающихся музыкантов, можем констатировать, что на сцене артист живет как бы в двух измерениях. Он находится в будущем, предчувствуя и предслыша то, что должно быть осуществлено (удерживая в памяти представление о целостной художественной системе), но он и в прошлом (контролируя реализацию замысла: выразительность, звучание, нюансировку и т. д., анализируя реакцию зала, которая служит индикатором возможных вариативных решений на эстраде). Об этом раздвоении внимания говорили и С. Рахманинов, и Ф. Шаляпин, и Д. Ойстрах. Артисты единодушны и в другом: нельзя непосредственно на эстраде вести внутренний исполнительский процесс в настоящем времени, он осуществляется почти механически, автоматизированно. Ф. Лист не однажды утверждал: «Надо дать пальцам на эстраде жить собственной жизнью».

Творческая воля музыканта на эстраде направлена не на само движение, а на контролирование последовательности элементов, системы движений, избранной в процессе подготовки произведения, а кроме того — на наиболее динамичное и яркое развертывание художественной мысли. Ибо это и есть цель исполнения. И. Сеченов писал: «Пока небожий музыкант разучивает пьесу, движения руки кажутся ему подчиненными воле, он чувствует, что они требуют усилий. Но раз пьеса твердо заучена и исполняется тем же музыкантом, переход от одного движения к другому идет свободно, без усилий и так быстро, что о вмешательстве воли в каждое движение не может быть и речи» [33, 515]. Следовательно, в период подготовки произведения к исполнению мы имеем дело с качественным переходом: от дискретности отдельных движений — к целостному процессу, освобожденному от затрудняющего на конечном этапе вмешательства осознания отдельных движений. Здесь происходит преобразование внешнего времени в синтез внешнего и внутреннего, рождение нового временного масштаба. Слова или звуки, закодированные в систему, тем самым попадают в ситуацию уплотненного времени, как бы сворачиваются. Именно такая форма-формула способна привести к необходимому развертыванию ее в реально звучащий процесс, произвести впечатление естественного движения.

Такой механизм обеспечивается не только в музыкальной практике, это закономерное психофизиологическое явление. Как показали исследования последних лет, человеческий мозг кодирует двигательную информацию одновременно в двух временных масштабах (1:1 и 1:10). Зачем это нужно? Не только для стрессовых ситуаций, когда выигрыш времени существен для жизни, но и для моделирования будущей деятельности. Н. Бехтерева обратила внимание на то, что коды слов, возникающие в мозгу человека, имеют две временные

характеристики. Именно компрессированные, как она называет, коды заставляют активно действовать мысль. Особенно это касается творческих актов [6, 137]. Можно предположить, что процесс мышления использует сжатые коды, особенно тогда, когда мы не проговариваем ход мысли, используя внутреннюю речь. Сжатые двигательные коды могут также применяться для планирования и моделирования поведения, для планирования той или иной сложной деятельности.

Яркому проявлению механизма «двойного» времени в музыке способствует сам музыкальный материал, воплощающий художественный образ. Б. Асафьев развивал представление о своеобразной «кристаллизации музыки», о музыкальной форме «как органическом синтезе, постигаемом в процессе «всеохватывания» соотношения звучащих элементов в их стремлении к централизации, при условии, что само состояние звучания (становления музыки) есть некое неразрывное, непрерывное течение звучащего вещества, каждый миг коего не мыслим вне связи с целым» [2, 145].

О таком целостном охвате всего произведения внутренним слухом писали многие композиторы. Р. Вагнер вспоминал, что увертюра к его опере «Тангейзер» возникла в его мозгу вся сразу в единовременном звучании, когда он вышел на балкон над Рейном. Известно письмо Моцарта, где он отмечает: «...пьеса оказывается почти готовою в моей голове, хотя бы она и была длинна, так что впоследствии я охватываю ее в душе одним взглядом, как прекрасную картину или красивого человека, и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она должна потом выразиться, а как бы сразу в целом... такой обзор всего лучше всего» [2, 144].

Аналогичный процесс творческого воплощения замысла отмечают и поэты. Так, Э. Межелайтис заметил однажды: «Оказывается, до тех пор не могу написать стихотворение, пока не увижу его целиком перед собой, словно картину (контуры, краски, рисунок)...» [40, 10]. Небезынтересно в связи с этим привести и высказывание Д. Шостаковича. Поэтессе Л. Поповой, которая показала ему после концерта черновой набросок поэмы «Седьмая симфония», родившийся во время слушания музыки, он порекомендовал: «Не отходите от письменного стола. Вы потом ее рассудком не возьмете» [27, 150]. Композитор имел в виду тот целостный художественный смысл, который уже был обозначен в наброске, но еще не нашел четкого художественного выражения.

«Кристаллизация формы», сжатие ее в обозримую целостную структуру — следствие, по-видимому, изменения формы ее бытия в психике музыканта, осознаваемой и не осознаваемой, когда линейное развертывание музыки во времени сменяется многомерным архитектурным «снятием» временного выражения, своего рода переводом смысла в пространственную форму. Подобный одномоментный охват

пространства музыкальной ткани, постижение единства музыкальной формы, по мысли Б. Асафьева, «...есть, по существу, или только мыслимый статический момент, или таинственное восприятие в едином миге пространственного бытия звучаний» [2, 148]. Асафьев при этом замечал, что музыкальная форма все же не может кристаллизоваться абсолютно — тогда музыка утрачивает свое процессуальное бытие, но всегда сохраняет определенную временную текучесть. И эта текучесть связана с художественной энергией, сжатой в тугую пружину и препятствующей полной статике.

Это согласуется с опытом крупных исполнителей. С. Рихтер говорил о взгляде на произведение «с орлиного полета», Й. Сигети, обобщая свой исполнительский опыт, писал о внутреннем времени исполнителя: «Я имею в виду способность, основанную на наличии внутреннего слуха, мысленно проигрывать большие музыкальные отрывки; повторять в уме без партитуры отдельные части сочинения, которые таким образом прослушиваются в продолжении нескольких минут, тогда как в действительности исполнение их продолжается от тридцати до пятидесяти минут. Я бы назвал эту способность внутренним слухом с «ускорителем времени». Обладая таким умением, можно охватить основные контуры произведения, закономерности его построения. Таким образом, иногда удается избежать опасных «риффов» при разучивании и репетировании, которые иной раз нелегко преодолеть любому музыканту» [34, 40].

Однако порой этот «сжатый код» произведения непосредственно на эстраде реализуется своеобразно. Так, однажды Й. Иоахим, исполняя Чакону Баха, сыграл сразу одно заключительное проведение темы и остановился, ожидая аплодисментов. Затем вынужден был начать снова. Об аналогичном случае вспоминал и Ф. Дружинин: во время исполнения Концерта для альты И. К. Баха он «в уме» сыграл всю первую часть, а реально, параллельно с этим, лишь экспозицию. И также ему показалось, что часть окончена.

Как пишет Н. Бехтерева, получены интересные данные, указывающие, что «...мозговой контроль психических функций обеспечивает различные их стороны и в том числе развитие явлений во времени и масштаб этого времени. Эти данные свидетельствуют также о возможности обеспечения мозгом не одного, а многих различных масштабов времени» [5, 63]. Ею приводятся данные наблюдения нарушений «шкалы времени» при электрических воздействиях на мозг. При этом отмечается порой резкое ускорение и замедление различных действий, произнесение речи в более быстром темпе. Сходные явления неоднократно были зафиксированы и в сновидениях, а также в сложных критических жизненных ситуациях, когда память в короткий отрезок времени может подать огромный по объему поток жизненной информации, видимо, для того, чтобы помочь организму и сознанию найти решение.

О механизмах «сворачивания» музыкальной формы у исполнителя и изменения ее временного масштаба данных пока еще весьма мало. Отчасти это связано с тем, что этот процесс носит глубоко индивидуальный характер, каждый музыкант, видимо, находит свои способы, порой даже не до конца осознаваемые. По большей части это делается интуитивно. А ведь у живописцев, к примеру, существует давно разработанная методика овладения подобным процессом, хотя и протекающим как бы в обратном направлении. Я имею в виду практику создания эскизов и небольших набросков перед написанием большого полотна. Без таких эскизов практически не обходится ни один художник. Все основные элементы композиции, колорита должны быть найдены в уменьшенном, обозримом одним взглядом масштабе и лишь затем развернуты на полотне. В том же случае, если это крупномасштабная фреска, то процесс протекает в три этапа: после эскизов создаются в масштабе 1:1 фрагменты, из которых потом составляется и вся картина. Вместе с тем многие художники прошлого, в частности Эль Греко, оставили большое количество миниатюрных копий своих работ, что подтверждает сосуществование в поле замысла творца двух дополняющих друг друга пространственных вариантов картины.

В современном исполнительском искусстве возникает любопытная аналогия. Некоторые музыканты, изучая новое произведение, порой весьма сложное для запоминания, делают уменьшенные фотокопии страниц своей партии и наклеивают их на один лист бумаги, делая текст доступным одномоментному зрительному восприятию. Иногда текст дополнительно размечается цветными карандашами подобно тому, как это делают дирижеры. Видимо, это помогает успешному протеканию психологического процесса свертывания структуры в сжатый масштаб времени.

Возможности варьирования времени применяются исполнителями и в процессе изучения сочинения. Однако изменение масштаба времени касается порой не всего произведения в целом, а его отдельных, наиболее сложных фрагментов. В первую очередь используется замедленное время разворачивания музыкальной ткани, когда снижается заданный темп. Гораздо реже применяется убыстренная, по сравнению с авторским темпом, скорость исполнения.

Замедленный темп при разучивании сочинения помогает уяснению составных частей целостного отрывка, «увеличение» деталей способствует более глубокому постижению их структуры, ускользающей от внимания при нормальном темпе. Кроме того, положительным является снятие при этом излишнего напряжения с игровых движений, неизбежного при игре незнакомого трудного текста, их более тонкая «настройка» и дифференцировка, образование целостных, комплексных двигательных единиц, обеспечивающих дальнейшую автоматизацию движений исполнителя на эстраде.



Однако замедление темпа таит в себе и многие отрицательные моменты, которые не всегда учитываются музыкантом. Возникает опасность адаптации текста к медленному темпу, потеря и художественного качества, и необходимой, наиболее эффективной формы игровых движений. Например, у скрипача при замедлении течения исполнительского процесса в значительной мере утрачивается та целостность движений, которая будет необходима позднее, теряются опережающие движения крупных частей рук и корпуса, не говоря уже о динамике, агогике, вибрато, характере многих штрихов и т. п. Многие же выразительные средства, к примеру, трель, стаккато, соттие, вибрато, сальтандо, тремоло вообще не поддаются замедлению из-за их автоматизированного характера.

Конечно, при усиленном внимании можно компенсировать некоторые минусы замедления темпа (к примеру, проследить за наличием необходимых опережающих движений рук), но полностью снять их не удастся, что необходимо учитывать. Чрезмерное увлечение подобным методом может даже привести к скованности рук.

Видимо, замедление темпа при изучении сочинения должно в определенной мере компенсироваться и обратным процессом — некоторым, пусть весьма незначительным убыстрением, темпа. Это поможет точно откорректировать и опережающий характер движений, и их комплексность. Кроме того, при этом нормальный темп исполнения психологически попадает в «золотую середину», предопределяя появление зоны комфортного исполнения.

Представляется однако, что роль двойного варьирования темпа может иметь и еще одно, более глубокое значение. Не способствует ли оно как раз образованию той «свернутой» структуры времени, того двойного масштаба временных процессов, о котором писал Й. Сигети? Ведь оно даст нам реальную, а не иллюзорную множественность процесса, несколько разных масштабов. Играя в замедленном темпе, мы внутренне, подсознательно соотносим его с истинным темпом, будущим исполнением на эстраде. То есть и психологически мы замедленный темп «сворачиваем», убыстряем его до предписанного автором, а при убыстренном темпе внутренне как бы «разворачиваем» до требуемого.

Современная психофизиология считает, что подобная возможность не является иллюзией, а объективно присуща работе нашего мозга. Наблюдения за феноменальными счетчиками-математиками показали, что они тратили значительно больше энергии в период сеанса, чем в обычное время. Это дает «некоторое основание полагать, что в эти моменты не только структуры мозга, обеспечивающие счетные операции, но и весь мозг, а может быть, и весь организм жили по другому времени», — отмечает Н. Бехтерева [5, 63].

Интересно в связи с этим вспомнить состояние Н. Паганини после концертов, когда у него резко падала температура тела, понижалось

общее энергетическое состояние организма, и он в изнеможении, одевшись в шубу, долго не мог прийти в себя в артистической. Подобная экстра-трата энергии характерна в той или иной степени для многих крупных исполнителей.

По мнению Н. Бехтеревой, «...такого рода способность "выходить за рамки обычного масштаба времени", по-видимому, реальна — и в то же самое время в связи с ее биологической опасностью, при вовлечении всего мозга или организма в существование по ускоренной (или замедленной) программе она, по-видимому, обычно прочно заторможена. Растормаживание ее возможно как электрическими воздействиями на мозг, так и, вероятно, фармакологическими. Интересным при решении этой проблемы является получение ключа к эпизодической возможности ускорения времени в одной-двух функциональных системах. Это может оказаться при разумном подходе к вопросу не так опасно, как общее ускорение или замедление мозгового отсчета времени при жизни в обычных условиях» [5, 63].

Представляется, что многие музыканты-исполнители в той или иной степени нашли «ключ» к разрешению этой проблемы при исполнении на эстраде. Для большинства из них подобное погружение в поток внутреннего конденсированного времени связано с определенным, порой весьма значительным отключением от окружающего, от реально протекающего временного потока. Их реагирование даже на весьма сильные внешние стимулы отсрочено во времени. Так, во время Первого конкурса им. П. И. Чайковского скрипач Ш. Руха, исполняя 24-й каприс Паганини, отреагировал на взрыв прожектора лишь через 30 секунд и то, видимо, потому, что зал продолжал активно шуметь. Во время съемок фильма о С. Прокофьеве с большим трудом удавалось остановить игру С. Рихтера после очередного «дубля», когда уже были погашены прожектора. Его «уход в себя» был настолько значителен, что он не реагировал на слова, прикосновения. Требовалось довольно значительное силовое воздействие, чтобы он начал осознавать окружающее. Процесс же погружения во внутреннее время осуществлялся у него практически мгновенно.

Весьма интересна для исполнителя возможность переключения на эстраде с состояния погруженности во внутреннее, сжатое время на обычный временной масштаб. Подобным механизмом, видимо, обладал Паганини. Возможно, с этим связан его знаменитый «секрет». При переключении с обычного масштаба времени после исполнения кантилены на внутренний масштаб при игре виртуозных мест техника могла представлять в субъективном психологическом плане резко замедленной, гибкой, плавной (как при съемке ралидом в кино). Находясь в своем психологическом времени, скрипач внутренне ощущал темп как замедленный, в то время как объективно исполнительский процесс протекал в другом, реальном масштабе («время десять-

ности»). При этом появлялся и иной масштаб контроля — более точный, дробный, обеспечивающий качество процесса.

Не случайно многие критики писали, что Паганини «...играет в быстром темпе так, как будто он играет медленно». В письме к Г. Чанделли Паганини дает совет: «Будьте внимательны в адажио, играйте чисто, распевно. Прибергайте силы для мест, требующих быстроты. Музыка должна доставлять наслаждение, и это достигается чистотой звука, грациозностью и точностью» [25, 18]. Однако для овладения столь сложным механизмом необходимо найти и пути вхождения во внутреннее время, и переключающий импульс, помогающий возвращению в обычный масштаб, выработать способы быстрой перенастройки психологической и нервно-мышечной активности. Можно полагать, что высокий энергетический уровень, достигаемый исполнителем на эстраде, способствовал этому так же, как и сама структура музыкальной ткани, требующая психологического переключения, связанного с темпом, ритмом, характером образности, динамикой и т. п.

Каждый исполнитель на своем опыте знает психологическое ощущение замедления темпа при игре быстрых пьес, моторных фрагментов музыки. В начале разучивания произведения порой кажется, что предельный темп почти недостижим. По мере изучения сочинения исполнитель реально достигает все более быстрого темпа, но субъективно ему этот темп кажется все более и более медленным. Может быть, этот процесс иногда прекращают слишком рано? Видимо, здесь есть некоторые резервы, которые при правильном методическом подходе помогут открыть некоторые пути овладения внутренним временем.

Другая возможность, как представляется, диктуется свойствами самого музыкального материала. Свертывание структуры произведения в «кристаллическую» форму, своеобразная архитектуронизация художественного замысла исполнителя связана, как уже отмечалось, со специфическим «переводом» временных характеристик в пространственные. Здесь открывается перед исполнителем путь «уплотнения» пространства произведения, заполнения его вертикали различными вариантами. Именно создание плотного, разнообразного поля вариантов создает многослойную, богатую конструкцию. Ее насыщенность расширяет пространственную координату и как бы уменьшает временную. Внутренний слух начинает пульсировать не только в направлении временного развертывания музыки, но и по вертикали — пространственного развертывания вариантов. Последние касаются как способов технологического воплощения музыки, так и ее художественной интерпретации. Кроме того, это и варианты состояний исполнителя, многочисленные ассоциативные связи. Если в процессе работы возникает мощное «силовое поле замысла», то оно способствует как раз сворачиванию произведения в тугую пружину. Здесь

исполнитель идет в направлении, противоположном композиторскому, когда тот разворачивает свой замысел в реальный звуковой поток.

Создание цельной исполнительской концепции («картины») — сложный и еще мало исследованный процесс. Но одно соображение кажется несомненным: необходимо на всех этапах изучения произведения удерживать форму его будущего воплощения в ее окончательном виде, а не продвигаться путем частичного приближения, возводя вокруг произведения многочисленные «леса» и «подпорки», которые весьма трудно затем разрушить и нейтрализовать.

Разумеется, процесс композиторского творчества весьма способствует созданию свергнутой структуры. Не случайно выдающиеся исполнители прошлого и настоящего сочетали в себе эти два рода творчества. Видимо, недооценивается в этом отношении и роль владения импровизаторским мастерством. Ведь здесь приходится заранее строить в сознании исполнительский процесс в его сжатой форме, непрерывно увязывать то, что сыграно, с тем, что еще предстоит сыграть. Известный джазовый импровизатор Чарли Паркер как раз много говорил о временном сжатии как необходимом элементе джазовой импровизации.

Таким образом, в творческом процессе музыканта-исполнителя субъективное преобразование времени играет весьма важную роль. Исследование этого вопроса как с искусствоведческой, так и с психологической и психофизиологической точек зрения будет способствовать усовершенствованию управления творческим процессом в музыкально-исполнительской практике. В теоретическом же отношении вскрытие механизмов, преобразующих художественное время, поможет более глубоко изучить вопрос о сходстве и различии построения художественных образов композитором и исполнителем.

## Глава 14

### ПРИНЦИПЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Принципы работы над музыкальным произведением значительно отличаются от принципов изучения технологического материала — подсобной стадии подготовки к исполнению художественного сочинения. Собственно говоря, изучение музыкального произведения — это работа по воспитанию художественного мышления, формированию артиста-интерпретатора, ибо воздействие произведения на исполнителя огромно. Я. Хейфец говорил: «Если в раннем возрасте я работал над сочинением, то теперь оно работает надо мной». Конечно, недопустимо использовать художественное произведение для разрешения технологических проблем, овладения тем или иным

видом техники. Сам выбор произведения должен быть осуществлен с учетом достигнутого уровня мастерства исполнителя, развития его мышления (как в области технологии, так и в художественно-эстетическом аспекте). Нельзя ставить перед скрипачом слишком сложных технологических проблем, их следует решить ранее, иначе под удар будет поставлена художественная сторона игры, отодвинутая на второй план.

Исполнитель в своей интерпретации сочинения создает особую художественную структуру, которая отражает форму (понимаемую в широком содержательном плане) сочинения, так называемую «форму второго плана», генетически заложенную в целостном творческом процессе создания сочинения и доведения его до слушателя. Вне создания такой специфической, направленной на слушательское восприятие формы нет целостного художественного процесса, нет подлинного исполнителя-творца. Нередко исполнительство сводится к «строгому следованию тексту автора». Однако само это «следование», да еще и «строгое», оказывается совсем не простым делом. Ведь нотная авторская запись — лишь закодированная система художественных смыслов и значений, требующая творческого подхода и специальных навыков расшифровки в соответствии с традициями, задачами времени, уровнем развития музыкальной культуры, которые всегда находятся в движении.

Представляется, что нотная запись (как определенный итог творческого мышления композитора) и ее интерпретация (воплощение сочинения в живом звучании, итог специфического музыкального мышления и деятельности исполнителя) суммируются, дают в результате (с учетом специфики восприятия и переработки художественной информации слушателем) определенное приближение к выявлению художественных идей и намерений автора, актуальных на момент исполнения. Поэтому правомерно провести разделение понятий «нотная запись» и «художественный текст» сочинения. Они не идентичны, так как второе понятие включает культурные связи различного порядка. Если рассматривать собственно авторский письменный текст, то, во-первых, он не всегда полон, в особенности это касается музыки доклассического периода. В нотных текстах того времени не только не расшифрованы мелизматика и цифрованный бас, но нередко даже партия солирующего инструмента дана в сокращенной записи, отсутствуют импровизируемые каденции. Таковы, к примеру, медленные части сонат Корелли и Генделя. В ином, но схожем положении оказывается современный исполнитель и при интерпретации произведений XX века, включающих элементы алеаторики, сонористики и некоторых других композиторских техник. Их расшифровка требует сочетания определенных навыков и творческой фантазии. Следовательно, и в этом случае звуковой результат не однозначно идентичен тексту.

Во-вторых, нотный текст не фиксирует очень многого из услышанного композитором, а только подразумевает необходимое «наполнение», являясь лишь основой, на которую наслаивается живая звучащая ткань, рождающаяся под руками исполнителя. Здесь важны и звуковая, интонационная выразительность, и разнообразные приемы связывания звуков (портаменто, глиссандо, артикуляция), и свободное владение художественным ритмом, и т. п. К тому же старинные инструменты обладали иным звучанием, а смычки — другими выразительными возможностями.

Таким образом, нотный текст, зафиксированный автором, предстает скорее неким обобщенным планом, своеобразной моделью, рассчитанной на творчество исполнителя и раскрывающейся в спектре различных трактовок. Однако эти трактовки, не нарушающие, а, напротив, всесторонне раскрывающие намерения автора, его замысел, могут быть осуществлены лишь при условии отношения к музыкальному сочинению не как к застывшему, неизменному тексту, но как к развивающейся в историческом времени художественной системе. Исполнительское творчество выступает своеобразным «преобразователем» авторского нотного текста в материальный носитель смыслов — музыкальное звучание инструмента. Поскольку нотная запись и ее непосредственное звуковое воплощение предстают как «бытие двоякого рода», нужна специфическая «перекодировка» одного типа информации в другой, доступный непосредственному слуховому восприятию.

В ходе такой перекодировки также необходимо разграничивать два процесса, на первый взгляд, казалось бы, во многом идентичных: музыкальное представление («слышание» музыки внутренним слухом) и внешний процесс «озвучивания» слышимого. Важно иметь в виду, что при внутреннем представлении музыки возникают несколько иные пространственно-временные характеристики звучания\*, другие темброво-звуковые краски (отсутствует «звуковая инерция»), так что некий звуковой «идеал» сочинения далеко не всегда может быть воплощен в реальном исполнительском процессе. Следовательно, исполнитель имеет дело как бы с двумя несколько различными планами сочинения, где ведущим является внутреннее «озвучивание» произведения, выступающее специфичным первым этапом его интерпретации.

Если рассмотреть теперь музыкальное сочинение с точки зрения его сложной смысловой структуры, то здесь можно выделить три основных смысловых слоя: собственно «текст» (в широком значении слова), выраженный в авторской записи и исторически сложившихся исполнительских традициях, а также две другие структуры — «подтекст» и «надтекст», в которые погружены нотный и звучащий тексты, неразрывно связанные и раскрывающиеся вместе с ними. Чтобы

\* См. главу 13. *Примеч. ред.*

яснее стало содержание двух других внетекстовых структур, в понятие «текст» следует включить также все, что в той или иной степени связано с сочинением: черновики, наброски, варианты, оставленные автором, его высказывания о замысле произведения, образном содержании, трактовке, конкретный адресат (скрипач, для которого или с которым создавалось произведение). Такое значение имеет, к примеру, творческая связь К. Сен-Санса и П. Сарасате, Ф. Мендельсона и Ф. Давида, И. Брамса и Й. Иоахима, Д. Шостаковича и Д. Ойстраха). Все перечисленное значительно расширяет и обогащает «поле текста» различными связями и ассоциациями с конкретными явлениями культурной жизни, сторонами личности автора.

В понятие «подтекст», широко употребляемое в музыковедении, исполнительстве (Д. Ойстрах говорил, что «текст не должен маскировать подтекст»), входят в первую очередь структуры образной драматургии сочинения, его формы, направленные на пробуждение у слушателя (и исполнителя) необходимого круга различных ассоциаций. Тут главными являются логические связи самого жизненного материала («втянутого» композитором в произведение), составляющие основу его художественно-образного замысла. Сюда же необходимо включить и слой, связанный с личностным опытом исполнителя, тем ассоциативным рядом, который возникает у него в процессе изучения сочинения.

В понятие «надтекст» включаются уровни высших структур мышления, в которых концентрируется мироотношение и эстетические позиции композитора и исполнителя. Сюда же входят художественные концепции мира и человека, воплощаемые композитором и исполнителем, историко-социальные связи сочинения, стилевые структуры и многое другое, на основе чего создается исполнительская концепция произведения, обладающая художественной значимостью.

Характеризуя противоречивую, сложную природу интерпретаторского творчества, Г. Малер писал, что «от сопротивления "материала", "злых шуток" вещи, над которой работаешь, никто не страдает так, как художник-исполнитель». О том же говорили многие выдающиеся артисты. Почему же музыкальное произведение предстает перед исполнителем как некий живой организм, не поддающийся слишком вольному с ним обращению? Это происходит прежде всего потому, что исполнитель далеко не всегда может определить истинное поле содержания и художественный «объем» произведения, богатство его культурных и жизненных связей, когда пытается оттолкнуться только от зафиксированного текста и неадекватного плана его интерпретации.

Исполнитель всегда в определенной степени трансформирует исходную нотную запись (пользуясь тем, что она далека от фиксации живого потока звучания во всем его богатстве). Крупный артист делает это во имя сохранения духа музыки, достижения в восприятии

слушателя соответствия художественного образа авторским намерениям. Э. Ансерме писал: «Никогда не играют "то, что написано", но и никогда не следует играть ничего, что не соответствовало бы музыкальному смыслу текста».

Следовательно, существуют на практике три близких, но не идентичных музыкальных образа: *авторский*, полученный в итоге творческого процесса композиции; *исполнительский*, рожденный как творческая реализация в индивидуальном сознании и, порой, в иной социально-культурной эпохе нотной записи автора (свособразный «диалог» автора и исполнителя); *слушательский*, возникающий в сознании воспринимающего на основе интерпретации прослушанного им сочинения с учетом субъективного слухового и жизненного опыта.

Специфическим отличием исполнительского образа является направленность всего процесса интерпретации на слушателя, использование всех возможностей для того, чтобы помочь воспринимающему построить в своем сознании тот образ, достичь той глубины постижения мира и человека, которые воплотил в произведении композитор и угадал, почувствовал исполнитель, дав сочинению реальную звуковую жизнь на эстраде. Кроме того, в задачу исполнителя входит и воплощение дыхания социально-культурного времени, учет потребностей и возможностей слушателя. В силу всего этого исполнительский образ, по сравнению с композиторским, получает дополнительные грани, иное поле деятельности.

## 14.1. Процесс исполнительского воплощения сочинения

Процесс исполнительского воплощения музыкального произведения весьма сложен. В методической литературе зачастую рекомендуется поэтапный подход (Л. Гинзбург), когда последовательно реализуются следующие его фазы:

- 1) общее ознакомление, разбор сочинения в медленном темпе;
- 2) подробное изучение текста, выбор средств выразительности;
- 3) построение исполнительского образа, «вживание» в него, исполнение произведения целиком без остановок [10, 24; 32].

Такой подход все же не является оптимальным и достаточно эффективным, хотя именно его наиболее часто применяют на практике. Поэтапное изучение сочинения приводит к тому, что исполнитель начинает «работать» над произведением еще до того, как он «вошел» в него и хотя бы наметил основные грани образного решения, свое отношение к нему, концепцию. Лишь по мере работы при таком подходе возникает, а потом «уточняется» общий план и выразительные средства, а «вживание» в образ, целостное исполнение отодвигаются на конец процесса, где «должно прийти вдохновение».



Необходимо подчеркнуть, что путь от частного к целому, от технологии, выразительных средств к нахождению образа и концепции плохо «работает» в искусстве. О. Роден говорил, что «статую из кусочков мрамора не слепить». Микеланджело утверждал, что сначала надо высечь глыбу мрамора, а потом убрать лишнее. Наиболее верный путь изучения сочинения — это путь от целого к целому, но с уточнением деталей. Не случайно О. Роден отмечал, что «только удерживая в сознании целостный замысел, можно определить детали».

Д. Ойстрах предлагал следующее: «До начала работы над произведением необходимо детальное и глубокое ознакомление с ним, если возможно, — многократное прослушивание в записи, читка партитуры, черновое проигрывание с фортепиано. К изучению произведения непосредственно на инструменте, решению технических задач (аппликатуры, штрихов и т. д.) целесообразно приступить тогда, когда вчерне уже намечается план и идея исполнения. Вышесказанное имеет в виду музыкантов, уже достаточно созревших для самостоятельной работы; в ученической стадии, конечно, приходится пользоваться готовыми рекомендациями опытного руководителя. Однако чем пытливей ученик, тем скорей он выйдет на путь самостоятельного решения творческих задач».

Сам процесс изучения сочинения Ойстрах все же не сводил лишь к многократному проигрыванию. Оно помогает уяснить структуру сочинения, его многослойность и глубину, образный строй, драматургию. Затем, по его мнению, должна начаться работа по уточнению и обогащению плана исполнения, то есть детализация. Однако первый контакт с сочинением — самый важный, во многом определяющий целостность будущего исполнительского решения. Замечательный скрипач говорил: «Можно работать только после тщательного знакомства со всем сочинением в целом. Иначе его потом не собрать. Знание текста, особенно тематического материала, должно перерасти в специфическое ощущение, чувство, сходное с запахом. Образуется своеобразный «аромат» пьесы. Если вспомнишь его, вспомнишь и всю пьесу целиком и сможешь ее сыграть по прошествии многих лет». «Выгрывание» в сочинение Ойстрах советовал дополнять поиском выразительных вариантов исполнения, созданием особого «поля решений»: «Надо переиграть все возможные смыслы, надо изучить все варианты, испытать все пути, только тогда на эстраде можно отдаться процессу интерпретации и получить необходимую свободу. Ведь на эстраде я в силу волнения буду шататься, мне нужен широкий протоптаный путь, а не узкая тропинка, на которой я могу упасть».

Во многом сходный процесс изучения сочинения рекомендовал Ю. Янкелевич, выделявший три этапа овладения сочинением (слитых воедино в непосредственном педагогическом процессе). Первым он считал «составление представления об авторе, его стиле, эпохе, среде, в которой он сочинял, исполнителей, с которыми состоял

в творческом содружестве... Надо учитывать, что творчество каждого композитора предстает в развитии. В молодые годы он испытывает определенные влияния, затем выходит на самостоятельную дорогу, а позднее идет впереди эпохи, проникая в будущее. Немаловажно, к какому этапу творчества относится играемое произведение, что в нем нового, чем увлечен композитор. Это порой определяет то, какие черты подчеркивать, на чем делать упор. Все это чрезвычайно важно для понимания замысла».

Второй этап – анализ сочинения, но не технологический, а содержательный, стилевой, жанровый. Этим этапом должно начинаться ознакомление с произведением, но не методом его проигрывания на инструменте, как это обычно делается. Янкелевич советовал первоначально прослушать запись какого-нибудь хорошего исполнителя. Однако прослушать не более двух раз, иначе возникает, по его мнению, вероятность копирования, личность яркого исполнителя может подавить собственные творческие импульсы. А еще лучше – исполнить это произведение на рояле, для более развитых музыкантов – посмотреть ноты глазами, «сделать анализ формы, найти элементы танцевальности и т. д. Когда незнакомое произведение не разбирается с инструментом в руках, профессиональные навыки, привычки отсутствуют и не мешают воспринимать его как музыку, а не как очередное технологическое задание. Тогда яснее воспринимаются и авторские пометки, жанровый характер сочинения (важное руководящее указание для хорошего музыканта); легче уловить, как композитор сам слышал свое произведение. Ведь то, что понимал и слышал автор, не укладывается в ноты, за пределами нотной записи остаются характер, эмоциональный строй, оттенки звука и многое другое. Порой приходится наблюдать, как студент уже играет сочинение наизусть, а не знает авторских указаний».

Третий этап – «осуществление собственного представления» – Янкелевич разделял на две связанные друг с другом фазы: детализация и достижение целостности. Такое разделение становится возможным при выработке учеником на первом этапе яркого опережающего представления о художественной задаче, стоящей перед ним. Лишь тогда детализация не приводит к дроблению материала, а служит углублению и уточнению замысла. «Выработка цельного представления о произведении – труднейшая проблема. Здесь необходимо согласование художественных и технических задач. Процесс этот очень гибок, иногда возможно и изменение предварительного плана. Но если идти по пути механической зубрежки, это отупляет, да и не дает никакого технического развития. В процессе зубрения теряются музыкальное представление, характер произведения, образ».

Детализация всех технологических и выразительных задач, стоящих перед исполнителем, происходит параллельно с тем, как в его сознании наступает процесс достижения целостности произведения, уста-

появление единого характера, темпа, динамики и — в конце концов — появление собственной исполнительской концепции. Для завершения целостной формы, «очень полезно на этом этапе *без инструмента* начать процесс увязывания всего достигнутого воедино, снова поискать характер, темп, драматургию произведения. Только после этого можно поиграть произведение, но сначала не целиком, а лишь крупными кусками (до паузы). Если нет паузы, надо играть с остановками, но обязательно в разных местах, чтобы не создать привычку. Затем целое надо прорепетировать с роялем». При этом ни в коем случае нельзя останавливаться и поправлять неудачные места: «надо уметь пройти мимо ошибки, но ее запомнить и затем исправить».

На заключительном этапе создания целостного решения сочинения необходимо откорректировать свою концепцию. Для этого Ю. Янкелевич вновь рекомендовал обратиться к записям других исполнителей, но послушать их несколько критически: «Нужно выявить различия, понять, почему они играют по-разному, каков их замысел, как это связано с их индивидуальным стилем и особенностями игры. Так углубляется собственное понимание, но это только при том условии, если уяснены концепции других исполнителей». Полезно записать и критически осмыслить также свою игру.

Уже при самых первых контактах скрипача с произведением он должен полностью включаться в него как психологически, так и эмоционально. Ю. Янкелевич писал: «Есть исполнители, у которых настроение появляется на эстраде или при публике. Это неправильно. Настроение должно появляться, когда берется произведение. Если исполнитель не увлекается им, не живет музыкой, не играет с полной отдачей — он не станет музыкантом <...> Музыкант должен быть всегда увлечен, жить музыкой, а не ожидать прихода “вдохновения” на эстраде», лишь тогда, по его мнению, можно выработать чувство уверенности, спокойствия, что все получится, необходимое ощущение самоконтроля. Но при этом «ни в коем случае не возбуждаться... важно следить за выпуклостью передачи художественной мысли, что стабилизирует исполнительский процесс, успокаивает, способствует охвату формы как целого, укрепляет связи последования частей и двигательные последовательности, улучшает координацию представления и двигательного воплощения, а также дает ясный контроль деталей». Вместе с тем сам процесс изучения сочинения — лишь часть более значительного, главного процесса: «Изучение сочинения должно быть неразрывнейшим образом связано с изучением скрипки и изучением себя. Только на этой основе можно строить и свои занятия дома, и подготовку к эстраде» [15, 230-231].

Д. Ойстрах разделял понятия «целостный образ сочинения» и его «целостное решение в исполнительском плане». Первое относится, по его мнению, к области познания произведения во всем его богатстве и связях. Второе — к поиску концепции, необходимого

образно-драматургического решения, соответствующих выразительных средств. Он всегда пытался добиться, казалось бы, несоединимого — монументальности воплощения целого и предельного богатства детализации. Но подчеркивал, что «только в связи с целостностью произведения детализация получает свое место и приобретает художественное значение. Тогда она не только не дробит решение, но помогает более выпуклому раскрытию общего замысла». При этом он указывал, что общий замысел — это преимущественно область логики, художественного мышления, культуры исполнителя, а детализация в значительной мере связана с интуитивными, неосознаваемыми процессами, спонтанностью исполнения, импровизационностью, а порой и с «творчеством рук» — наигранными, во многом типизированными комплексами.

## 14.2. Основные задачи процесса изучения произведения

В процессе овладения сочинением перед исполнителем встает много задач. Назовем основные. На начальном этапе возникает задача определения своего, индивидуального отношения к произведению, опираясь на имеющийся опыт, указания педагога, прослушивания записей и т. п. Здесь важны уже критерии выбора сочинения: почему взято именно оно, чем оно привлекательно, какие художественные и технологические проблемы оно призвано помочь решить и т. п. Не меньшее значение имеют и соображения более общего порядка: овладение тем или иным стилем, удовлетворение своих художественно-эстетических устремлений, пополнение репертуара и т. п. Все это во многом определяет тот эмоциональный настрой, увлеченность и другие психологические структуры, без которых невозможно целиком включиться в процесс овладения сочинением.

Вторая задача связана с познанием сочинения во всей его глубине, сложности и многозначности. Здесь в первую очередь необходим всесторонний, подробный анализ — стилевой, концепционный, образно-драматургический, жанровый, разбор выразительных и формообразующих структур и т. п. Следует также выделить в качестве базового анализ ассоциативных связей сочинения — наиболее существенных ассоциативных рядов, как текстовых, стилевых, жанровых и др., так и внетекстовых. Без обнаружения богатейшего круга ассоциативных связей сочинения с жизненными прообразами, психологическими состояниями, миром чувств и оценок человека, а также с типичными явлениями музыкальной культуры, других искусств, невозможно познание сочинения, выявление его концепции, идеи, образно-драматургической сущности. Субъективное «присвоение» исполнителем художественного произведения, а затем и его воплощение начинаются именно с решения задачи «ассоциативного погружения» в его звучащую ткань.

В любой интерпретации сочинения необходимо двигаться *от целого* (на начальном этапе пока размытого, предопущаемого) к окончательному *целому*, обобщенному, уточненному, обогащенному, а не от части к целому и даже не от целого к части. Художественное сочинение — вечный целостный мир образов и смыслов, непрерывно зарождающихся и расцветающих, как бы не имеющих прошлого, не стареющих, направленных в будущее. Поэтому исполнитель должен ставить перед собой и разрешать весьма сложные вопросы:

1. Как возникла и чем поддерживается художественная целостность сочинения: его идея, драматургия, выраженные в форме, системе выразительных средств и т. п.?
2. Каков масштаб трактовки целого и его частей?
3. Какими средствами обеспечивается возникновение целостности в сознании слушателя («направляющая» и «разъясняющая» функции формы и выразительных средств)?
4. Какова стилевая эволюция целостности сочинения в исторической ретроспективе?

Исполнитель может использовать много подходов включения всего себя в исполнение сочинения, воссоздание его образов. Аристотель в свое время выделил три основных способа выражения: *лирический*, когда исполнитель «все время остается самим собой и не меняется»; *эпический*, когда исполнитель «подражает немногим и немногому», но говорит не от себя о происшедших событиях; *драматический*, когда исполнитель «повествует со стороны... становится кем-то иным», то есть включается в действие наподобие актера.

И. Стерн в беседе со студентами Московской консерватории в 1958 году показал девять различных по стилю и подходу способов интерпретации Скрипичного концерта Мендельсона — сентиментальный, лирический, драматический, трагический, патетический и т. п., сказав, что каждый может выбирать наиболее близкий себе. Выгрываясь в сочинение, музыкант должен всемерно стремиться к формированию своей исполнительской концепции — главной идеи, связи образов, драматургической линии, масштаба выражения и др.

Создавать исполнительскую концепцию можно различными путями. Д. Ойстрах выбирал большей частью, как он говорил, «путь осмысления героем ситуации и нахождения своего места в мире». Л. Коган предпочитал иной подход — «преодоления ситуации», в значительной степени романтизируя и поэтизируя процесс становления замысла. И. Стерн предлагал архитектурный подход к созданию концепции (см. главу 16, раздел 1.2.).

Нахождение главных контуров концепции резко ускоряет процесс детализации интерпретации, ибо исполнителю становится ясно, что необходимо искать и *каким* это должно быть. И здесь закономерно сочетаются два взаимодополняющих способа решения — нахождение

и удержание крупного плана интерпретации, когда детали постепенно выстраиваются в некое обобщенное целое, и детализация, в определенной мере разрушающая укрупненное построение и создающая «вязь» более мелких построений как выделенных сущностей. Но при этом все же главным, ведущим всегда должно оставаться ощущение целого.

Обратимся к опыту крупнейших отечественных исполнителей и педагогов — Д. Ойстраха и Л. Когана. Ими было высказано немало важных мыслей по поводу работы над музыкальным сочинением. Ойстрах говорил, что «есть определенные произведения, где присутствует выраженная программность, а в других она скрыта или ее нет. В одних легче найти ассоциативные связи с жизнью, культурой, помогает их колорит, примененные выразительные средства. Другие вызывают ощущения, которые трудно определить словом или найти здесь содержательную ассоциацию».

Ойстрах разделял методы работы над миниатюрой и крупной формой в связи с их различной содержательностью и художественной концентрированностью. В миниатюре, считал он, «очень часто присутствует программность. Она здесь более узкая, зримая, связанная с колоритом, жанром, точными эмоциональными ощущениями. В короткое время надо коротко сказать все важное». В миниатюре должен господствовать лаконизм, очень яркие, особенно характеристичные выразительные средства. Здесь забота о построении самой формы снимается и главное внимание нужно уделить деталям.

Очень интересна его мысль о том, что миниатюра «почти всегда в прошлом, ее нельзя трактовать как поток настоящего, но нужно подавать скорее как поток воспоминания, размышления, переживания чего-то свершившегося. Тогда оправданы недосказанность, точное пространство действия, ведь здесь ведет вперед данная лаконичная форма, чувство, воплощенное в пьесе».

Иной подход был у Ойстраха к трактовке крупной формы. Тут, по его словам, «широкие пласты музыкальных смыслов, а программность не всегда проявляется так наглядно, как в миниатюре. Она, скорее, — поток жизни, поток времени. Крупная форма связана с философией, эпическим началом. Тут важно в первую очередь найти концепционное, стратегическое решение целого». Для крупной формы, по его мнению, необходим поиск броских, обобщающих средств, уход от излишней детализации и дробления формы в связи с широким пространством действия. Он говорил: «В крупной форме ведет вперед яркая художественная мысль. Миниатюру хорошо или плохо сыграет каждый, а в крупной форме необходимо развитое мышление, понимание. В миниатюре виден скрипач, в концерте — музыкант».

Он добивался от студентов формулировки «идеи» произведения и продумывания точного плана ее воплощения. Тем самым он стимулировал процесс уяснения структуры целого во всех его связях. В по-

нятие целостности для Ойстраха входил не только найденный замысел, но и его реализация на эстраде в непосредственном звуковом выражении. Он был строг к малейшей неточности, тем более к плохому, неконцертному звучанию, примитивной фразировке, интонированию, которые могут свести на нет все усилия исполнителя: «Достаточно допустить малейшую неточность в концерте Бетховена и атмосфера духовной чистоты в зале будет непоправимо испорчена».

Работу над новым сочинением он рекомендовал начинать с ознакомления с творчеством композитора, эпохой, советовал прослушать несколько хороших записей, чтобы составить себе мнение о стиле, характере произведения, тех трудностях, которые в нем есть. Затем лучше всего, по его мнению, многократно «выгрызаться» в сочинение по нотам и в темпе, по возможности приближенном к окончательному (на первых порах допустимо замедление некоторых особенно трудных мест или их пропуск), пока процесс «вживания в произведение» не начнет приносить плоды, оно не станет раскрываться перед исполнителем. Лишь после этого следует доучить сложные места. Но таковых к этому времени будет уже очень мало.

Во многом аналогичных взглядов придерживался и Л. Коган. По его мнению, «есть произведения чисто “театральные”, к примеру Четвертый концерт Вьетана. Здесь свои “действующие лица”. Можно их найти, проследить все их действия, поступки. Ясен “карнавальный” характер сочинения. Исполнителю надо представить себе все образы, все театральные моменты — только тогда публика будет “дышать” вместе с ним».

Но и в тех сочинениях, где нет явно выраженного театрального начала, следует искать богатые ассоциации зрительного порядка, не бояться их. По словам Когана, изображение и звук он воспринимает как единое целое. «Поэтому сыгранная фраза любого произведения, даже если она эмоционально исполнена, но в “изобразительном” и “видовом” отношениях воспринимается неодинаково, не становится для меня художественным целым. Это всегда единый комплекс. Аналогично “работают” у меня не только зрительные, но и любые другие ассоциации самого разного плана, в том числе из сферы жанра». В построении формы Коган придавал равное значение интуиции и интеллектуальному поиску. Он говорил: «В юности, как отмечали, форма была у меня более или менее стройная. Но это достигалось абсолютно интуитивно... Затем изменился подход — каждая интонация, фраза, штрих, форма в целом, интуитивно найденные до тех пор, начали “пропускаться” сквозь сознание, которое взвешивало и осмысливало интуитивные находки. Многое из того, что было найдено и усвоено в молодости, сознание оставило “в живых”, признало правильным, многое отсеяло, кое-что видоизменило».

Коган признавал большую ценность, даже незаменимость миниатюр для развития профессионального мастерства. Он утверждал:

«Думаю, что миниатюры во многом стимулируют музыкальность. Увлечение жанровостью помогает решить и другие проблемы. Нельзя выработать полностью гибкую фразу, филигранность штрихов, отточенную технику без них... В Испанских танцах Сарасате, вальсах Крейсlera скрыто то, что необходимо для совершенной скрипичности».

Все выдающиеся исполнители и педагоги подчеркивали, что овладение музыкальным сочинением требует включения всех творческих сил исполнителя. Одной работы, старания, упорства без пробуждения внутренних структур личности, творческого «я» человека, фантазии и вдохновения здесь недостаточно. Л. Собинов писал о Шаляпине: «Меня очень занимает секрет его творчества – упорная ли это работа или вдохновение... В Шаляпине весь фокус его художественного воспроизведения заключается в драматической стороне передачи, а ведь в драме мы с одинаковым интересом смотрим и первого любовника, и трагического актера, совсем не произносящего красивых, идущих к сердцу фраз». Скрипач на сцене тоже должен быть своеобразным актером, играющим ту или иную драматическую роль, живущим «в образе», воссоздающим ту или иную картину жизни человека, состояние его внутреннего эмоционального мира. Именно этим отличалось искусство Паганини.

Вопрос о соотношении в исполнительской деятельности интеллектуально-логических и эмоционально-оценочных компонентов достаточно сложен. Однако во всех случаях необходима точная направленность выбора этих компонентов, их соответствие нужной сфере практики. Разумеется, сфера технологическая, связанная с нахождением логики развития формы, жанровости в большей степени может включать интеллектуально-логические приемы мышления, а сфера драматически-образная – эмоционально-оценочные. Пушкин писал о работе над «Борисом Годуновым»: «Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения, когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену – такой способ работы для меня совершенно нов» [28, 170].

Как уже отмечалось, специфика работы полушарий мозга – определенная разделенность логической и эмоциональной сторон деятельности психики – позволяет предположить, что при изучении сочинения интеллектуально-логические и эмоционально-оценочные процессы могут протекать параллельно, создавая как бы две различные «картины» произведения. Так, логическая сфера может выстраивать свою целостную картину сочинения, выделять грани формы, ставить свои «вехи» в музыкальном течении, проводить его через определенные кульминации, стремиться уловить точку «золотого сечения» как один из индикаторов верного построения целостной формы, раскрывающейся в художественном пространстве и времени.



Эмоциональная же сфера действует по иной логике, выстраивая целостную форму переживания драматургического действия, давая ему свою оценку, полностью включаясь в события, но не внешним, а внутренним путем, откликом сердца. Эта внутренняя, «эмоциональная» форма не должна во всем совпадать с внешней — интеллектуально-логической, но вместе они рожают необходимую наполненность исполнения, тот истинный художественный синтез, когда музыкант и включен в творческий процесс, и как бы отстранен от него. К. Флеш, подмечая подобное разделение функций, заметил: «Левое ухо наслаждается, а правое — критикует».

Именно такая логико-эмоциональная раздвоенность (и в то же время *слитность*) позволяет слушателю уловить ту необходимую грань, которая разделяет два усредненных типа исполнителей, подобную той, что разделяет актеров на артиста представления и артиста переживания. С. Эйзенштейн подчеркивал: «Важно провести через ряд психологических состояний аудиторию, а отнюдь не показывать ей ряд психологических состояний, в каковых себя изображают исполнители... имеем ли мы право далее обращаться к аудитории со столь примитивными и кинематографически сомнительными приемами, как театральное «сопереживание»?»

Изучение музыкального произведения не заканчивается этапом овладения им как с художественно-концепционной, так и с технологической сторон. Оно продолжается и на эстраде, которая вносит значительные коррективы, ибо лишь тогда, в процессе общения с аудиторией, наступает высшая фаза исполнительского процесса, рождаются вдохновение и Музыка. Не случайно многие крупные артисты всегда обыгрывают подготовленное сочинение в маленьких залах, где не так велика ответственность и волнение.

Заключительным этапом изучения сочинения можно считать его «обновление» после определенного «угасания» замысла в результате длительного периода игры на эстраде, когда находятся новые краски, драматургические линии, а порой меняется и сама художественно-исполнительская концепция. У многих исполнителей есть определенный, устоявшийся репертуар, и они «на ходу» корректируют план интерпретации, выразительные средства. Так, Я. Хейфец во время домашних репетиций регулярно возвращался к классическим концертам из своего репертуара, непрерывно искал возможности укрупнения трактовки, новых подходов к исполнению. Сравнение записей различных лет одного и того же сочинения, например трех записей концерта Чайковского, показывает поразительную разницу в интерпретации. Это закономерно: ведь исполнитель и музыкальное сочинение включены в поток времени, движение культуры, они не остаются неизменными, испытывают на себе новые влияния, оказываются обращенными к иному слушателю.

## Глава 15

**СИСТЕМА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ  
С УЧАЩИМИСЯ**

Воспитание профессионального скрипача – это сложнейшая система двустороннего взаимодействия педагога и ученика, педагогический процесс, далеко не сводящийся лишь к передаче накопленного опыта и необходимых игровых навыков. В основе его лежит, в первую очередь, выявление и развитие уникальных индивидуальных способностей студента в создании художественных ценностей в области музыкально-исполнительского искусства, его умение самостоятельно строить и контролировать процесс овладения инструментальным мастерством. Следовательно, в системе музыкального обучения первоочередная роль должна быть отведена именно индивидуальным структурам творчества, использованию самых новых достижений скрипичного искусства и педагогики, а не только традиционным, устоявшимся педагогическим штампам, тем более ушедшим в историю приемам обучения (в первую очередь, принципу: «сначала техника, потом музыка»).

В строгом смысле научить самому творчеству – созданию новых художественных ценностей – нельзя, это привилегия субъективного художественного сознания творца, но научить методам творчества, развить способности к творчеству можно и необходимо. Именно это и составляет самую суть плодотворного педагогического процесса общения педагога и ученика.

Выбор системы конкретных занятий и педагогических методов зависит от интеллектуального и музыкального уровня педагога, его опыта, сложившихся предпочтений («школы»), от тех задач, которые он перед собой и учеником ставит в процессе обучения. Но в эти задачи непременно должны входить, по крайней мере, следующие:

- 1) развитие индивидуальных музыкальных способностей ученика на основе их тщательного, всестороннего выявления;
- 2) формирование структур творческого мышления;
- 3) активизация творческой инициативы и самостоятельности;
- 4) нахождение наиболее эффективных путей воспитания профессиональных навыков и исполнительских качеств в тесной связи со специфической одаренностью ученика;
- 5) развитие музыкальной фантазии и памяти;
- 6) формирование воли, настойчивости, внимания, эмоциональности и ряда других черт характера, необходимых для профессиональной деятельности исполнителя и педагога.

## 15.1. Психологическая сторона педагогического процесса

В осуществлении педагогических целей особую роль играют вопросы психологии обучения игре на скрипке, которые необычайно важны для успешного построения как процесса взаимодействия педагога и ученика, педагога и класса, так и для процесса взаимодействия скрипача и инструмента, скрипача и аудитории. В классе по специальности происходит творческое взаимодействие двух индивидуальностей, двух психологий, однако и общая психологическая атмосфера класса, успехи или неудачи отдельных учеников, их взаимоотношения с учителем и между собой, авторитет педагога в коллективе и многое другое в значительной степени определяет конечную эффективность процесса обучения.

Если кратко сформулировать задачи, которые выполняет психологическая функция в педагогическом процессе, то нужно прежде всего указать на то, что она обеспечивает максимальный творческий контакт педагога и ученика, «силовое поле» передачи знаний и навыков, способствует воспитанию у ученика (а также и у педагога) таких психических качеств личности, как воля, настойчивость, инициатива, устойчивость нервной системы и многих других. Нельзя исключать известное психическое воздействие, внушение словом, показом примеров, умелым созданием идеала и т. п.

Коротко коснемся вопроса общей психолого-педагогической атмосферы класса, в создании которой немаловажную роль играет педагог, его авторитет, его «вес» в педагогическом коллективе (шире — в музыкальной жизни), сильные и слабые стороны его характера, опыта и т. п. Это — открытая сторона проблемы. Но есть и скрытая, ведь среди учеников класса всегда выделяются как бы два полюса — самый сильный ученик (группа учеников), который является мериллом для положительной оценки работы педагога, его мастерства, примером для подражания, — и наиболее слабый ученик (группа учеников), который демонстрирует, что допускает педагог, с чем он мирится, что не может сделать.

В исследованиях психологов было установлено, что яркий ученик как своеобразный эталон «тянет» за собой, стимулирует остальных лишь немногим меньше, чем сам педагог: ведь он показывает, что так играть у этого педагога можно, он так способен научить. Гораздо меньше, но ощутимо и отрицательное влияние самого слабого ученика, особенно если он не делает заметных успехов. Из этого следует, что педагог должен наибольшее внимание уделять самым талантливым ученикам, затем всемерно подтягивать слабых, а «средняка» при этом приучать к самостоятельной работе, наблюдению, чтобы они потянулись за сильными учениками, а их будут подталкивать слабые.

если станут делать успехи. Под таким двойным «прессом» и средние ученики начнут показывать лучшие результаты. Заметим, что наиболее интересные студенты класса, становящиеся его «маркой», действуют положительно на протяжении длительного времени и после обучения. Следовательно, педагогу необходимо научиться целесообразно распределять свое внимание в классе между разными учениками, исходя уже из интересов всего коллективного процесса обучения.

Рассмотрим теперь аспекты взаимоотношения: педагог – ученик. Здесь чисто педагогический контакт двух личностей и психологический момент тесно увязаны между собой. Высокая цель педагога – воспитать мыслящего музыканта, высокого профессионала, раскрывшего свой талант. К этим сторонам желательно прибавить еще одну: раскрытие в ученике способности обучаться, становиться самому себе педагогом, а затем и способности передавать другим свои знания и умения.

Вместе с тем обучающейся стороной в классе является не только ученик, но и сам учитель. Д. Ойстрах говорил, что он многому научился у своих учеников, что «педагогическая работа – своеобразная творческая лаборатория... очень полезная и для концертирующего артиста. Когда имеешь дело с талантливой молодежью, когда внимательно следишь за ростом молодых музыкантов, часто находишь ответы на вопросы, которые ставишь себе сам в процессе работы. Порой видишь, как твой ученик интуитивно или сознательно решает ту задачу, над которой тебе не раз приходилось задумываться. Так постепенно суммируется новый опыт».

Современная педагогическая наука отрицает метод навязывания ученику знаний и умений, то есть считает, что одностороннее воздействие учителя неэффективно без воспитания самого умения обучаться. Ойстрах полагал, что «умение обучаться – это тоже талант». По мнению К. Ушинского, «учитель сначала должен научить ребенка учиться, а потом поручить это дело ему самому». А. Ямпольский утверждал, что «найденное самим учеником в тысячу раз полезнее навязанного ему учителем». Но для того, чтобы раскрыть этот талант ученика, педагог должен найти индивидуальный путь взаимодействия с учеником, опираясь и на его уникальные структуры дарования, и на свои личностные качества. Это особенно значимо в классе по специальности, где происходит сложнейший процесс раскрытия таланта ученика.

## 15.2. Принципы индивидуального подхода к ученику

Индивидуальный подход включает в себя, по крайней мере, три аспекта:

1) всесторонне узнать ученика, выявить грани его способностей, таланта, характер, черты личности;

2) хорошо знать психологические аспекты общения в классе, психологическую сторону овладения навыками игры на инструменте, поведения на эстраде и др.;

3) уметь индивидуально подходить к ученику, влиять на него целенаправленно, развивая его самооценку, стремление к совершенствованию, умение заниматься самостоятельно.

Главной для педагога является задача открыть ученика для себя, понять его возможности и перспективы, а затем всеми средствами помочь ему открыть самого себя, осознать и проявить свои сильные стороны и тем самым открыть его для искусства. Важное значение здесь имеет встречный поток инициативы, активности. Поэтому педагог и ученик с психологической точки зрения выступают равными сторонами. Они оба в совместной работе открывают новое, занимаются творчеством.

Как, используя достижения современной психологии и педагогики, узнать своего ученика раньше и глубже, чем это можно осуществить лишь на основе личного, эмпирического опыта и традиционных методов? В психологии широко разработаны различные методики определения тех или иных способностей и структур личности (их порой называют «тестами»). Многие из них могут быть с успехом применены и в музыкальном учебном процессе. Весьма полезными являются следующие: методика Р. Кеттелла, помогающая определить структуру реагирования человека, особенности его поведения, мыслительных процессов; методика С. Розенцвейга, определяющая степень и форму реагирования на стрессовые ситуации; цветовая методика М. Люшера, дающая сведения о глубинных механизмах психологии цвета, целеполагательных процессах, внутренних конфликтах; метод «неоконченных предложений», помогающий познать скрытые структуры личности, и др. В своей совокупности они способны помочь педагогу составить достаточно полное общее впечатление об ученике, особенностях его психики, его темпераменте, характере и т. д., наладить с ним верное общение. Конечно, сам педагог также должен знать структуру собственных психических способностей и особенности реагирования. И, в случае значительного расхождения с учеником (к примеру, в реагировании на конфликтные ситуации), учитывать это при построении общения, линии поведения.

Многие опытные педагоги большое внимание уделяют познанию своего ученика, порой ставят в классе своеобразные психологические эксперименты с целью выяснения реагирования студента на те или иные ситуации (в отношении репертуара, выбора исполнительских средств и т. п.). А. Ямпольский писал: «Для того, чтобы получить более полное и точное представление об ученике, следует, как мне кажется, на первых уроках стараться как можно полнее выявить его музыкальные данные (способность к чтению нот с листа, к ориентировке, к усвоению нового материала и т. д.). Такая проверка

вносит большую ясность в картину профессиональных данных учащегося и позволяет правильно судить об основном направлении в работе с ним. Но все же ученик по-настоящему узнается в работе. Для этого нужно известное время, самое меньшее год, чтобы ознакомиться со всеми его особенностями и узнать его сильные и слабые стороны». Понятно, что в процессе развития ученика сам он заметно меняется, а его характеристики не могут быть раз и навсегда данными. Но исходный пункт его развития определить необычайно важно для установления и пути его воспитания, и необходимого темпа продвижения вперед.

Для определения степени одаренности ученика, типа его характера и других качеств обычно применяются эмпирические понятия: талантливый, одаренный, музыкальный, средний и др., не обладающие необходимой точностью. Также недостаточно конкретны такие определения, как «тормозной» и «возбудимый» типы нервной системы, или характеристика темперамента (сангвиник, холерик, флегматик, меланхолик). Самую интересную попытку классификации учеников по принципу обобщения «повторяющихся качеств, хорошо знакомых каждому опытному педагогу по его собственным ученикам», предпринял А. Ямпольский, который сгруппировал в восемь групп наиболее характерные особенности, проявляющиеся в работе учащихся, а также методы воздействия, которых он придерживался в различных случаях своей педагогической практики [см.: 43, 8–12].

В первую группу вошли ученики, обладающие инициативностью и самостоятельностью в работе, хорошо схватывающие и развивающие указания педагога, проявляющие широкий интерес к музыке и культуре.

Вторую группу составили ученики, плохо обобщающие художественные и методические указания педагога, не переводящие его конкретные замечания в более широкий контекст. «В этом случае особенно важно уметь сконцентрировать внимание ученика на главном, не отвлекаясь чрезмерной детализацией и нагромождением мелких и мельчайших частных. Метод зубрежки и натаскивания в таких случаях особенно вреден, так как он хотя и дает некоторый (большей частью кратковременный) эффект, но вместе с тем действует по линии наименьшего сопротивления, а по существу потакает слабым сторонам ученика. Главное здесь – выявить основные недостатки, поставить определенную цель и указать способы ее достижения».

Третья группа – это ученики, не умеющие довести работу до конца при легком и быстром усвоении материала. Они весьма способны, но у них необходимо воспитывать «целеустремленность и упорство в работе, волю и настойчивость в преодолении трудностей, связанных с достижением определенной художественной цели. Одна или несколько по-настоящему отделанных и с успехом сыгранных на эстраде пьес окажут в этом смысле решающее воздействие».

Отличительные особенности учеников четвертой группы — повышенная эмоциональность, неустойчивость внимания. «Перевоспитание таких учащихся в сторону большей сознательности и сосредоточенности и освобождение от излишней возбужденности обычно требует длительного времени и должно проводиться с большой осторожностью и тактом, чтобы не заглушить творческую индивидуальность ученика». Ямпольский советовал тут дополнительно укреплять ритмическую сторону игры, предварительное изучение сочинения за фортепиано, что поможет им добиться в своем исполнении большей устойчивости и цельности.

Ученики пятой группы проявляют в игре пассивность, флегматичность, им недостает нужной энергии и эмоциональности, которых они, как правило, не лишены в обычной жизни. Здесь особую роль играет «подбор соответствующего репертуара, на котором можно постепенно развить эмоциональную сторону исполнения. Большое значение имеет также работа над динамикой и, в особенности, над акцентами, придающими исполнению характер живости и энергии. В процессе работы даже известное преувеличение этих моментов может оказаться полезным».

В шестую группу попадают ученики, обладающие повышенной нервозностью, неустойчивым психическим состоянием, неуверенностью в себе и неумением владеть собой. У таких учеников случаются неожиданные технические погрешности, провалы в памяти, сбои ритма и темпа, не обусловленные некачественными занятиями. Здесь может сказываться плохое состояние нервной системы, травмы (что требует укрепления здоровья), пробелы в фундаменте музыкального и технического развития. В качестве педагогического воздействия полезны частые выступления, проигрывание на уроках произведения в темпе, без остановок с начала до конца. Но «одного лишь "подбадривания" недостаточно. Для того, чтобы добиться коренного улучшения, необходимо внимательно рассмотреть причины срывов и неудач. Зачастую ошибки являются следствием преувеличенной фиксации внимания на отдельных технических трудностях, пассажах. В этом случае следует рекомендовать метод отвлечения внимания, переключения его на моменты художественной интерпретации», что поможет уйти от неверной психологической настройки, самовнушения, а также применить детальный анализ технической задачи.

В седьмую группу вошли ученики чересчур самоуверенные, проявляющие упрямство и строптивость. Обычно это очень способные ученики с ярко выраженной индивидуальностью, инстинктивно сопротивляющиеся указаниям педагога. «Метод безапелляционного подавления ученика своим авторитетом непригоден, так как он может привести к полной потере контакта между педагогом и учеником. "Непокорный" ученик иногда бывает по-своему прав. Нужно стремиться понять его и выявить то ценное и положительное, что в нем

есть. В работе с трудным учеником необходимо найти с ним общий язык. Отмечая положительные моменты в его исполнении, нужно в то же время указать на отрицательные стороны, мешающие выполнению его же собственных намерений. Действуя осторожно и тактично, можно добиться того, что «строптивый» ученик будет считаться с указаниями педагога, отнюдь не чувствуя себя при этом подавленным или ущемленным в отношении проявления своей индивидуальности».

И, наконец, последнюю, восьмую группу составили ученики, у которых наблюдается отсутствие явно выраженных вкусов, склонностей, устремлений, слаба творческая инициатива, хотя они обладают хорошими профессиональными данными и точно выполняют указания педагога. Пока они занимаются с педагогом, они показывают хорошие результаты, но самостоятельно заниматься они не в состоянии. У таких учеников в первую очередь необходимо развивать творческое мышление, формировать художественный вкус. Ямпольский советовал уходить от чисто внешнего воздействия («линия наименьшего сопротивления»), овладения большим репертуаром, а всемерно стимулировать развитие внутренних качеств и творческих способностей ученика, иначе, по окончании занятий с педагогом, он перестанет расти как исполнитель.

Разумеется, в «чистом» виде эти характерные черты встречаются не всегда. «Иногда, — считает Ямпольский, — мы наблюдаем сочетание в одном ученике самых разнообразных качеств. Это обстоятельство еще раз показывает, насколько гибким должны быть методы руководства, применяемые сообразно индивидуальным особенностям каждого ученика».

### 15.3. Система педагогических занятий в классе по специальности

В классе возможны различные системы занятий, в которых складываются различные взаимоотношения педагога и ученика. Выделим четыре основных, типовых (понятно, что в реальности мы редко встречаем чистые типы, чаще — смешанные). Первая система занятий характеризуется *авторитарным* типом поведения педагога, который диктует ученику и характер общения с инструментом, и его поведение в классе. Ученикам предписываются готовые, апробированные схемы решений, заранее размеченные ноты, однотипные указания. Авторитет педагога непререкаем, его активность — максимальная, иногда подавляющая эмоциональную сторону ученика. Профессиональный уровень достигается при этом высокий. Но, вместе с тем, перенос опыта одного занятия на другое у ученика происходит недостаточно эффективно, а главное — самостоятельность ученика, его



творческая индивидуальность не находится в центре педагогического процесса. При такой системе занятий многие ученики становятся похожими друг на друга и по окончании учебного заведения порой довольно быстро теряют достигнутый уровень мастерства.

Вторую систему занятий можно условно назвать «*попустительской*». Она противоположна первой, ибо здесь главенствует не подавляющая активность педагога, а его пассивность, перекладывание основной активности на самого ученика. Урок в данном случае нередко строится по такой схеме: «Сыграй, что подготовил. Теперь еще раз повтори. Здесь выше, здесь ниже, тут громче, здесь быстрее. В следующий раз принесешь другую часть» и т. д. Замечания при такой системе обычно касаются недостатков игры, и они очень локальны. Нередко педагог допускает неподготовленную, неряшливую игру. Ученику многое «сходит с рук». Успехи в классе довольно медленные, качество невысокое, дисциплина страдает. Однако, хотя способность к переносу сформировавшихся навыков на другие произведения многим лучше, чем в первом случае, но творческое начало у ученика активизируется — ведь кроме как на себя ему не на кого надеяться. По окончании обучения ученики порой показывают неплохой творческий рост.

Третья система занятий — «*демократическая*». В данном случае педагог и ученик равно активны, мнение ученика значимо, а педагог не навязывает свои решения в виде приказа, старается качественно контролировать выполнение указаний, дисциплина в классе достаточно высока. Педагог знает ученика, старается развить его индивидуальные свойства, поощряет достижения. Однако и здесь не все благополучно. Развитие все же происходит замедленно, творческий подъем не достигает максимума. В чем же дело? Оказывается, что и в данном случае может возникнуть ситуация, когда не все психолого-педагогические моменты общения педагога и ученика в полной мере являются оптимальными. В первую очередь слабо учитывается личностный фактор: хотя педагог и знает ученика, видит его перспективы и строит отношения с ним соответствующим образом, сам ученик знает себя плохо, представляет себя совсем иным, чем он кажется педагогу. Отсюда общение педагога наталкивается на внутреннее психологическое сопротивление ученика — и чем он талантливее, тем большее. Равного контакта не происходит.

И, наконец, последний, четвертый тип системы занятий можно обозначить как *истинно творческий*. При этом само представление об ученике трансформируется. Педагог общается с ним не столько с позиций своего знания о нем, сколько с позиций отношения к его внутреннему «Я», с учетом того, каким себя представляет сам ученик. Здесь первостепенное отношение имеет способность педагога перевоплотиться в ученика, влезть в его «шкуру», «играть его пальцами и думать его головой», — тогда поймешь, что ему нужно» (Л. Коган).

И затем раскрывать ученика для него самого, активизируя оценочные структуры его творческого мышления. Лишь тогда педагог и ученик будут действовать на равных в общей для них ситуации. Это — одна сторона системы, весьма сложная для педагога.

Другая заключается в том, чтобы не давать прямых, приказных, однозначных указаний ученику, излишне их конкретизировать, а всегда предлагать альтернативные пути решения проблемы, из которых ученик мог бы выбирать необходимое самостоятельно. Лишь этот путь максимально активизирует творческие способности, увеличивает эффект переноса опыта, создает специфическое «поле решения задачи» — широкое и продуктивное, помогающее выбирать наиболее органичное решение, соответствующее индивидуальности ученика, его предпочтениям и склонностям. При этом педагог должен умело показывать ученику также те крайние точки, границы, за которыми заканчивается зона верного смысла, верного движения. Знание этих «пограничных координат решения» позволяет сознанию самому наиболее эффективно находить искомую «золотую середину», приобретая при этом неоценимый опыт, лежащий в основе самостоятельности творческого действия.

Третья сторона системы — выведение на первый план структур поощрения игры ученика, выделение сферы успешности действий, творческих достижений, выражающихся в красоте фразы, качестве звука и других перспективных структурах исполнительского процесса. Это не только придает уверенность ученику, но и способствует верному формированию его собственного идеала игры, идеала недостижимого, но приближение к которому реально. А. Ямпольский, прослушав ученика, всегда отмечал его удачу, а затем замолкал, и всему остальному ученик давал оценку сам, понимая, что это не заслуживает похвалы. Но отрицательных замечаний этот выдающийся педагог не делал, не бил по самолюбию ученика, уверенный, что тот сам попытается скорректировать игру в необходимом направлении.

Таким образом, педагогическое принуждение в первой системе занятий снижает творческий характер обучения, «бьет» по самостоятельности ученика. Нельзя не учитывать и того, что при этом порой создается отрицательная эмоциональная атмосфера, жесткие замечания педагога, а нередко и его «ругань» задевают самолюбие ученика, подрывают веру в себя, снижают его творческий тонус. Во второй системе педагогических отношений отсутствие необходимой активности педагога не способствует созданию желаемой психологической атмосферы, высокого тонуса занятий, а тем самым и воспитанию должных профессиональных навыков, снижает темп продвижения вперед, уровень творческих достижений. В случае третьей системы занятий также нет нужного «равноправия» педагога и ученика, оценка педагогом ученика и его собственная самооценка не совпадают, сложно складывается атмосфера творческого выбора, поощрения са-

мостоятельности. Лишь в последней, четвертой, системе эти противоречия снимаются. Она в наибольшей степени стимулирует творчество и ученика, и учителя в совместном поиске художественной истины.

#### 15.4. Методика проведения урока по специальности

Урок является основной формой длительного процесса педагогического общения ученика и педагога. Именно здесь ставятся и во многом разрешаются главные задачи обучения, происходит творческое взаимодействие двух индивидуальностей, дается оценка достижениям и недостаткам, ставятся цели, определяется темп продвижения, строятся перспективные планы и т. п.

В методике проведения урока можно выделить несколько аспектов. Один связан с его стратегией – выбором целей, планированием (долгосрочным и средним) в рамках избранной педагогической системы, созданием педагогом внутреннего «идеала» ученика. Другой – с определением желательной тактики – выбором ближних целей и задач, установлением круга наиболее эффективных методов развития ученика в той или иной области в связи с раскрытием его индивидуальности. Третий – с отбором конкретных методов, необходимого материала для решения как тактических, так и стратегических задач. Разумеется, в процессе занятий в сознании педагога должны присутствовать все три стороны, что позволит избежать дробления процесса, увлечения мелочами. Но в то же время в самом течении урока педагог всегда сталкивается с тем, что намеченный путь, темп продвижения и другие стратегические и тактические структуры не во всем отвечают реальности. Это происходит и вследствие спонтанности развития ученика, неравномерности его продвижения вперед, и вследствие совершенствования педагогического опыта, нового видения ученика и путей его развития. Следовательно, корректировка намеченного процесса также является обязательной частью методики проведения урока.

В отношении выбора конкретных форм проведения занятия педагог достаточно свободен и может их варьировать в соответствии с намечаемыми целями, состоянием ученика (а также и своим состоянием). Можно выделить следующие наиболее типичные формы и методы работы на уроке:

1) взаимный творческий поиск, выражающийся в углубленной работе над творческой концепцией сочинения, его образностью, необходимым характером звучания, решением той или иной технологической задачи;

2) прослушивание с последующей корректировкой;

3) создание исполнительского образца, когда тот или иной эпизод, та или иная фраза доводятся до идеального качественного

состояния и приобретают некий эталонный характер, помогающий понять суть исполнительской задачи;

4) показ педагогом нужного уровня игры данного сочинения или конкретного приема;

5) тренировка («натаскивание») – неоднократное повторение. «зубрежка» на уроке;

6) словесный инструктаж с конкретным разбором как целого, так и деталей, особенно важный при разъяснении заданий на дом;

7) самостоятельная работа ученика под руководством педагога, в том числе и читка с листа или разбор нового сочинения;

8) коллективные занятия.

Понятно, что в живом педагогическом процессе в течение одного урока педагог применяет не одну, а несколько форм – и инструктаж, и показ на инструменте, и прослушивание в зависимости от необходимости концентрации внимания ученика на той или иной исполнительской проблеме. Возможны и другие методы, к примеру, прослушивание записей изучаемого сочинения, включение ученика, игравшего данное сочинение, в работу с учеником младшего курса, приступающего к изучению того же произведения и др.

Важным моментом проведения урока является выработка у ученика чувства ответственности за свою игру, за выполнение заданий педагога, свое творческое развитие. Но такой же ответственностью должен обладать и педагог, готовясь к каждому уроку, обдумывая его течение, предвосхищая достижения ученика, предвидя его просчеты. Ю. Янкелевич говорил: «Мало только прослушать учеников в классе, сделать замечания, надо все время интенсивно думать, целенаправленно работать. Задач очень много. Надо во всем разобраться, продумать, все взвесить. Если педагог только прослушивает студентов и корректирует по нотам: “Здесь – то, здесь – так. А теперь еще раз сыграй!” – это не работа. Такой метод применим лишь на заключительном этапе, когда все просмотрено, выучено, отделано, продумано» [47, 183].

Янкелевич всегда намечал «дальнюю» (вплоть до будущей концертной деятельности) и «ближнюю» (на учебный год, а порой и от выступления до выступления) перспективы работы с учеником. И если студент не «укладывался» в эти рамки, то он винил в этом себя (разумеется, при условии, что занятия были интенсивными), – именно он не смог найти подходов к ученику, помочь ему двигаться в необходимом темпе. А для этого педагог до урока «на основании своего опыта, знаний, тщательного изучения ученика должен в уме “проигрывать” множество вариантов и выбрать из них наиболее эффективный, ведущий самым коротким путем к цели. Если этот вариант на практике оказывается либо слишком легким, либо излишне трудным, такая система позволяет быстро переключиться на “запасной путь”» [47, 183].

Таким образом, первый этап урока — подготовка педагога к занятию. Вторым этапом является начальный контакт педагога с учеником на уроке, который тоже должен быть организован. Большую роль играет благоприятная творческая атмосфера: приветливость, улыбка педагога, сказанные им несколько слов о готовности ученика, его самочувствии. Такая психологическая «настройка» во многом способствует снятию излишней скованности, волнения ученика, его раскрепощению.

Третий этап — прослушивание и оценка того, что сделано учеником дома и сравнение с тем, что предполагал услышать учитель. Это — наиболее ответственный этап творческого процесса на уроке. Здесь необходимо терпеливо выслушать ученика, по возможности не прерывая его игру, понять, что он хотел сделать, но не смог, что появилось нового в его исполнении, что можно форсировать или придержать, отложить временно в сторону. Желательность прослушивания без перерывов больших фрагментов сочинения подчеркивалась многими выдающимися педагогами, ибо остановки чреваты опасностью снижения общего творческого тонуса исполнения, утери целостного охвата сочинения, демобилизации внимания, переключения его с внутреннего плана на внешний. А. Ямпольский в связи с этим как-то рассказал следующую историю: «У Сократа читался философский трактат, и было неверно произнесено слово. Один из учеников прервал чтение и сделал замечание. Сократ промолчал, но по окончании чтения упрекнул его: «Ты остановил мысль!»».

Остаивать игру допустимо лишь в моменты цезур, граней формы, иначе это может сказаться в концертном выступлении. Гораздо органичнее метод «попутного» показа или подсказки с помощью дирижирования (что применяли Д. Ойстрах, Ю. Янкелевич и др.), то есть воздействия на зрительный канал восприятия. Но ни в коем случае нельзя стучать ногой или рукой, говорить во время игры, ибо слух ученика занят игрой, слышанием (и предслышанием) себя. Вторжение постороннего звука, слова, удара в звуковой канал восприятия нарушает творческий процесс, мешает самостоятельному слуховому контролю.

После прослушивания педагог в первую очередь обязан эмоционально поддержать, поощрить ученика, выделив удавшиеся, по его мнению, места, сконцентрировать его внимание на успехе, удаче — ведь этого ждет ученик. Лишь затем можно указать и на некоторые важнейшие ошибки, неточности, но отнюдь не стремиться сделать как можно больше замечаний — ученик и сам многое видит. Полезно изредка попросить ученика и самому оценить свою игру, дать ее разбор и указать нужные пути решения проблем.

Четвертый этап урока — повторение некоторых отрывков сочинения с учетом сделанных замечаний и совместная с педагогом работа над ними. Ю. Янкелевич говорил, что «практически это может

выглядеть так: педагог показывает, как в идеале, по его представлению, в данном случае должно быть (исходя из своего опыта и общих норм), и чутко, внимательно следит за учеником, как он приспосабливается, что он еще не может сделать, а что ему противопоказано. Так одновременно происходит и процесс изучения индивидуальности ученика» [47, 186]. На этом этапе возможен и показ на инструменте, если ученик сам не в состоянии выполнить указания педагога или без показа нельзя полностью разъяснить художественный замысел, особенности звучания или технологического решения. Показ может носить позитивный характер образца того, как должен сыграть именно данный ученик, или быть более общим, так сказать высокого артистического статуса (однако здесь существует опасность копирования игры педагога). Однако он может быть и негативным, когда педагог утрирует недостатки ученика с целью выделить существенные отрицательные качества игры, как бы усилить их в его сознании, создав там отрицательный очаг возбуждения. Но применять такой показ следует с осторожностью ввиду эмоциональной ранимости ученика. Блистательно пользовался такой формой Д. Ойстрах, смягчая отрицательный показ улыбкой и юмором. Демонстрация на инструменте наиболее эффективна для рельефного выделения двигательной формы исполнительского приема и показа способов овладения им самым рациональным путем, выявления путей художественного воплощения элементов сочинения, выразительной стороны исполнения, необходимого характера звучания, фразировки, артистического масштаба и т. п. И все же увлекаться показом не стоит. Л. Ауэр и К. Флеш относили тех, кто пользуется методом показа, к самому низшему разряду преподавателей.

Пятый, заключительный этап урока – подведение определенного итога, формулировка основных требований как общего, так и частного характера, задание для домашней работы. Здесь важно суметь передать ученику для самостоятельной работы все, от чего можно и должно освободить урок: технологическую «кухню», элементарное знание текста и базисные художественные решения, владение формой и др., оставив для урока наиболее актуальную, «фронттовую» сторону обучения, где осуществляется прорыв в новое, а также закрепляются формирующиеся высшие артистические качества исполнения, шлифовка владения инструментом.

Подобное разделение на этапы, разумеется, не является абсолютным. В «живом» уроке они всегда переплетены. Однако следует учитывать, что на каждом этапе ставятся свои цели и задачи, требующие выбора точных действий, слов, указаний педагога, методов общения с учеником. Воплощение этих методов на практике, эффективность урока в целом во многом зависят от того, обладает ли педагог базовыми педагогическими навыками и умениями.

## 15.5. Базовые навыки и умения педагога

Педагог – как музыкант-профессионал, воспитатель нового поколения скрипачей, методист, мыслитель в своей области, широко культурный человек – должен обладать неким комплексом навыков и умений, отсутствие которых может серьезно затруднить его работу, снизить эффективность педагогического процесса. Выделим некоторые основные навыки и умения:

1) умение педагога слушать (и слышать) ученика, специфическая настройка его слуха на выявление достоинств ученика, того нового (пусть и не всегда привычного, устоявшегося – ведь новое всегда необычно), что раскрывается в его игре, а не только регистрация его недостатков;

2) создание творческой атмосферы в классе, на уроке, атмосферы высокой музыкальности, горения, творческого соревнования; умение формировать у студентов идеал игры, верную оценку ими уровня исполнения известных скрипачей, оценку их достоинств и вклада в мировое скрипичное искусство;

3) системный подход к процессу развития ученика (шире – к движению скрипичного искусства и педагогики), охват его эволюции во всей целостности и перспективности, концентрация внимания на ключевых моментах процесса, наиболее чувствительных звеньях системы воспитания скрипача;

4) способность педагога психологически переключаться на работу с разными учениками, «вживаться» в многочисленные роли, вставать на место ученика, а также умение уходить от «инерции» методического и педагогического (а также музыкально-художественного) мышления, быстро схватывать и усваивать новое;

5) яркая, образная, богатая ассоциациями речь, уход от плоских, однозначных замечаний и инструкций, владение искусством точной формулировки заданий, поэтического разговора о музыке;

6) умение общаться с разными по характеру и дарованию учениками, поощрять в них инициативу, активность и самостоятельность, развивать их творческое мышление, эмоционально-волевую сферу, темперамент, фантазию;

7) способность формировать в ученике навыки целенаправленного, оценки своей игры, выбора исполнительских вариантов, умение добиваться поставленной цели;

8) навык полноценного и разнообразного педагогического показа на инструменте.

Важнейшим педагогическим навыком является владение специфической педагогической речью, умение пользоваться словом. Д. Ойстрах, Г. Нейгауз, М. Ростропович и многие другие выдающиеся педагоги обладали и обладают ярчайшей образной речью, которая во многом помогает воплотить музыкальный замысел, овладеть инструментом.

Существуют различные мнения о роли слова на уроке, о содержании замечаний. Необходимо подчеркнуть, что речь на занятиях должна отличаться по форме от обычной, разговорной (что нередко допускается педагогами), быть профессиональной в лучшем смысле слова.

А. Ямпольский считал, что речь педагога должна быть сжатой, логичной, цельной, содержать определенные «логические блоки» информации, точно соотносящиеся с теми или иными технологическими и музыкальными проблемами, всегда соответствовать существу дела и меняться в зависимости от этапов работы над сочинением; при разборе сочинения — одни «логические блоки», при выучивании — другие, совершенно особые — перед выступлением.

Слово очень коварно. Оно может помочь, но может и ранить. Педагог, часто из лучших побуждений, к примеру, старается успокоить ученика перед выступлением и, не учитывая психологического значения своей фразы, говорит: «Не волнуйся!», «Соберись» и т. д. Для подсознания же его воспитанника это означает: педагог подозревает, что он волнуется, не сосредоточен, и это в результате только усиливает напряженность и волнение. Янкелевич мудро напутствовал некоторых учеников перед выступлением: «Волнуйся!», а Ямпольский говорил: «Не играй лучше, чем ты можешь!», снимая тем самым установку на излишний максимализм в игре и ненужное волнение.

Чрезвычайно важен тон слова, его интонация — доброжелательная и мягкая, позволяющая, наряду с положительными замечаниями, создать необходимую творческую атмосферу в классе. Когда С. Рахманинова спросили, что нужно, чтобы воспитать замечательного пианиста (при наличии, разумеется, дарования), он ответил: «Три вещи. Первое — хвалить, второе — хвалить, третье — еще раз хвалить!» Ведь позитивное замечание нацеливает на его выполнение, на некое продолжение, а негативное пробуждает внутреннее сопротивление, нарушает эмоциональное равновесие, и ученику приходится преодолевать его последствия.

Замечания педагога при всей их логичности и целенаправленности должны носить художественный смысл, ибо всегда связаны с музыкой, образностью. Психологи установили, что неоднозначное замечание действует гораздо сильнее и возбуждает гораздо более широкие мыслительные структуры, чем однозначные. А. Ямпольский даже полагал, что педагог обязан в речи в той или иной мере замаскировать главное, подвести ученика к тому, чтобы он нашел это сам, то есть использовал при этом механизмы подсознания, интуиции, что оказывается гораздо более плодотворным, нежели прямое включение сознания, особенно когда это касается виртуозной стороны игры.

Необходимо ли повторять замечания, не приводит ли повтор к уменьшению информативности сказанного? Психологи установили, что повторение нового замечания не только желательно, но и обязательно. Его надо разъяснять, обогащать, расширять поле его приме-



нения, повторяя не буквально, а всегда в новом варианте, контексте, иначе оно становится навязчивым, смысл распадается, слова теряют значение (наступает «словесное насыщение»). Психологи считают: новое по смыслу замечание для его максимального вхождения в практический опыт необходимо повторить семь раз. Первый раз оно не всегда хорошо понимается; второй – усваивается, но не творчески; третий – пробуждает творческую мысль; четвертый раз открывает возможность его переноса на другие случаи; на пятый раз оно усваивается как некий фундаментальный принцип, на шестой – становится необходимым, органично присущим практике и лишь на седьмой раз полностью входит в структуру индивидуального опыта.

Неточность указаний педагога порой лишь относительно влияет на процесс обучения, ибо сам ученик неосознанно корректирует замечания, благодаря присущей человеку системе саморегуляции по оптимальным, ранее уловленным параметрам. Между педагогом и учеником устанавливается своеобразная конвенция. Этот механизм, однако, проявляется неодинаково в плане двигательном и выразительно-художественном. Разница обусловлена тем, что для эффективного функционирования процессов саморегуляции (и связанного с этим самообучения) необходимо формирование у студента четкой «программы действий», круга необходимых стратегических и тактических приемов и средств. Если в технологической стороне игры такая программа относительно несложна, опирается на большой опыт, выработанные приемы, методическую литературу, то выработка нужной художественной программы – один из самых сложных, наиболее трудных процессов формирования музыканта. Ученик скорее хочет услышать от учителя, как ему надо играть – быстрее, медленнее, громче, тише и т. п., а не проводить в сознании нелегкую работу по поиску художественного смысла, образа и других структур.

Подводя некоторые итоги, необходимо еще раз подчеркнуть, что педагогу на уроке нельзя упускать ни на мгновение задачу индивидуального раскрытия дарования ученика, художественную, качественную сторону его игры, ее осмысленность, исходить прежде всего из стиля, характера музыки, музыкальных возможностей ученика, помнить, что «из исполнительских приемов не возникает музыка» (Л. Ауэр). Педагог всемерно должен преодолевать свою инерцию – и слуховую, и вкусовую, и методическую – ведь он обязан открывать неизвестное, скрытое в своих учениках, «не ученика “делать” под себя, а себя под ученика» (Д. Ойстрах). Если в процессе своей деятельности педагог учится сам, то он и научает, ибо строит обучение, включая самые последние достижения музыкального искусства и педагогики, и идет вперед вместе с учениками. Тот же, кто не усваивает последние достижения, не впитывает жадно все новое, тот неизбежно останется в плену традиций, будет все более отставать от движения музыкального искусства, педагогики и исполнительства,

упускать многие возможности, раскрывающиеся перед пытливым взглядом истинного энтузиаста своего дела.

## Глава 16

### СИСТЕМА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ

Цель обучения молодого специалиста в классе по специальности – воспитание мыслящего, обладающего высокой музыкальной и профессиональной культурой, раскрывшего свой талант музыканта-исполнителя и будущего педагога. Это процесс весьма сложный и неоднозначный. Важную, а порой и определяющую роль здесь играют самостоятельные занятия, их целенаправленность и эффективность, знание выработанных опытом наиболее целесообразных приемов, методики развития своего профессионального мастерства, раскрытия заложенных природой способностей. При трехчасовых ежедневных занятиях соотношение времени домашних занятий и занятий в классе по специальности равно, по крайней мере, десяти к одному. Следовательно, урок по специальности является центральным в целостном процессе общения студента с инструментом. Фактически самостоятельная работа начинается во многом на уроке, урок же затем подводит и ее определенные итоги.

В этом смысле перед педагогом стоит огромной важности задача: не только воспитать и обучить ученика, открыть его для искусства, но и всемерно помочь ему познать себя, свои сильные и слабые стороны, показать ему пути и методы совершенствования своей игры. Д. Ойстрах считал, что умение продуктивно работать самостоятельно – талант, который может быть развит, обогащен при внимании к нему педагога.

Самостоятельность ученика – один из показателей педагогического мастерства учителя. Г. Нейгауз писал: «Я твердо убежден, что умение самостоятельно работать надо воспитывать с детства. 9–10-летний музыкант, хорошо играющий, к примеру, нетрудную сонату Бетховена или Моцарта, должен уметь дать правильный анализ формы сонаты, ее тематической и гармонической структуры, рассказать приблизительно о содержании произведения. Сознание ученика должно быть на уровне его “практических действий”, поэтому я считаю, что с первых шагов ученика надо приучать его понимать, что он играет.

На мой взгляд, педагог по специальности должен давать ученику весь комплекс знаний, необходимых для изучения того или иного произведения. Само собой разумеется, что для этого надо быть знающим, всесторонне культурным музыкантом. При таком руководстве со стороны педагога у ученика будут естественно развиваться не только пианистические, но и музыкально-теоретические познава-

тельные навыки, и в 14–15 лет он сможет сознательно разбираться в сложных музыкальных произведениях. Не приходится доказывать, что это будет прочной основой для его дальнейшего быстрого развития» [23, 1].

В этом высказывании Г. Нейгауза особенно важен тезис о соответствии музыкального интеллекта практическим возможностям ученика, необходимости осознания им своих действий. Именно поэтому самостоятельная работа с инструментом – это в первую очередь самовоспитание личности, формирование активной художественной позиции, усиление субъективного, творческого момента в становлении молодого музыканта. Именно поэтому такая работа неразрывно связана с индивидуальностью студента, его стремлением максимально развить свой талант, художественное мышление, свои профессиональные навыки и умения.

Самостоятельные занятия во многом определяют успехи в овладении инструментом, развитие инициативы, самооценки, умения планировать свою работу, ставить цели, анализировать достижения и ошибки. Именно в этих занятиях ученик творчески реализует указания и замечания педагога, данные во время урока, а также свои стремления и идеалы, осуществляет непосредственное продвижение вперед по исполнительскому пути.

Все это выдвигает задачу методологически верного определения системы самостоятельных занятий, выявления наиболее эффективных конкретных путей овладения инструментом в совокупности с занятиями в классе по специальности как единой гибкой структуры художественного обучения музыканта-исполнителя. Важнейшими качествами такой системы выступают, на наш взгляд, следующие моменты:

- развитие навыков постановки творческой задачи, точного осознания художественной цели и нахождение наиболее рациональных путей ее достижения;
- учет психофизиологических закономерностей творческой работы сознания, своих способностей и индивидуальных особенностей, характера, эмоциональной организации;
- всемерная активизация творческой стороны дела, уход от механической зубрежки;
- нахождение оптимального соотношения рациональных и интуитивных моментов в работе, осознание процесса в его обобщенности;
- установление оптимального режима и преемственности в занятиях, выработка умения всесторонне оценивать свои действия, эффективность применяемых приемов и методов работы.

Конечно, это лишь некоторые главные моменты, которые должны способствовать достижению различных целей, в частности, пробуждению интереса к инструменту, музыке, прорыву в новое,

а также активизации «внутреннего педагога», что, безусловно, способствует ускоренному продвижению вперед, развитию умения видеть себя со стороны.

Важно уже с самого начала, приступая к изучению сочинения, представить себе сложную структуру овладения профессиональными инструментальными навыками, как интерпретационными, так и технологическими. Эта структура может быть намечена в ее главных чертах следующим образом:

1. Всестороннее ознакомление с сочинением, его историческим контекстом, стилем автора и т. д.
2. Уяснение музыкальных и исполнительских задач, выработка интерпретационного плана, постановка основных целей.
3. Создание яркой внутренней «модели» процесса исполнения в сознании, «предслышание» и «предвосхищение» того, что и как должно быть сыграно на эстраде.
4. Воплощение модели в развернутое действие, нахождение точных выразительных средств.
5. Автоматизация процесса и увод сознания от его излишнего контролирования.
6. Переход от развернутого процесса исполнения к его сжатой, «кодовой» форме в сознании, которая способна к «развертыванию» на эстраде, создавая устойчивость и уверенность игры, помогая проявиться интуиции и вдохновению.

Понятно, что подобное разделение в значительной мере условно, однако оно отражает процесс познания и художественного воплощения сочинения – конечную цель исполнителя. В проблеме организации самостоятельных занятий существуют два аспекта. Первый – методологический – связан с содержательной стороной процесса овладения музыкальным сочинением, его выразительными и технологическими комплексами. Ко второму – методическому – относятся конкретные формы самостоятельных занятий, методическая «рецептура», отдельные приемы преодоления той или иной трудности, выразительного приема и т. п.

## **16.1. Работа над воплощением художественного содержания произведения**

### **16.1.1. Общие принципы**

Содержательная сторона самостоятельных занятий играет ведущую роль в продуктивности работы. Центральное положение здесь занимает формирование художественного идеала, вкуса исполнителя, определенных стилевых тенденций, а также нахождение адекватных замыслу выразительных средств. Необходимо всемерно направлять на уроке работу студента по пути именно творческого, а не тех-

нологически-ремесленного подхода к трактовке сочинения, начиная с самых первых моментов работы над ним, с его разбора.

С. Фейнберг предупреждал, что «ничего не может быть естественнее, как техническая тренировка на материале еще музыкально не освоенного произведения... Подменяя процесс усвоения новых музыкальных образов сухой тренировкой, пианист убивает в себе необходимое творческое настроение, так как именно первое впечатление от произведения всегда бывает наиболее сильным и вдохновляющим. Необходима целесообразная последовательность в работе: сначала творчески поставленная художественная цель, а затем тренировка для ее достижения. Эту последовательность нельзя изменить, так как запоминать и заучивать следует только творчески найденный живой звуковой образ. При правильной последовательности в своих занятиях пианист естественно переходит от общего к частному, от восприятия целого к шлифовке деталей, от основного тематического материала к связующим элементам формы и отдельным пассажам. И тогда, после упорной, но целеустремленной работы, он должен вновь вернуться к творческой передаче целого замысла». В этих словах выдающегося пианиста — целая программа самостоятельных занятий.

Таким образом, первым моментом самостоятельного творческого поиска является решение важнейшей проблемы — постижение замысла композитора, то есть исследование смысла текста как некоего сжатого кода, отсылающего нас к скрытым художественным значениям, то есть нахождение верного соотношения текста сочинения (нотной записи) и его контекста («подтекста»). В контекст входят такие компоненты, как исторический фон эпохи, ее культура, состояние музыкального искусства и его главные традиции, целостное творчество автора и место в нем изучаемого сочинения, связи его с последующим развитием музыкальной культуры, а также задачи современной интерпретации.

Лишь всестороннее постижение замысла композитора, художественных смыслов произведения, системы его образности, драматургии, выразительных средств, стилевых решений позволяет перейти к следующему этапу — творческому построению собственной оригинальной исполнительской концепции, опирающейся как на личностные идеалы и предпочтения, художественные стремления, так и, разумеется, на живые традиции искусства, распространенные в обществе.

Выяснение сложного взаимоотношения текста и контекста происходит уже на начальных этапах ознакомления с произведением. Постепенно, по мере выгрызания в него («Работа над музыкальным произведением — процесс бесконечного вслушивания» — К. Игумнов), все глубже раскрываются его образная сфера, психологический настрой, пространственно-временные связи, проясняются основные «действующие лица» (драматургия), жизненные ассоциации.

Наконец вырисовывается идейно-эстетическая концепция автора. Ее познание завершает первоначальный этап «получения информации» о сочинении и его контекстных связях (из него самого и дополнительных источников). Понятно, что в дальнейшем эта информация будет пополняться.

Лишь после этого можно перейти к поискам путей созидания своей концепции исполнительского воплощения познанного авторского замысла, которая бы не противоречила ему, а оттеняла, усиливала его отдельные стороны, помогала бы слушателям глубже почувствовать образы сочинения, его пафос, гуманистическое настроение, эпоху, а также близость данного произведения современности.

Д. Ойстрах предлагал своим ученикам на первых порах много раз сыграть сочинение по нотам в темпе, по возможности приближенном к необходимому (можно при этом, говорил он, играть лишь начала и концы сложных пассажей, или ухватывать их основную структуру), с целью его познания. Так же работал над сочинением и С. Рихтер, которому оставалось после этого лишь «доучить два-три места». Именно поэтому, когда Ойстраха спросили, нужно ли учить произведение с самого начала наизусть и уже затем начинать над ним работать, он ответил: «Если произведение ваше, то зачем его учить? Если же произведение еще не ваше, то зачем его учить?»

Таким образом, в самостоятельных занятиях сначала осуществляется этап всестороннего ознакомления с текстом сочинения, включая и его контекст («информационный этап»). Затем наступает этап «описательного» изложения сочинения, закономерно приводящий к попыткам «уйти» от текста, создать некую модель будущего исполнительского решения (этап «консолидации концепции»). Его сменяет третий – этап воплощения в материале целостного замысла исполнителя. Завершающей является проверка исполнительского решения на репетициях и выступлениях с последующей его корректировкой.

Необходимо сказать несколько слов о возможных стилистических границах интерпретации сочинений прежних эпох. Здесь могут возникать некоторые отрицательные тенденции, искажающие смысл сочинения, исторически закономерную «жизнь» его художественных образов. К ним, в частности, относится так называемая «стилизация» (или «музейное исполнение»), нарочитое, довольно модное ныне ограничение исполнительских средств, исходящее из предвзятого мнения, что «при Бахе так не играли». Но при Бахе не было ни современных инструментов, ни современного мышления, ни музыки Шостаковича, Стравинского, Шёнберга. Жизнь художественных образов продолжается в новой социальной и музыкальной действительности, они не остаются без изменения.

Противоположное нарушение стилистических рамок связано с чрезмерной «модернизацией» сочинения, отрывом его от родной почвы, исторических реалий. Не случайно Ойстрах считал, к приме-

ру, что в миниатюре «все грани должны быть отшлифованы и блеснуть, как ограненный драгоценный камень в оправе своего времени. Некоторые меняют оправу и теряют правду».

Самым важным моментом самостоятельного творческого поиска является создание собственной индивидуальной исполнительской концепции сочинения. Для образования *собственного «концепционного поля»* необходимо научиться ориентироваться в разных интерпретациях сочинения. Этому может помочь как показ педагогом различных трактовок и целенаправленный выбор той из них, что соответствует наклонностям ученика, так и знакомство с записями. Понимание неисчерпаемой глубины художественных образов сочинения — это путь к формированию широты художественных идеалов, исполнительского мышления. Такой процесс проникновения в суть играсмого сочинения имеет особое значение, служит развитию творческой инициативы, индивидуальности студента, помогает ему самостоятельно выбрать дорогу, которая ближе его стремлениям, музыкальному опыту.

Поэтому на начальных этапах самостоятельной работы над сочинением А. Ямпольский, Л. Цейтлин, Д. Ойстрах рекомендовали послушать две-три (но не одну, дабы избежать подражания) его записи в исполнении признанных мастеров и попытаться выявить, что является сутью образов, прослеживается во всех интерпретациях, а что принадлежит индивидуальному стилю данного исполнителя. При нахождении самостоятельной концепции, конечно, необходимо отталкиваться от этого общего, нейтрального. Но как только становится ясной данная диалектика общего и особенного, закономерного и случайного, следует перестать слушать записи. Тем более это нежелательно, когда уже прорезаются грани собственного плана интерпретации сочинения.

Необходимо учитывать, что интерпретация как творческий акт всегда связана с достаточным многообразием форм исполнения, с исполнительской варианностью музыкального сочинения, образованием широкого «поля» его замысла. Музыкальное сочинение едино, как один мир, нами воспринимаемый. Оно представляет собой *инвариант* — неизменную суть при определенном преобразовании переменных. Его интерпретация, его восприятие различны и представляют собой «субъективный образ объективного мира», что связано с самим характером содержания произведения, не сводимого к застывшей структуре текста, разомкнутого в историческом пространстве и времени. Поэтому не обязательно скрупулезно выполнять пожелания некоторых композиторов, в частности И. Стравинского, который сужал рамки интерпретации лишь «единственно верным» авторским императивом. Скорее прав был Д. Шостакович, который утверждал, что его сочинения рассчитаны на «принципиально разную интерпретацию».

Приведем некоторые высказывания Д. Ойстраха, характеризующие его метод поиска концепционных решений. Прежде всего он уделял самое большое внимание нахождению основного масштаба целого («монолит»), который отвечал бы образам сочинения и возможностям исполнителя, искал ту единственную точку пересечения личных качеств и музыки, когда эти качества начинают представлять такую художественно-эстетическую ценность, что могут стать достоянием общественности. Как уже говорилось выше (в главе 14), мастер разделял методы создания концепции в миниатюре и крупной форме.

В первую очередь он подталкивал своих учеников к нахождению концепционного решения, связанного с уяснением структуры целого во всех ее связях. В эту структуру он включал «опорные точки», те «фонари», которые освещают дорогу, — промежуточные и главную кульминации. Затем обращал внимание на установление основных смысловых интонационных «связей-арок». Так, в Концерте Брамса он указывал на содержательную связь аккордов в первой части и в начале третьей, главной партии первой части и лирической темы — второй. В Концерте Бетховена — не только на начальный ритм литавр, пронизывающий всю форму, но и на движение по ступеням трезвучия (главная партия первой части — начало финала). «Иногда, — говорил он, — ведущим началом в построении целого, кроме самой музыки, является та инициатива солиста, которая заложена в замысел самим автором. Например, в Первом концерте Шостаковича мне только спустя много лет удалось приблизиться к решению проблемы целостности, которая, на мой взгляд, связана со все большим проявлением активности и самостоятельности солиста, достигающей кульминации в каденции, а затем в Бурлеске, где ведущим началом в полной мере становится именно скрипка. Лишь в третьей записи мне что-то удалось в этом отношении сделать».

Когда в основных чертах намечен творческий план сочинения, возникла концепционная идея, художественный импульс должен быть направлен на поиск необходимых выразительных средств и решений. Д. Ойстрах считал, что плох тот исполнитель, у которого «текст маскирует подтекст, а надо наоборот».

Существуют два пути «ухода от текста». Первый из них связан с обогащением «горизонталей» сочинения — поисками выразительной детализации, нюансировки, тембровых красок, фразировки, психологически оправданных переходов одной грани формы в другую и т. п. При этом в центре внимания всегда должна находиться целостная форма произведения. В крупной форме этот подход должен сочетаться с поиском броских, обобщающих средств, широких «мазков кисти», укрупнением штрихов, нахождением логической цепи деталей, позволяющей уйти от излишнего дробления формы. В миниатюре же должна доминировать детализация, тонкие нюансы переходов. Само



«пространство» музыки здесь более узкое, как и временные рамки драматургического действия.

Второй путь связан с обогащением «вертикали» сочинения — «снятием» однопланового, «нитевого» решения за счет образования многих путей интерпретации, рождения своеобразного «художественного поля». Так поступают обычно крупные исполнители, непрерывно варьируя исполнительские средства и решения в процессе изучения сочинения. Д. Ойстрах не выходил на эстраду, пока, по его словам, «не изучил все мыслимые варианты исполнения сочинения. Мне нужна на эстраде широкая дорога, а не протоптанная тропинка». Лишь это, по его мнению, дает истинную устойчивость и свободу исполнителю на эстраде.

Как для первого, так и для второго пути «ухода от текста» необходимо всемерно развивать свое творческое воображение и фантазию. Лишь они могут подсказать исполнителю новое, нетрафаретное решение, индивидуальный ракурс прочтения сочинения, и здесь может помочь работа с магнитофоном, позволяющая как бы «отойти» от себя, послушать свое исполнение со стороны, оценить его.

Д. Ойстрах рекомендовал этот метод ученикам и сам применял его на практике. Он записывал первый вариант исполнения (с полной отдачей), затем отдыхал, собирался с мыслями и, не прослушивая записи, играл второй. После небольшого отдыха прослушивал оба варианта, сравнивал их и оценивал. Затем, учитывая поправки, записывал третий вариант. Вечером или на следующий день прослушивал все три.

Сразу прослушивать первый и третий варианты он считал нецелесообразным («исполнитель еще не остыл и не в состоянии верно оценить сделанное»). Как правило, утверждал он, «первый вариант почти всегда в своей основе верно схвачен интуитивно. Здесь сказываются опыт и ощущение стиля. Но в последующих проигрываниях возникает много интересных деталей. Встает нелегкая задача отбора их и органичного соединения в монолитное целое на основе найденной логики концепционного решения».

Подобный метод он применял и с учениками, стараясь побудить их к инициативе и оценке получающегося результата. Р. Гвасалия вспоминала, как часто Д. Ойстрах записывал ее игру на магнитофон и это приносило ей огромную пользу. «Во время совместного прослушивания сделанной записи он требовал, чтобы я сама отыскивала недостатки и исправляла их. Затем следовала новая запись, и так далее, до лучшего на данный момент варианта. Все предыдущие варианты оставались, и под конец происходило их сравнение. Когда прослушивались самые первые записи, становилось просто страшно, сколько у меня было всяческих неточностей» [24, 111].

Подобная работа во многом способствует образованию необходимого для творчества «поля решений», во многом схожего с тем

«полем замысла», который возникает у композитора. По этому поводу интересные мысли высказал С. Рахманинов в одном из своих интервью. Он рассуждал о преимуществах композитора-исполнителя перед обычным исполнителем, о том, что композитор всегда глубже интерпретирует собственные сочинения, чем любой исполнитель даже крупного ранга.

Первым качеством он считал особо развитое воображение: «Я не хочу утверждать, что артист-исполнитель не обладает воображением. Но есть все основания считать, что композитор обладает большим даром, ибо он должен прежде, чем творить — воображать. Воображать с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчетливая картина будущего произведения прежде, чем написана хоть одна нота. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины. Из этого следует, что когда композитор интерпретирует свое произведение, эта картина ясно вырисовывается в его сознании, в то время как любой музыкант, исполняющий чужие произведения, должен воображать себе совершенно новую картину». И добавлял, что успех и жизненность интерпретации в большой степени зависят от силы и живости его воображения [29, 129].

Вторым качеством, по его мнению, является «тонко развитое чувство музыкального колорита... каким бы прекрасным музыкантом не был исполнитель, я думаю, он никогда не сможет достичь всей глубины ощущения и воспроизведения полной гаммы музыкальных красок, что является неотъемлемым свойством таланта композитора» [29, 129]. И в качестве примера он приводил игру пианиста-композитора Антона Рубинштейна, изумлявшего богатством и разнообразием «чисто музыкальных красок».

Эти высказывания замечательного композитора и исполнителя могут служить своеобразной программой развития данных качеств у исполнителя. Особенно важным представляется его замечание о «картине» музыкального сочинения и ее «суги», воплощенной в нотном тексте.

Таким образом, при самостоятельной работе над сочинением намечается следующий путь: текст в окружении контекста → уход от них к глубинным смысловым связям, образности, драматургии → обретение собственного видения произведения посредством включения воображения и фантазии, оформление исполнительской концепции → воплощение этой концепции в точных и ярких выразительных средствах и художественных решениях.

Важнейшим психологическим моментом самостоятельных занятий является умение на каждом этапе работы не замыкаться на связи: сочинение — интерпретация, то есть иметь в поле зрения не только промежуточную цель, но всегда представлять себе конечную — зал, игру для публики. Ведь лишь в публичном исполнении рождается Музыка как общественная ценность, ибо конечная цель музыканта — доведение музыкальных образов, исполнительской концепции до созна-

ния слушателя, пробуждение в нем творческого отклика, преобразование его души.

Не случайно Дж. Энеску писал: «Если хоть один человек уйдет с моего концерта и скажет себе: “Во мне что-то изменилось”, — я посчитаю свою задачу выполненной». Если не иметь эту цель в сознании в каждый момент занятий, нахождение на эстраде не будет естественным продолжением процесса овладения сочинением.

А. Ямпольский советовал своим ученикам: «Играй так, как будто ты в зале, а перед тобой сидят в первом ряду Хейфец, Менухин, Ойстрах, Коган, а с краю — я». Этот прием помогает выработать привычку слушать себя как бы со стороны, понять, как исполнение воспринимается слушателем, что он получает, какие впечатления и переживания у него рождает игра, ведет ли, увлекает ли она его за собой.

Композитор, когда сочиняет произведение, думает об этом в первую очередь, а исполнитель часто лишь в последнюю — тогда, когда встречается на эстраде с конкретным слушателем. Ойстрах говорил, что нельзя заниматься «шепотом — слушатель не должен напрягать слух, чтобы полноценно слышать. На эстраде иные акустические условия, чем в классе или дома. Наполнить зал может только достаточно интенсивное звучание. Об этом надо думать при самостоятельных занятиях». И. Гофман также советовал играть дома так, как будто исполнитель находится на эстраде — в полном масштабе и на нужном художественном уровне.

### 16.1.2. Некоторые конкретные методы работы

Рассмотрим теперь методы самостоятельной работы, связанные с овладением содержательной стороной произведения. Одним из главных является так называемый «ассоциативный метод». Сама связь нотного текста и художественных смыслов сочинения основывается на богатой и разнообразной системе ассоциаций, так как структура музыкального произведения, драматургия, контрасты и т. п. причинно обусловлены. Но сами эти причины не находят непосредственного отражения в музыкальном тексте. Они принадлежат художественному мышлению композитора, а впоследствии и исполнителя, который обязан раскрыть их слушателю. «Всякая музыка программна, — утверждал Д. Шостакович, — так как она отражает и выражает жизнь. Иначе это не музыка».

Можно вспомнить, что еще Дж. Тартини предлагал при изучении произведения ассоциативный метод — «подкладывания» под текст стихотворных сонетов, отвечающих настроению пьесы. Подобный прием рекомендовал и профессор Я. Рабинович, когда советовал, занимаясь дома, попытаться сформулировать и подписать под нотами возникающие ассоциации и настроения.

И. Стерн в беседе со студентами Московской консерватории говорил, что, когда он начинает изучать новое сочинение, он как бы

поднимается на высокий холм. Ночь, темнота. Но он знает — внизу находится большой город определенной эпохи. В процессе выгрызания в произведение у него рождаются различные ассоциации, образы — как художественного порядка, так и обшние. Постепенно внизу начинают проступать основные контуры города — площади, магистрали, встают дома, зажигаются огни, город оживает. Тогда он выносит сочинение на эстраду. С течением времени огни понемногу гаснут, когда их остается мало, он прекращает играть произведение. А впоследствии может вернуться к нему, но тогда уже строит иной город.

Это — интересное описание творческого процесса. Так и драматический актер, изучая роль, просматривает огромное количество разнообразных исторических материалов, живописных и прочих источников, ищет ассоциативные опоры в немзыкальной информации. Д. Ойстрах считал, что при самостоятельной работе прежде всего необходимо разделять два понятия: «целостный образ сочинения» и «целостное решение произведения в исполнительском плане».

Первое связано с познанием сочинения во всем его богатстве и существенных связях, которое непрерывно продолжается, не «застывает» на каком-то этапе. Второе понятие относится к поиску концепции, необходимого драматургического решения, нужных выразительных средств. Этот поиск идет как бы внутри целостного образа сочинения и должен где-то завершиться. Эти два процесса протекают параллельно. И «соединение несоединимого» — всегда выбор из многих решений, так же как и соединение монументальности, концертности воплощения целого с богатством деталей.

В самостоятельной работе он предостерегал от увлечения детализацией игры, говорил, что «только в связи с целостностью произведения детализация получает свое место и приобретает художественное значение. Тогда она не только не дробит решение, но помогает более выпуклому раскрытию замысла. При этом необходимо учитывать, что общий замысел — это, главным образом, область логики, художественного мышления, культуры исполнителя, а детализация — во многом область интуитивных процессов, спонтанных действий исполнителя, связанная в какой-то мере даже с «творчеством рук»».

Ойстрах советовал ученикам искать ассоциативные связи сочинения с жизнью, другими искусствами, но неуклонно идти от непосредственных аналогий к более глубоким, пробуждать инициативность мышления. По его мнению, «есть произведения, где программность выражена, в других она скрыта или ее нет. В одних легче найти ассоциативные связи с жизнью, культурой — помогает их колорит, примененные выразительные средства. Другие вызывают скорее эмоциональные ощущения, которые трудно выразить словом или найти им содержательную ассоциацию. Здесь важно определить свое отношение к музыке, психологическое состояние». И он не боялся, к приме-

ру, в романтических сочинениях прямых аналогий. В начале Первой сонаты Изаи для скрипки соло он предлагал ученику представить себе, будто у него «в груди все клокочет, душа его мечется в отчаянии, он что-то мучительно переживает внутри себя и не может найти этому выход». И добавлял, что, когда он ясно себе все представит, а отчаяние достигнет апогея и вырвется вовне, «начинается» произведение. Так студент должен заниматься дома.

И. Безродный подчеркивал необходимость построить в первую очередь «интерпретационный каркас» сочинения: найти грани целостной концепции, оправданные переходы психологических состояний в музыке — «эмоциональные мостики», необходимый, неожиданный собственный круг ассоциаций. «Всякая музыка есть прикосновение к чему-то еще, лежащему за ней, прикосновение к жизни. Даже в созерцательной музыке можно думать не только о сиюминутном состоянии, но и о своих воспоминаниях, ассоциирующихся с этим состоянием (прошлое), или о мечте, идеале, несбывшемся (будущее). Самое острое решение — представить себе, что это — последнее ваше высказывание в жизни, решение вопросов любви и смерти. Лучше всегда оперировать различными типами ассоциаций, но не сбиваться на «литературщину», излишнюю конкретность. В явно программной музыке могут быть более прямые связи, в непрограммной лучше искать более тонкие ассоциации второго и третьего планов».

Интересен в отношении самостоятельного поиска концепции его рассказ о работе над «Лунным светом» Дебюсси. По его мнению, это — «впечатление от впечатления, великая игра тембров, колорита». Сразу же встает вопрос: почему такое название? Просто свет — это наивно. Свет, колорит ведь не сами по себе; а что-то статичное, мистическое — это фон. Уже хорошо. Но почему в середине возникает взволнованное состояние? Объяснение может быть такое: ваш взор бессознательно скользит вокруг и вдруг наталкивается на что-то — предмет, освещенный светом. Возникает воспоминание — ретроспекция, вызывающая волнение. Ретроспекция завершается, и вы возвращаетесь, но уже все видите другими глазами. Значит, с этим предметом было связано что-то важное, и оно ушло. Поэтому и реприза более грустная, ведь прошлое не повторится». Так работает художественная фантазия артиста, перерабатывающая личный опыт в общезначимые структуры искусства, широко применяя для этого различные ассоциации.

Метод обнаружения «кругов ассоциативных связей» и построения на их основе образной структуры художественного произведения был разработан в кинематографе С. Эйзенштейном. Он может быть весьма полезен и музыкантам, в частности, и для того, чтобы создать «внутреннюю ленту видения» (К. Станиславский) образов сочинения, активизировать зрительный ряд при изучении и исполнении сочинения. С. Эйзенштейн предлагал, к примеру, для того, чтобы

воссоздать на экране «образ моря» как художественный, а не натуралистический, «погрузить» реальное изображение моря в систему близких, а затем все более отдаленных ассоциаций. Для этого он выстраивал следующую цепочку ассоциативных связей: море — пляж — песок — пустыня — верблюд — бедуин на верблюде — мираж воды в пустыне, который наблюдает бедуин. Каждая ассоциация сама по себе является прямой, близкой. Однако по мере выстраивания ряда эти ассоциации становятся все более отдаленными (к примеру, ассоциация моря и верблюда), но лишь на шестой ассоциации получается неожиданное замыкание цепочки (вода — мираж воды), возникает интересный, богатый образ.

Разумеется, совершенно не обязательно доводить все цепочки до логического конца, многое может быть расплывчато, не оформлено, поэтически многозначно (пожалуй, именно это должно стать нормой). Важно уловить некоторые тенденции этих связей, отдельные ассоциативные звенья, возникающие узлы значений, чтобы образ или даже выразительное средство, решение начали приобретать более емкий смысл, «расплывающийся, как пятно на промокашке» (И. Безродный). Именно тогда обогащается внутреннее представление, а исполнение приобретает необходимые глубину и выпуклость. Здесь может помочь воображение, подсказав, к примеру, «координаты» действия, обстановку, время и пространство происходящих событий, «действующих лиц» и т. п. Обобщающим моментом иногда выступает жанр, а также типичные драматургические ситуации.

Все это оказывается отнюдь не лишним и не лежащим «вне музыки», как неправильно полагают, ибо не привносится в музыку как нечто чужеродное, не навязывается ей, а обращено к внутреннему представлению исполнителя, обогащает его, создает для такого представления богатое поле смыслов (вспомним Рахманинова), помогает уйти от примитивной игры нотного текста, уже на начальном этапе направляет на поиски художественного, жизненного смысла сочинения. К аналогичному подходу призывал некогда Н. Гоголь, говоривший, что художественный смысл при восприятии и исполнении пьесы зачастую неверно дробится «на буквы», а надо художественный текст читать «сразу вдруг, по верхам», иначе «долго будут видеть одни буквы».

## **16.2. Принципы самостоятельной работы над технологическими аспектами произведения**

### **16.2.1. Методические подходы**

Рассмотрим теперь другой аспект самостоятельных занятий — методический, включающий в себя многообразные формы овладения технологической стороной сочинения, конкретные приемы работы, наиболее эффективные методы и средства, ускоряющие освоение профессиональных навыков игры и т. п.

Здесь следует выделить два подхода. Один — *творческий*, развивающий навыки общего плана, способность переносить их в новые условия, то есть на другие сочинения. Этот подход формирует фундаментальные навыки или, как их называл А. Ямпольский, «смысловые технологические блоки». Другой подход — узко *ремесленный*, нетворческий по своей сути, когда изучение сочинения, процесс домашней работы проходит хаотично, путем «проб и ошибок», бездумного повторения, когда не выделяется главное, не обобщается и не накапливается опыт. Тогда время самостоятельных занятий используется неэффективно, а сам процесс принимает примитивные формы. В данной связи нелишне вспомнить строки Л. Ауэра из его книги «Моя школа игры на скрипке»: «Молодые ученики, невзирая на советы, обычно не отдают себе отчета в том, насколько важен способ их работы и как влияет манера занятий на все их будущее... Я абсолютно убежден, — и всегда говорю это своим ученикам, что, когда они упражняются без самонаблюдения и самокритики, они только развивают и совершенствуют ошибки, поступая хуже, чем если бы попусту тратили время» [3, 44].

В ходе самостоятельных занятий творческого типа вырабатываются следующие фундаментальные навыки:

- умение на каждом этапе, в каждый момент занятий ставить и пытаться решить четко очерченную цель, сверяя свое ощущение цели, конечного желаемого результата с реальными достижениями, что и дает возможность сближения внутреннего идеального представления с внешним его выражением;
- умение предслышать внутренним слухом и предчувствовать мысленным ощущением то, что должно быть сыграно, с такой красотой, выразительностью, точностью и масштабом, с какими еще не представляется возможным исполнить, но к чему следует стремиться;
- умение сконцентрировать усилия в первую очередь на ключевых моментах игры, лежащих в фундаменте исполнительского процесса, а не на второстепенных, находящихся на периферии;
- знание психофизиологических возможностей организма, работы сознания, определяющих наиболее эффективные приемы изучения материала;
- умение распределять время, внимание, свои силы как в течение дня, так и на более длительные отрезки времени, умение планировать свою работу.

На уроке по специальности путь освоения произведения, в основном, следующий: от постижения внешней формы исполнения, соответствующего эталону, усвоения поставленной педагогом цели — к попытке достижения художественного и технологического результатов — к выработке необходимых внутренних ощущений, связанных с пропесочением воспроизведения сочинения, затем — переход к выработке нужных внутренних представлений (художественных и двигательных).

Во время самостоятельных занятий этот процесс должен проходить во многом в противоположном направлении: от выработки богатых и детальных внутренних представлений — через достижение желаемого художественного и технического результатов — к выработке необходимого для эстрады высшего выражения своего видения сочинения, к донесению своей концепции художественного содержания до слушателя.

Существуют различные формы связи внутренних представлений (слуховых и двигательных) с воображением и художественной памятью, порождающие и различные формы деятельности при самостоятельной работе, отличающиеся от занятий в классе по специальности. И. Гофман считал, что прогресс творческого развития нарастает, если ученик переходит от низшего, по его мнению, способа изучения — по нотам за инструментом — к более высоким формам: без нот за инструментом, затем по нотам без инструмента и, наконец, без нот и без инструмента, когда предельно активизируются все внутренние механизмы предслышания и предчувствования, а исполнитель свободен от сковывающих фантазию конкретных, зачастую неумелых еще, действий [13, 48; 133].

Творческий уровень самостоятельных занятий инструменталиста можно охарактеризовать следующими соотношениями деятельности и ее осознания. Плохой исполнитель играет, но по-настоящему не слышит, *что* он играет и *как* у него получается, не знает, как надо играть. Посредственный — может слышать, *что* он играет, в принципе, может постичь и *как* надо играть, как следует заниматься, но, не наученный этому, не слышит, действует хаотично.

Хороший инструменталист — слышит, *что* он играет, и может корректировать процесс звучания. Но его скорее можно назвать не исполнителем, а слушателем своей игры. Лишь на высшем уровне мастерства — уровне художника — музыкант слышит *до того*, как он играет, слышит, *как* он может играть, как *должен* интерпретировать сочинение и, сыграв, *сравнивает* сыгранное с представленным в сознании.

Среди исполнителей высшего уровня можно различить музыкантов двух типов. У одних расхождение между внутренним представлением и реальным результатом значительно и, в целом, не изменяется со временем, слух у них всегда идет впереди, что обеспечивается напряженной работой творческой фантазии. Л. Коган говорил: «Художник рождается тогда, когда рождается идеал его искусства, идеал выразительности звучания. Музыкант умирает как художник, если ему кажется, что он достигает этого идеала, ведь идеал подлинный не может быть достижимым, полностью материализованным, так как это сущность духовная».

У других расхождение между мыслимым образом и его воплощением невелико, и порой задуманное сливается со слышимым, обеспечивая непосредственный контакт слуха и пальцев. Но при этом воз-



никает опасность утраты ведущей роли слуха, переноса акцента на руки, их действия.

Музыканты первого типа — это художники большого масштаба, прокладывающие новые пути в искусстве. Вторые — виртуозы, у которых преобладает главным образом инструментально-технологическое начало. Конечно, такое разделение условно, и в реальной жизни множество исполнителей сочетают в себе различные черты. Но все же, как правило, у каждого конкретного музыканта можно выделить преобладание либо той, либо иной стороны творчества.

Важна здесь, разумеется, художественная содержательность процесса. Исполнители среднего уровня остаются, главным образом, в рамках задачи выявления внешней стороны сочинения, его грамматических и синтаксических структур, а более пытливые пытаются прорваться в раскрытие глубоких семантических (содержательно-образных) слоев, «снимая» грамматико-синтаксические проблемы, как бы воспаряя над ними, решая тем самым основную, конечную цель художественной интерпретации сочинения.

Однако для того, чтобы перейти от начальной стадии изучения сочинения к завершающей, необходимо в первую очередь выработать навыки предвосхищения своей игры (в ее различных аспектах), а затем механизм оценки — сравнения идеального и реального рядов. Данный механизм настолько психологически значим, что предварительное всестороннее «моделирование» своих действий (хотя бы и не вполне детально осознаваемое, но схватываемое как целостное представление), предвидение точных, закономерных результатов своей игры («предслышание» — как более узкая сфера, касающаяся слухового представления и контроля) способны сами по себе привести в целом к правильному, естественному решению игровых проблем без неизбежных при других методах занятий предварительных проб и связанных с этим ошибок и просчетов.

Правда, и в этом случае нельзя совершенно абстрагироваться от того факта, что предвидимый конечный результат — не гарантированно верный, он может быть ошибочным. Такой просчет не является недостатком: полезно знать ошибку, путь, который ведет к ней, что позволит в другой раз вовремя уклониться от неверного решения.

Как видим, действие на основе предвидения (назовем его «первичным» решением игровой проблемы) содержательно и по своей сути кардинально отличается от привычного действия на основе: сыграл — услышал — исправил (то есть «вторичного» решения игровой проблемы). Последнее базируется на устранении первоначальных ошибок, погрешностей или неточностей исполнения, связанных с отсутствием ясного представления о конкретной цели и ее непосредственном двигательном воплощении, звуковой реализации.

«Первичный» и «вторичный» способы действий во многом отличаются друг от друга функционированием мышления исполнителя.

В первом случае мы имеем дело с развитой способностью достигать максимального обобщения накапливаемого опыта и эффективно его применять в неодинаковых, порой весьма отличных ситуациях (активный перенос навыка). Следовательно, занятия ведутся с высоким коэффициентом «игрового интеллекта».

Во втором случае можно говорить об остановке на более низком уровне мышления, так называемом «ручном мышлении» (термин И. Павлова), которое функционирует лишь в действии, только в соприкосновении с инструментом. Этот уровень, конечно, присутствует как обязательный «инструментальный», однако сам по себе он предопределяет в основном улавливание скорее механических, поверхностных связей, ограничивает развитие совершенных игровых механизмов, связанных с предвосхищением результатов. В отрыве от конкретных исполнительских действий или сутубо технологических указаний у студентов с такого рода мышлением не возникает творческого исполнительского подхода. Применяя в основном метод «проб и ошибок», ученик далеко не всегда способен точно и быстро выделить нужное, главное. Зачастую он оказывается не в состоянии заметить этап овладения навыком и, продолжая упражняться, начинает портить образовавшиеся выгодные связи слуха и моторики, и тем более не может уловить вероятность более широкого применения этого навыка в дальнейшей практической работе. А это значит, что здесь не улавливаются подлинные причинно-следственные связи действия и его результата, слабо фиксируется соответствие представления и воплощения этого представления в конкретной деятельности. Следовательно, не развиваются необходимым образом ни та, ни другая сферы.

Успешность исполнительского обучения непосредственным образом зависит от осознания стоящей перед учеником задачи и ее связи с накапливаемой им информацией о возможном поведении в данном случае, творческом, деятельном ее применении. Но для выбора наилучшего способа действия необходимо выработать достаточно четкие оценочные критерии, связанные с «идеальным образом», с одной стороны, и умением оценивать сходство ситуаций, с другой. Поэтому занятия с отсутствием фазы «пробы», а достижение сразу точного, желанного результата свидетельствуют не только о выборе правильного методического подхода, но и отражают важнейшие черты внутренней логики творческого процесса: 1) оценка новизны музыки, ее содержательной структуры; 2) построение идеальной «модели» исполнения; 3) рождение «гипотезы» ее воплощения в материале на основе опыта, знаний и умений; 4) непосредственное исполнение; 5) анализ причин расхождения между «моделью» и ее реализацией, корректировка.

Любой этап этого процесса не может быть пропущен или смещен со своей позиции. В то же время совершенствование умения заниматься заключается в непрерывном обогащении каждого этапа, уси-

лении его интеллектуального обеспечения. Не случайно А. Ямпольский говорил своим ученикам: «Если у тебя во время занятий после десяти минут голова не начинает трещать, как от решения сложной математической задачи, а устают руки, это значит, что занятия идут по совершенно неверному пути».

Именно такой неправильно выбранный метод, ведущий к замедленному, некачественному в конечном счете результату, мешает в самостоятельных занятиях овладеть произведением быстро, хорошо и надежно. Продолжением метода «проб и ошибок» логично выступает и распространенный прием многократного повторения, а также метод «поэтапного приближения к конечной цели». На первый взгляд они кажутся вполне целесообразными и закономерными (как известно, «повторение — мать учения», «от простого — к сложному» и т. д.), однако не обеспечивают достаточного «запаса прочности» при выходе на эстраду и необходимой продуктивности работы. Разберем их подробнее.

### 16.2.2. Неверные приемы самостоятельных занятий

Прием многократного повторения («зубрежка»), который порой начинается уже с первых моментов «работы» над произведением, до сих пор еще живуч в повседневной практике самостоятельных занятий. Пальцы при этом, правда, постепенно привыкают к тому, что они должны делать, и после достаточно продолжительного повторения пассаж, наконец, начинает получаться. Но гарантии того, что 20–30 повторений обеспечат затем верное воспроизведение на эстраде или даже на уроке, этот прием не дает.

Он ненадежен, так как здесь не учитываются ни психологические, ни эргономические (закономерности труда) аспекты. Так, внимание и интерес по мере непрерывного повторения прогрессивно падают, исполнитель занимается главным образом двигательной стороной дела, чисто технологической работой, оторванной от музыкального целого, эмоционально не включается в процесс ни в содержательном, ни в формотворческом отношениях. Д. Ойстрах говорил, что «многократные повторения еще никому не помогали стать музыкантом, овладеть скрипичной техникой. Нельзя работать над произведением “по кусочкам” — иначе его потом не собрать. Да и в повторениях надо искать уточнения, детализации, краски, а не унижать свой талант механической зубрежкой сложных мест. Если исполнитель сможет ясно представить себе суть, смысл, структуру того или иного пассажа, “проиграть” его в уме, то он прекрасно сможет его исполнить и на инструменте. Этим и отличается творческий подход».

Другой метод, обычно применяемый в самостоятельных занятиях, — поэтапное приближение к искомому результату, начиная от медленного разбора текста, далее последовательное повышение темпа и доведение его, наконец, до окончательного. Такое деление на

этапы таит в себе, при кажущейся целесообразности, достаточно много недостатков и опасностей. Оно не только крайне непродуктивно, отнимает много времени, заставляя непрерывно возвращаться к одному и тому же, но и вынуждает исполнителя делать много лишнего и ненужного.

Во-первых, медленный темп занятий, применяемый на начальных этапах, когда еще произведение недостаточно понято, дает игровую и музыкальную, и двигательную картины. Исполнитель учит совершенно не то, что будет играть в окончательном темпе, и учит не так. Достаточно чуть ускорить темп, как ученик наталкивается на возникающие трудности: мышцы, овладевшие движениями в спокойном темпе, оказываются неподготовленными к новому, более быстрому, ибо там сама структура движений и управления ими другая, иная «модель» действий, иной темп опережения.

Это вызывает необходимость не только «доучивать» то, что не получается, но и переучивать. Приходится чуть отступить назад, на «заготовленные позиции», однако следующий этап вызывает новые осложнения. И так продолжается вплоть до достижения окончательного темпа. Продвижение вперед оказывается замедленным. Таким образом, возникает множество «вариантов» сочинения и исполнитель учит не одно произведение, а как бы несколько отличных друг от друга и по музыке, и по воплощению. При этом все предыдущие этапы «оседают», остаются в сознании и могут проявляться на эстраде. А. Ямпольский, Д. Ойстрах, Ю. Янкелевич отрицательно относились к методу поэтапного приближения реального результата к идеальному образу, который должен быть изначально «построен» исполнителем, считали, что в таком случае образуются дополнительные «леса» вокруг здания музыки, которые потом практически невозможно убрать, возникает та «кухня», которая видна порой даже у весьма опытных исполнителей.

Кроме того, при данном методе осваивается, как правило, в основном технологическая сторона сочинения. Исполнитель надеется, что, «выучив текст», он затем будет его художественно «отдельвать», «наполнять» содержанием, что эмоционально-выразительная сторона проявится сама собой. Таким образом, решение первоочередной задачи — овладение сутью музыки, ее выразительностью откладываются «на потом». Связь музыки и техники разрывается.

Д. Ойстрах писал: «Многие студенты весь сложный и увлекательный процесс изучения произведения сводят к работе над технически трудными местами. Раскрытию же содержания, работе над звуком, фразой, выразительностью исполнения уделяется внимания крайне недостаточно. Такой узкий подход ничего общего не имеет с подлинным искусством, с длительным, трудным, но захватывающим процессом творческого познания музыкальных произведений, приобретением настоящей профессиональной скрипичной техники» [24, 169-170].

Всяческое, пусть даже временное, разделение техники и музыки мастер считал недопустимым. Он рассматривал их как органическое художественное единство, стремился, чтобы у ученика не создавался двухэтапный процесс изучения сочинения (сначала «техника», потом «музыка»), не формировалась оппозиция: то, что получается само («естественно»), и то, что требует внимания и поиска воплощения (должно быть выучено). По его мнению, «погоня техники за замыслом обречена на неудачу, так как идеальная сторона всегда подвижнее. Замысел только тогда становится исполнительским замыслом, когда рождается вместе с исполнительской формой, а скрипач сам становится инструментом, неотделимым от музыки, которой он живет и дышит» (24, 170) В таком единстве и рождается та естественная, самопроизвольная регуляция исполнительского процесса, которая и воспринимается как совершенство игры, артистичность.

Кроме того, поэтапное приближение к конечному результату вызывает и ряд других трудностей. У ученика появляется ложное ощущение, что все можно исправить потом, доучить, нарушаются сложные внутренние связи сочинения. Возникает и особое психологическое явление: исполнитель, начав с медленного темпа, «доползает» со временем до окончательного, «вырывается» в него, закрепляет достижение и считает свою задачу выполненной. Но ведь психологически «золотая середина» темпа — зона, где возникает необходимая свобода движений и выражения, — оказывается смещенной значительно ниже: она находится между тем темпом, с которого началось изучение произведения, и достигнутым окончательным движением музыки.

Пересфразируя известную мысль К. Маркса, что «царство свободы начинается в действительности лишь там, где прекращается работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью, следовательно, по природе вещей оно лежит по ту сторону сферы собственно материального производства... По ту сторону его начинается развитие человеческих сил, которое является самоцелью» [19; Т. 25, ч. II, 386], можно утверждать, что в «царство свободы» на эстраде исполнитель не может выйти за счет технической работы, а лишь благодаря развитой фантазии, воображению, умению внутренним слухом ощущать будущую красоту и совершенство исполнения.

### 16.2.3. Темп в занятиях

Занятия в медленном темпе полезны лишь как отдельный прием в сложных местах, когда необходимо как бы «под увеличительным стеклом» просмотреть ускользающие детали исполнения. Они не должны превращаться в привычку и носить длительный характер, мешать воспроизведению музыки по возможности сразу, близко к настоящему темпу без предварительной ее адаптации к медленному процессу.

Постоянные медленные занятия нередко вызывают излишнее утяжеление технического аппарата, тормозят развитие беглости, ловкости

пальцев, штриховой техники, так как приводят к нарушению цельности движения, изменению его формы, не способствуют выработке специфической «инерции» игрового процесса, столь необходимой и для образования автоматизированного навыка\*, и для успешного протекания процесса эстрадного исполнения.

Некоторые полагают, что при разборе медленный темп обязателен. Это не совсем так. Данная привычка мешает, в частности, мобилизации своих возможностей, концентрации внимания. Сознание не учится быстрому «схватыванию» текста, что тормозит развитие навыка чтения с листа, соотношению текста и необходимого характера окончательных движений. Тем самым исходная «модель» процесса оказывается неверной.

В то же время метод намеренного замедления движения музыки при самостоятельных занятиях возможен и даже в отдельных случаях необходим не только для отработки технологических мест, поиска наиболее целесообразных движений, но и для мелодических фрагментов — как создание определенного «запаса» широкого, свободного движения смычка. Но при этом всегда нужно иметь предварительные точные представления (желательно и мышечные ощущения) о конечной стадии процесса и непрерывно соотносить с ними игру.

Видимо, целесообразно применять во время занятий не только замедление, но и убыстрение темпа проигрывания отдельных отрезков музыки, однако, не чрезмерное. Н. Метнер советовал ученикам «...побольше играть легко (*leggiero*) и *piano* в надлежащем темпе и даже еще быстрее, чтобы разыграть легкость быстроты. Но соблюдать абсолютную точность!» [20, 29]. Профессор К. Мострас указывал на мешающую роль представления о том, что все получается при медленном темпе выучивания материала: «Кажущееся “выходит” следует проверить на более подвижном темпе (“выйдет ли, если сыграть вдвое быстрее?”). Тогда подтверждается факт: свободно выходит данное место или “в обрез”, еле-еле» [21]. И добавлял: «В классе мы учим студентов спускаться по ступенькам, да еще печатая шаг, а на эстраде им нужно будет съезжать по перилам! Когда же мы их этому научим?»

Наиболее целесообразным является метод занятий с варьированием темпа: начать играть сочинение немного медленнее окончательного темпа, когда можно многое контролировать, и затем попробовать играть отрывок в нужном темпе (или даже чуть быстрее), как говорил И. Безродный, «высовывать нос из воды, как рыба, на необходимый конечный результат игры. При этом сразу обнаруживаются нелепицы: неясно, что хочется, и как это должно играть, не тот звук, масштаб, выразительность. Исполнитель дома не готовит себя к роли, как это делает актер, — не наклеивает бороду.

\* Подробнее об этом см. в главе 4. *Примеч. ред.*

не влезает «в шкуру» героя, он думает, что борода у него сама вырастет на уроке или эстраде, но этого ведь все равно не произойдет без пужной подготовки».

#### 16.2.4. Внимание и свобода исполнения

Важнейшей задачей занятий дома является выработка творческого внимания. Необходимо постоянно отдавать себе отчет — движется ли дело вперед, достигается ли хотя бы маленькая цель или уже наступила «мертвая точка», исчерпанся внутренний творческий импульс и работа стоит на месте или даже идет назад, отрывок забалтывается, возникшие смысловые связи разрушаются бездумным повторением. «Нельзя даже два дня находиться в своей работе в одной точке, — говорил Д. Ойстрах. — Хотя бы понемногу, но следует продвигаться вперед, находить новое».

С опытом вырабатывается особое чувство, позволяющее ощутить, есть ли движение вперед. А. Ямпольский считал, что оно выражается в нескольких признаках: играть становится легче, с рук снимается тяжесть, все получается увереннее, улучшается звучание, четче становится ритм, гибче делается фраза, она как бы оживает. «Но, — говорил он, — надо вовремя остановиться, что-то не доделать — оставить интерес на дальнейшее, «пусть это варится в голове»».

При самостоятельных занятиях следует иметь в виду, что в самом начале должна возникать, как уже говорилось, оценка новизны (как художественной, так и технологической) изучаемого сочинения. Если ощущения новизны нет, то учить данное место специально, разумеется, не требуется — необходимо работать над художественной стороной. И. Гофман советовал поэтому «не учить то, что получается».

По словам И. Безродного, если новизна в произведении присутствует, но она не интересна для исполнителя («не вкусна»), то бывает очень трудно довести это место до подсознания, автоматизировать исполнение, что неизбежно сказывается потом на эстраде. В таком случае необходимы привлечение максимального круга ассоциаций, поиск в области контекста сочинения с тем, чтобы можно было лично включиться в его художественный ряд, найти в своей душе отклик музыкальным образам.

Оценка возникает вначале предварительная, на основе имеющегося опыта; затем, по мере вживания в музыку и в связанные с ней выразительные проблемы, она приобретает целостный характер, охватывает основные грани сочинения. На последующих этапах она детализируется, возникает отбор необходимых вариантных средств и решений. Наконец, появляется окончательная — итоговая оценка, связанная с рождением уникального художественного решения произведения.

Этот общий процесс протекает не только на уровне сочинения в целом, но и на более мелких уровнях формы. Отсюда при повторениях

одного материала чрезвычайно полезно играть его с различным уровнем оценочных требований, постепенно приближаясь к итоговой оценке. Оказывается, чем большую яркость и значимость для исполнителя приобретает общая конечная оценка с точки зрения сформированного им идеала, тем быстрее получается и прочнее запоминается изучаемое место.

В игре упражнений оценка должна быть направлена, кроме художественно-технологической стороны, еще на два момента. Один из них — темп продвижения вперед: «Упражнение не должно отнимать слишком много времени, — писал С. Фейнберг. — Здесь не следует впадать в своеобразный “фетишизм числа”, когда решающее значение придается, главным образом, количеству повторений... необходимо всегда заботиться о том, чтобы результат упражнения обнаруживался в достаточно короткий срок. Иначе прилежание тренирующегося может пойти по неправильному пути и не дать желаемых результатов» [36, 2].

Другой момент связан с процессом обобщения, объединения в блоки как художественных, так и, в особенности, технологических проблем в своеобразные смысловые комплексы. По мнению С. Фейнберга, «упражнение должно выявлять самую сущность данной трудности, являясь его типовой формулой» [36, 2]. А. Ямпольский пользовался выражением «смысловые блоки», применяя его и к определенным техническим комплексам, и даже к самой речи педагога, а также внутренней речи исполнителя.

Такая обобщенность мышления и навыка — цель самостоятельных занятий. При этом сознание уходит от осмысления отдельных деталей к целостности процесса, что дает возможность играть большими построениями, крупными пластами смыслов. Детали сливаются в единую цепь, рождая особое качество процесса, его органичность. И. Безродный делился своими впечатлениями: «У многих крупных скрипачей, с которыми мне приходилось беседовать, во время исполнения сложного места в сознании, как они говорили, происходит особый процесс — быстрый, молниеносный проскок, пробег сигналов, образующих целостную систему, своеобразное “видение” этого фрагмента как единого комплекса. Если научиться этому — появится огромная продуктивность в работе, уверенность и точность на эстраде».

### 16.2.5. Работа над ошибками и развитие музыкальной техники

Коснемся методов работы, применяемых учениками дома. Часто можно наблюдать следующую картину: произошел сбой в пассаже, и занимающийся тут же торопится сыграть верно. Если получается — повторяет, затем закрепляет и считает, что выучил, сделал все правильно. Однако здесь допущено несколько серьезных психологических просчетов. Во-первых, нельзя «снимать» сделанную ошибку путем правильного последующего воспроизведения. При этом всегда



образуется связанная полярная пара (неверно/верно) и требуется многократный перевес правильного над неправильным.

Во-вторых, неправильное решение все равно остается в актуальном поле внимания и исполнения, так как оно только отрицается, а не уничтожается, ибо причина ошибки лежит не в ней самой, а в неправильной изначальной «модели» или в ее отсутствии. В-третьих, отрицая предыдущий, ошибочный вариант, психологически отрицается не только конкретная ошибка, а и все остальное, сыгранное в целом правильно. Это отрицание затем не позволяет уверенно исполнить данное место.

Не следует торопиться после ошибки тут же сыграть верно. А. Ямпольский говорил, что «только анализ уничтожает ошибку. Надо найти ее причину, разложить несудавшееся место на части, выявить, что было неправильно, а что было правильно», от чего не надо отказываться. Необходимо выяснить, какой структурный момент оказался нарушенным: пошла ли рука «по накатанному пути», был ли срыв внимания, не ясна «конструкция» пассажа и пр.

Лишь тогда неверное исполнение психологически не остается как целое в актуальном поле сознания и памяти, оно разлагается анализом на части, а не противопоставляется верному. Конечно, самое важное — не допускать ошибок, все играть с первого раза правильно, то есть создать систему не только верной игры, но и профилактики ошибок. А для этого необходимо обобщать ошибки, выводить «логические блоки» ошибок, знать, где они возможны. Л. Коган рассказывал, что как-то Я. Хейфец у себя дома исполнил первую часть Четвертого концерта А. Вьетана, предварительно сказав, что «сыграет ее так, как ученик, плохо владеющий скрипкой, да еще и безумно волнующийся перед комиссией. Все присутствующие «умирали» со смеху. У него же ни один мускул не дрогнул на лице. Он играл «на полном серьезе». Настолько точно он знал все недостатки скрипачей, что его исполнение стало настоящей энциклопедией пороков, которые бывают при обучении малоодаренных учеников». И добавил: настоящий скрипач должен не только знать, как надо играть, но и уметь сыграть неправильно, чтобы не бояться ошибиться.

Каковы наиболее целесообразные формы упражнений, как надо самостоятельно изучать сочинения? Можно предложить общие советы и отдельные эффективные методические приемы, облегчающие усвоение сложных видов техники. Ю. Янкелевич говорил, что «умение заниматься — это умение ставить себе точную цель и вырабатывать способы ее достижения. Любое повторение должно быть осмысленным и необходимым. Момент механичности должен категорически отпасть. Угасает внимание — надо немедленно прерывать занятия,

\* В 1962 году видеозапись этого выступления была выпущена в свет, но в СССР долгое время оставалась недоступной. *Примеч. ред.*

отдыхать... Я говорю ученику: ты не должен ни одного раза повторить место или даже провести смычок по струне, не понимая, для чего это необходимо. Надо себя слушать, слышать, контролировать, а не поправлять свои ошибки... развитие никогда не должно идти путем технической зубрежки. Во-первых, это мало дает, во-вторых, путь в этом случае всегда начинается с начала».

Д. Ойстрах считал, что исполнитель обязан всегда выяснять причины неудачи. Наиболее типичными ошибками самостоятельных занятий он считал те, которые возникают из-за невнимания к согласованию художественного и технологического начал, плохой координации рук, неверных ритмических группировок (отсутствия необходимой комплексности), запаздывания акцентов и ударений, рывков при движениях рук (особенно при переходах), неровности падения пальцев на струны из-за их неподготовленности, неверного распределения смычка, что приводит к скованности левой руки. В художественном плане наиболее частым, по его мнению, оказывается несоответствие масштаба трактовки примененным средствам, преобладание техники над музыкой, торопливость, скомканность и однообразие музыкальной речи.

Работая над развитием техники, необходимо знать, что легкость, точность, быстрота, управляемость движений могут быть увеличены благодаря применению некоторых общих принципов организации деятельности и связанной с этим структурной упорядоченностью, экономией двигательной энергии, сокращением управляющих импульсов. Обозначим некоторые из них.

1. Основное значение имеют четкий, естественный ритм организации движений, связанный с течением самой музыки, выделение опорных ритмических структур.

2. Движения, следующие друг за другом, должны увязываться так, чтобы одно переходило в другое при положении рук, наиболее удобном для начала следующего движения.

3. Следует уменьшать количество элементарных движений путем объединения нескольких движений в один сложный двигательно-игровой комплекс («блок»).

4. Свободные, ненапряженные движения производить легче и быстрее, если они не связаны какими-либо внешними ограничениями, хотя бы и психологическими («мертвые точки» при движении смычка), или резкими колебаниями скорости и напряжения.

5. Слитная игра без внутренних пауз (остановок, смены внимания, «переключений» на иной вид техники и т. п.) легче игры с остановками. Непрерывные движения в одной плоскости предпочтительнее ломаных.

6. Необходимо максимально использовать направление силы тяжести, инерцию движения рук, упругие свойства струны, смычка и т. п.

7. На начальном этапе следует стремиться не столько к отточенности движений, сколько к их целостности, правильной внутренней структуре, органичности и плавности переходов одного движения в другое (комплексность). Пусть это до известной поры и не даст нужного окончательного звучания и выразительности, но зато такой метод перспективнее. Напомним, что А. Ямпольский советовал при овладении трудным штрихом на первых порах не обращать внимание на появляющиеся звуковые искажения, добываясь лишь соответствия движения нужной форме.

Существует распространенное мнение, что во время занятий следует быть предельно внимательным и все контролировать, максимально осознавать. Однако на эстраде должны действовать автоматизированные навыки, достаточно активно включаться интуитивные процессы. Тогда детализированное осознание исполнения будет просто мешать. Каков же выход?

С самого начала надо стараться оставлять в активном поле сознания только необходимое: целостность решения, грани формы, концепцию, логику движения мысли, драматургию, комплексы движений, но не детали. Самое верное — продуктивно «просматривать», что всплывает из подсознания и почему, а затем «уводить» это назад. Иначе говоря, следует постепенно ограничить самоконтроль в основном творческой стороной игры, прежде всего качеством звука, художественностью выражения.

Д. Ойстрах говорил, что неверные в этом отношении занятия затем сказываются на игре: «Подчас видишь даже на эстраде, как исполнитель играет, не уйдя от осознания самого процесса. Эта «замаскированно-сознательная игра» всегда выдает несовершенство исполнителя, мешает ему сосредоточить свое внимание на самом главном — музыке, выражении».

Необходимо учитывать и то, что при осознании процесса работы круг ассоциаций и скорость их возникновения, «сцепления» друг с другом и основной идеей сочинения относительно невелики и ограничены пределом кратковременной памяти (5–7 элементов). А подсознание, интуитивные процессы могут оперировать значительно большим кругом ассоциаций, их подвижность и сцепляемость в этом случае выше, достигаются более далекие ассоциативные круги.

Во многом именно с уходом от осознания своих действий связано понятие «свобода исполнения», о котором шла речь выше. Крупнейшие педагоги, такие, как А. Ямпольский, Д. Ойстрах, считали неправильным добиваться специально какого-то «освобождения» рук, «свободы» техники. Свобода рук не должна трактоваться как их «освобождение», ее нужно понимать как предельную мобилизованность, предельное необходимое напряжение, импульсивность и т. д.

Ведь в соответствии с законами психологии само выделение понятия «свобода» связано с обоснованием противоположного понятия

«не-свобода». При этом ученик попадает в ситуацию выбора: понимает, что он «не свободен», стремится к «свободе» и уходит от единства, целостности процесса. Даже в случае зажатости рук их надо не «освободить», а в корне менять систему движений (по большей части – переходить с бытовой формы движений на профессиональную, в которой мышцы-антагонисты берут на себя активную содержательную роль\*).

А. Ямпольский заменял выражение «свобода движений» понятием «целесообразность движений», а Д. Ойстрах противопоставлял ему понятие «содержательность движений», а «свободой выражения» считал «богатство выражения», «богатство проявления внутренней сущности музыканта-интерпретатора», когда достигается слияние интерпретатора с композитором. По его мнению, свобода на эстраде достигается лишь тогда, когда исполнитель знает не один, а многие пути решения стоящей перед ним проблемы, может выбирать тот, который в наибольшей степени отвечает задаче.

### 16.2.6. О роли эмоций

Нельзя понимать путь к свободе только как «набор вариантов». Дело обстоит гораздо сложнее. Вспомним высказывание С. Рахманинова о «поле замысла» композитора. Это – творческое «поле», овеянное вдохновением, без которого не рождается истинная музыка. Вдохновение не мыслится без высокого эмоционального подъема, полной включенности человека в творческий процесс. Исполнитель же зачастую занят «мозольным трудом», преодолением «сопротивления рук», тренажом и т. п. О вдохновении речь иногда заходит лишь на эстраде. Но ведь готовиться к этому надо заранее. И здесь помогает эмоциональная включенность в сам процесс занятий, придание ему на каждом этапе *содержательного* характера, личностного отношения.

А. Ямпольский говорил, что «от занятий необходимо получать наслаждение, добиваться того, чтобы в руках появлялись благоприятные, радостные ощущения». Л. Ауэр считал, что, если занятия не захватывают ученика целиком, если он не отдается им всем сердцем, из него не может получиться крупный музыкант. Во время занятий должно возникать особое «эмоциональное поле», «благоприятное состояние духа для работы» (П. Чайковский), которые являются своеобразными факторами, включающими механизмы, побуждающие к творчеству, деятельности. Это связано, в частности, с переживанием так называемой «эмоции успеха», то есть отношением к своей деятельности не только как к средству достижения цели, а как к самооценности, переживая ее успешность или неуспешность. Это переживание возникает из совпадения или несовпадения предвосхищаемого результата и реального достижения. В первом случае рождаются различные оттенки радости, удовольствия, даже ликования, во втором –

\* Подробнее об этом см. в главе 4. *Примеч. ред.*

неудовольствия, огорчения, досады и т. д. Так, во время одной из репетиций в Большом зале консерватории С. Рихтер вдруг остановился (он репетировал один, без публики) и начал на разные лады варьировать одно место. Неожиданно после одного из повторений он зааплодировал самому себе -- «нашел»!

Известный психолог В. Вилюнас выделяет три подгруппы эмоций успеха/неуспеха: констатируемые (как в случае с Рихтером), предвосхищающие и обобщающие. Констатируемый успех/неуспех, когда осознается достижение или недостижение результата, эмоционально окрашивает попытку приближения к цели в положительные (или отрицательные) тона, приводит в случае необходимости либо к закреплению успешных действий, либо к их смене. Это эмоциональное состояние заломинается. Положительные или отрицательные эмоции затем как бы «прилипают» к деталям ситуации и вновь воспроизводятся при повторном столкновении с ними уже в качестве эмоций, предвосхищающих возможные удачи или затруднения» [7, 121].

Предвосхищающие эмоции «сигнализируют субъекту о вероятном исходе действий до реального их совершения. Такая «опережающая» информация о безысходности действий в одном направлении и о вероятном успехе в другом – существенно облегчает субъекту поиск пути достижения цели, делает этот поиск «эвристическим». Из поведения исчезают слепые, заведомо бессмысленные пробы, оно становится более адекватным, экономным» [7, 121]. Предвосхищающие эмоции успеха особенно важны: они предопределяют не только успешность конкретных действий, но и то состояние на эстраде, которого должен достичь исполнитель. Тем самым они входят и в структуру самого исполнения, оставаясь во время концертного выступления. Во многом именно они лежат в основе азарта, виртуозной «позы», «браввады» исполнителя.

С опытом успех и неуспех обобщаются, взаимодействуют с ведущими эмоциональными побуждениями исполнителя: в положительном случае они дают ему надежду и уверенность, в негативном – усиливают тревогу. Именно обобщенная эмоция успеха/неуспеха играет важную роль в планировании поведения, выборе репертуара (педагог всегда интуитивно ориентируется на пережитые эмоции своего ученика).

Таким образом, эмоции, рождающиеся в процессе занятий, смыкаясь в неразрывное единство с интеллектуальными процессами, «живут» в искусстве, выражая целостно и человека, и его действие, и сам объект – художественное произведение. Следовательно, весьма важным становится «накопление» положительных эмоций и всяческое избегание отрицательных (появляющихся в результате метода «проб и ошибок», зубрежки и т. п.), а тем самым создание благоприятной ситуации и для творчества, и для самовыражения, и для преодоления стрессовых ситуаций на эстраде, во многом провоцируемых внутренним «опытом неудач».

### 16.2.7. Кодовая форма исполнительского процесса и ее роль

Необходимо коснуться еще одного важнейшего момента самостоятельной работы, связанного с завершающей формой, которую приобретает в сознании исполнителя выученное сочинение. Выясним ряд вопросов. Каков истинный код, обеспечивающий воссоздание исходной информации, управляющий творческой деятельностью? Что позволяет исполнителю находиться на эстраде в условиях достаточного поля свободы выражения и действия? Экономно ли для мозга хранить в «полном размере» все сведения об исполнении сочинения? Нельзя ли предположить, что во многих случаях происходит перестройка информации в более емкую, концентрированную форму, ее перекодировка, «сворачивание» в определенные блоки, структуры? Подобный механизм обнаружен современными исследователями\*.

Исполнитель имеет дело с двумя временными пластами. В одном разворачивается непосредственно процесс исполнения, в другом — творческий процесс осмысления, переживания и воплощения содержания. Именно последний связан с выходом за пределы ощущения только настоящего времени в иной масштаб. Без этого невозможно правильно выстроить исполнительский процесс, ибо тогда в одном и том же времени будут находиться различные по характеру явления — идеальные структуры, которые должны опережать, вести за собой материальное воплощение мыслимого музыкального образа и реализацию воображаемых операций.

Все наши жизненные действия подчинены закону кодирования программ, мозг «сжимает» поступающую информацию приблизительно в десять раз. Именно такое кодирование позволяет нам воспроизводить заученные действия через много лет без дополнительной тренировки (к примеру, езде на велосипеде). Развернутая и кодовая формы являются двумя типами, двумя сторонами единого процесса отражения мира, построения внутренней реальности. Одна органично должна переходить в другую. Однако в практике занятий по специальности учится и оттачивается лишь развернутая форма, с ней исполнитель зачастую и выходит на эстраду («замаскированно-сознательная», не автоматизированная до кодового состояния игра). При кодовой форме музыка приобретает в сознании музыканта совершенно иную структуру — она может быть услышана, как писал Моцарт, словно «картина» — практически одновременно вся целиком, как «таинственное восприятие в едином миге пространственного бытия звучаний» (Б. Асафьев). Это хорошо согласуется с опытом крупных исполнителей. С. Рихтер говорил о необходимости достижения взгляда на произведение «с орлиного полета». Именно такое состояние описывал Рахманинов при сочинении музыки.

\* Подробнее об этом см. в главе 13. *Примеч. ред.*

Каждый исполнитель, достигая высокого профессионализма, находит свои, порой не до конца осознаваемые, способы постижения этой кодовой структуры. А ведь живописцы рисуют сначала маленький эскиз, который затем разворачивают в большое полотно. Исполнитель также варьирует время. Это помогает проложить путь к кодовой форме: при замедлении, если удерживать в сознании окончательный темп (то есть создать двойственность времени), можно в чем-то постичь соотношение кодовой формы и развернутого процесса, так как здесь мы психологически как бы «сворачиваем» медленный темп, мысленно убыстряем его до предписанного. А при убыстренном темпе – во внутреннем представлении как бы «разворачиваем» сжатую структуру до требуемой.

В то же время музыканты знают психологическое ощущение замедления темпа исполнения быстрых фрагментов музыки: в начале изучения темп порой представляется труднодоступным, но по мере овладения сочинением реально достигается все более подвижный темп, а субъективно он представляется все более медленным. Быть может, этот процесс останавливается слишком рано? Другая возможность связана с импровизацией, владение которой требует активизации интуитивных процессов, наличия «блоков информации», высокого энергетического потенциала. – протекает в условиях дефицита времени. Самостоятельные регулярные занятия импровизацией способствуют слиянию художественного намерения и его осуществления в единый комплекс, что поможет овладеть механизмами кодирования/декодирования художественной информации.

### 16.2.8. Распределение времени занятий

В заключение следует осветить вопросы, связанные с рациональным распределением времени занятий. Большинство крупных педагогов полагали, что оптимальным вариантом являются регулярные занятия дома по 3–4 часа в день (Л. Ауэр считал необходимым заниматься 4–5 часов). Такое количество времени приносит наиболее продуктивные плоды при его разумном распределении в течение дня. Д. Ойстрах рекомендовал играть около 4-х часов в день в два приема, воспринимая занятие как одно целое. А. Ямпольский и Я. Рабинович советовали заниматься 3–3½ часа три раза в день. Ю. Янкелевич полагал, что «полезны лишь занятия на свежую голову, с руками неутомленными. Лучше поэтому растягивать занятия на целый день, делая перерывы, нежели заниматься много времени подряд». Ауэр также говорил о необходимости заниматься подряд не более 30–40 минут с отдыхом в 10–15 минут. В результате наилучшим образом поддерживается творческое мышление и рабочее («теплое») состояние рук в течение всего дня. Самое важное – сокращение до минимальной величины интервалов между занятиями на инструменте (особенно в период с вечера до утра), тогда каждая их «порция» воспринимается

как продолжение предыдущей, не требуется некоторого периода вхождения в рабочее состояние («разыгрывания»).

Такие распределенные во времени занятия оказываются намного более эффективными, нежели одноразовые. Это связано с тем, что не только достигается оптимальная концентрация внимания (концентрированность занятий), но и в перерывы мозг продолжает «додумывать» и «доделывать» то, над чем велась работа (непроизвольная стадия «занятий» происходит и во сне). Ямпольский считал, что занятия по часу утром, днем и вечером по своей эффективности равны пятичасовым непрерывным упражнениям.

Необходимо отметить, что методика занятий варьируется в зависимости от времени дня, так как в течение суток человеческий организм находится в различных психофизиологических состояниях. Утренние часы характеризуются «свежей» головой, но поначалу сердце и мышцы еще несколько вялые, «непроснувшиеся», двигательная реакция замедленная, температура кончиков пальцев снижена, фантазия и воображение не достигают максимума, эмоциональное реагирование вялое. Такое состояние длится до 50-60 минут. Даже если выработалась привычка заниматься утром, реакции интенсифицируются не очень значительно и все равно остаются замедленными.

Эти факторы необходимо учитывать, не давая рукам излишней нагрузки, не «стимулировать» их. Утренние часы поэтому лучше всего начинать с проверки: что получилось и что не получилось в итоге вчерашних занятий, наметить пути совершенствования, желаемые цели на день, поставить четкие исполнительские задачи, может быть, почитать с листа, разобрать новое произведение и т. д.

Дневное время характеризуется максимальной силой мышц и реакцией, концентрированным, устойчивым вниманием, работоспособностью, целеустремленностью. Это лучшее время для тщательного изучения программы, овладения технологическим мастерством, работы над выразительностью, масштабом игры.

Вечером нервная система человека достигает наибольшего возбуждения, фантазия и воображение активизируются (особенно в период с 18 до 22 часов), хотя мышечная энергия несколько снижается. Вечером лучше всего заниматься художественной стороной произведения, поиском наиболее интересных, неожиданных красок и творческих решений. Полезно также возобновить ранее игранные сочинения.

В те дни, когда студент занят на других предметах, приходится делить занятия на два этапа. И. Безродный советовал применять в таких ситуациях следующий прием: утром изучаются отдельные места из всех произведений, над которыми ведется работа, а во второй половине дня проигрываются целиком несколько сочинений. На следующее утро опять учатся отрывки, вечером играют целиком оставшиеся произведения. Такой способ позволяет за относительно короткий срок выучить целую концертную программу.



Важно, чтобы занятия всегда начинались с художественных форм, а не упражнений или гамм, как обычно советуют (гаммы вообще лучше играть днем, как предлагал А. Ямпольский), и заканчивались также «музыкой». Недопустимо «разыгрывать» руки — они должны быть всегда готовы к игре (мы же не «разыгрываем» руки, когда садимся есть суп ложкой, или берем ручку). И. Стерн отмечал: «Коснувшись холодными руками и холодной головой прикоснуться к инструменту, музыке». Д. Ойстрах, едва проснувшись, брал скрипку и играл несколько виртуозных пассажей из различных сочинений — как проверку мгновенной готовности рук, а вечером погружался в музыку, музицировал.

Для продуктивных занятий необходим отдых. Небольшой перерыв будет способствовать не только сохранению свежести рук, восстановлению всего богатства их ощущений (о чем все время надо заботиться). Он важен для обдумывания, оценки сыгранного, создания яркого внутреннего представления — «предслышания» и «предощущения» того, что надо будет сделать. Необходимо знать, что занятия с инструментом лишь дают мозгу информацию о том, что нужно сделать, но усваивается, перерабатывается и закрепляется эта информация не во время игры, а позднее — во время пауз или во сне.

Индивидуальным является вопрос о пропусках дней занятий. Некоторые музыканты могут свободно пропустить один день в неделю (Я. Хейфец по воскресеньям отдыхал, читал литературу), другие много на этом теряют и вынуждены потом возобновлять рабочее состояние рук. Следует заметить, что субъективное ощущение «разыгранности» рук имеет не только психологическое, но и физиологическое обоснование: при систематических занятиях в суставных сумках накапливается больше жидкости, что облегчает движение. Во время длительных перерывов жидкости становится меньше, и появляется ощущение затрудненности движений. Я. Хейфец говорил, что летом отдыхает не более недели. И то ему приходится тратить почти месяц на восстановление формы. Две недели отдыха требуют уже двух месяцев последующей работы.

Подводя итоги главы, хочется напомнить, что самостоятельная работа исполнителя — это его творческая лаборатория, где ищутся наиболее рациональные, творческие формы овладения сочинением, формируется его профессиональное мастерство. Здесь в первую очередь требуется серьезная интеллектуальная работа, всемерное ускорение процесса изучения инструмента, музыки, выразительных средств путем предварительного создания внутренней модели того, что предстоит сделать, прорыва в наиболее совершенные и емкие формы деятельности.

Разумеется, опыт известных педагогов и исполнителей чрезвычайно важен и актуален, его надо изучать. Но не менее важно во время

самостоятельных занятий находить собственные формы работы, соответствующие способностям и индивидуальным психофизиологическим данным, мобилизующие всего человека, включающие его целостно в процесс музыкальной интерпретации. Перефразируя известное изречение Ю. Олеши -- «ни дня без строчки», можно сказать: ни секунды без музыки в занятиях дома! Лишь тогда исполнитель становится Музыкантом.

## Глава 17

### НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ

Начальный период обучения скрипача является важнейшим, определяющим всю его дальнейшую судьбу. Д. Ойстрах считал, что ошибки в фундаментальном обучении с огромным трудом могут быть преодолены на более поздних стадиях обучения. Л. Ауэр писал: «К лучшему или к худшему, но привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на все дальнейшее развитие учащегося. Самое начало игры на скрипке, например, внешне простой способ держания инструмента еще до того, как ученик начнет извлекать звук смычком, представляет широкое поле как для хороших, так и для дурных возможностей. Нет другого инструмента, полное овладение которым в позднейший период учения требовало бы такой осторожности и точности вначале, как того требует скрипка». Действительно, то, что запечатлелось в детском сознании при первоначальных контактах со скрипкой, становится настолько прочным, что заметно убыстряет или, напротив, замедляет дальнейшее продвижение.

Процесс обучения в раннем возрасте опирается на все психологические, биологические и социальные структуры, включает их гораздо полнее, интенсивнее и незаметнее, чем в более позднее время, в тесном субъективном контакте, в игре, с огромной ролью непосредственного эмоционального начала, интуиции. Пределы возраста начального обучения колеблются от периода самого раннего детства (в 3-4 года начали заниматься скрипкой, к примеру, А. Контский, Я. Хейфец, Ф. Крейслер, П. Сарасате и мн. др.) до 8, редко — 9 лет. Оптимальным для начала обучения является, видимо, возраст 5-6 лет. В этом возрасте ребенок уже общителен, имеет достаточно богатый двигательный опыт, он может быть обучаем ввиду наличия устойчивого внимания и развивающихся волевых процессов. В то же время ребенок пока еще воспринимает мир целостно, ярко действуют интуиция, неосознаваемые процессы психики, генетическая память. К восьми годам эти стороны психики начинают уходить в более глубокие структуры, вытесняемые развивающи-

мися механизмами рационального мышления, дифференцированно-го восприятия мира, анализа. Природные механизмы неосознаваемого управления движениями иссякают, заменяясь осознанными, что ставит непреодолимый барьер для формирования виртуозной, органической техники, общения с инструментом как частью собственного тела и души.

В начальном обучении — одном из самых сложных в педагогике — требуется не только максимальное внимание педагога к ребенку, его полная «включенность» в процесс, но и особая «прозорливость» в отношении индивидуальных внутренних качеств маленького музыканта, его характера, реагирования, накопленного опыта. Ибо от того, насколько точно и глубоко педагог сумеет угадать в ученике то особенное, составляющее фокус его дарования, а затем бережно развить его, зависит все дальнейшее становление юного скриача.

Д. Ойстрах вспоминал о своем учителе П. Столярском: «У этого замечательного человека была большая, горячая душа художника, необыкновенная любовь к детям и способность понимать детскую психологию. Он всегда находил путь к творческому сознанию малышей. Важной чертой его педагогической системы было умение передать ученикам страсть к творчеству, воспитать в них трудолюбие. Наряду с постановкой рук и освоением технических приемов ребята довольно рано начинали играть в небольших ансамблях и в ученическом оркестре. Мне, например, частенько приходилось играть в ансамблях на альте, хотя он тогда был мне явно не по росту».

Основным при формировании первоначальных профессиональных навыков является развитие активности внутреннего слуха, воспитание умения предсказывать исполняемую музыку и предощущать будущие необходимые движения. Здесь существуют три пути. Один — предварительное пропевание (сольфеджирование) исполняемого, то есть воплощение инструментальной музыки в ином, вокальном «материале». Этот способ весьма распространен, хотя обладает отрицательными сторонами. К ним относятся: включение в движение-осуществление музыки голосовых связок вместо рук, игнорирование особенностей психологии ребенка: он очень плохо варьирует деятельность, то, что им уже сделано, оказывается главным, фундаментальным, «перенос» навыка для него почти невозможен. Аналогично, хотя и с несколько меньшими потерями, оценивается предварительное проигрывание на фортепиано или осуществление «нужных» движений без инструмента (как бы их «репетиция»). Расчленять движение на элементы нежелательно.

Второй путь — образование внутренних музыкальных и двигательных представлений без их моделирования в реальном звучании иного характера или движения. Это возможно сделать, пробуждая необходимый круг жизненных представлений, игровых ситуаций и картин, активизируя детское воображение и фантазию (к примеру,

представляя себе «марш солдатиков», «колыбельную кукле» и т. п.). Этот путь весьма плодотворен, но не так легко поддается контролю. Проверить действенность рождающихся представлений можно лишь путем постановки задачи и проверки изменений в игре.

Третий путь — импровизация, сочинение музыки в связи с заданной словесной или изобразительно-двигательной, игровой программой, совместная «игра в музыку». Использование игры, волшебного мира сказки, приключения, сюжета близко второму пути, только здесь ребенок и педагог не связаны однозначным текстом и задачей его исполнения. Этот путь весьма эффективен для начальных этапов, так как дает максимальное взаимодействие рождающегося представления и его воссоздания в непосредственной исполнительской деятельности, раскрепощает как фантазию, внутренние слуховые представления ребенка, так и его движения, которые уже с самого начала становятся не служебными, а творчески-смысловыми, наиболее полно использующими естественные целостные механизмы действия. В подобной игре-импровизации у детей начинает развиваться и обогащаться та ассоциативная сфера мышления, которой обладают с раннего возраста все дети, умеющие оперировать простейшими, близкими ассоциативными связями звучания и действия в игре, отождествляя себя с некими персонажами, предметами. Так, низкие звуки у них ассоциируются с мужскими голосами, гудками, громом, медведем и т. п., а высокие — с женскими голосами, птицами, ветром. Ребенок легко импровизирует сюжетный рассказ со знакомыми сказочными героями, зверями, вещами, а затем с энтузиазмом старается воплотить его в звучаниях скрипки.

Приобретенные таким образом навыки (которые считали весьма важными Ш. Берно и другие педагоги) очень органично могут быть применены далее при изучении пьес, например, знаменитого «Сурка», где весьма помогают образные ассоциации с походкой усталого шарманщика, вертким, пушистым зверьком, ярко разукрашенной шарманкой. Подобный метод дает очень быстрые результаты, создавая прочный фундамент образно-двигательных связей.

Существуют разные системы постановки рук у начинающих скрипачей. Две основные — совместная и раздельная. Сторонники раздельной постановки акцентируют большую легкость овладения сложной деятельностью путем поэтапного усвоения структуры движений одной рукой, затем другой и лишь потом — двумя руками вместе. Но при этом сразу теряется целостность исполнительского движения, естественная координация рук. Легкость на первом этапе оборачивается осложнениями в будущем. Практика показывает, что такое разделение допустимо лишь на самом начальном этапе, лучше в пределах одного урока, чтобы совмещение действия рук, их взаиморасположение изначально присутствовало в сознании ученика как целостное взаимодействие всего организма, скрипки и смычка.

На наш взгляд, совместная постановка рук является наиболее эффективной и органичной. При этом можно начать действовать смычком при держании скрипки левой рукой за корпус\* (до этого отработав прием опускания скрипки на плечо). Но потом желательно быстрее осуществить контакт пальцев со струной. Можно, да и желательно при этом не ставить пальцы поодиночке на струну, а сначала «побить» всеми пальцами по одной струне, затем тремя, двумя и только потом одним (что поможет снять излишнее напряжение, возникающее при постановке одного пальца, а также начать выработку комплексных движений пальцев). Также желательно не «закреплять» руку в первой (или иной другой) позиции, а дать ей ощутить пространство грифа, легкость движения вдоль него (изобразить «съезжание с горки», «завывание ветра» и т. п.). Указание же некоторых методистов начинать постановку с третьей позиции из-за более устойчивого положения руки, прикасающейся здесь к корпусу, ошибочно — ведь на маленьких скрипках рука прикасается к корпусу лишь в четвертой позиции (или даже выше!).

Особо следует остановиться на роли подготовительных упражнений, которыми занимаются до постановки рук. При всей полезности они продуктивны лишь в ограниченных пределах и обязательно в контакте с инструментом (и скрипкой, и смычком), чтобы в детском сознании именно этот контакт стал базовым. Ведь самые первые шаги ребенка в приобщении к инструменту воспринимаются наиболее остро, возбуждают внимание и включают все приспособительные механизмы. Подготовительные же упражнения имеют несколько иную сущность. Надо учитывать, что ребенок уже на первый урок пришел *играть на скрипке* и обязательно ищет контакт с инструментом. Его и нужно осуществить, причем не технологический, а музыкально-творческий, игровой, эмоционально-насыщенный, далекий от муштры и скуки. Ребенку здесь все ново и интересно, необычно, и поэтому он активен. Все это — важнейшая база для творчества, проявления его одаренности. В то же время «устраивание» скрипки и смычка в руках при статическом положении, без осмысленного действия или создания игровой ситуации ведет к зажатию рук, будущей музыкально-двигательной скованности, ибо все первичное внимание ребенка, в том числе и зрительное, направлено именно на руки, их изолированное действие. Выйти из этого положения можно, используя развитый механизм подражания, имеющийся у ребенка: ученик копирует постановку и действия рук учителя (именно по такой системе занимаются в японской школе), разумеется, если у учителя эта постановка верная.

\* Эта рекомендация не только нарушает координацию рук, но и крайне вредна для сохранности лака на деке, быстро разрушающегося под действием пота и жировых выделений руки. *Примеч. ред.*

Занимаясь с учеником всеми элементами профессионального мастерства, в том числе и постановкой рук, выявляя наиболее рациональные для него приемы овладения инструментом, педагог должен прежде всего исходить из критерия перспективности всех образуемых навыков. По мнению Ю. Янкелевича, перспективность постановки определяется тем, насколько она может обеспечить весь комплекс движений скрипача. В то же время А. Ямпольский говорил, что педагог вуза, не имеющий опыта обучения начинающих, не сможет представить себе целостную систему игры, с включением начальных фундаментальных навыков и, следовательно, будет не в состоянии увидеть перспективу развития студента во всех ее подробностях.

Современная методика считает, что использование подушки или мостика обеспечивает наиболее выгодные условия для игры на скрипке, ее приспособления к индивидуальным особенностям строения плеч и корпуса. Без этого может возникнуть поднятие плеча, создаться излишнее напряжение в левой руке и корпусе. Однако надо учитывать то, что ребенок растет, изменяются пропорции корпуса и первоначальная величина и форма подушки или мостика должна соответственно меняться. Ю. Янкелевич писал, что «вопрос о целесообразности применения подушки следует решать таким образом: педагог должен подобрать подбородник и подушку соответствующей для данного ученика высоты и начать обучение в этих условиях; впоследствии, когда ученик начинает бегло играть во всех позициях и видно, что его индивидуальные особенности позволяют ему обходиться без подушки, можно ее устранить». Этими индивидуальными особенностями являются высокие плечи и короткая шея.

Последовательная, поступенная система обучения начинающих — во многом рудимент опыта XIX века. Этот путь слишком длинный и не приводит к быстрым результатам и высокому качеству игры. Пластичность ребенка позволяет двигаться с ним *от общего к частному*: от постановки перед ним достаточно сложных проблем, охвата интуицией целого к последующей детализации. Гаммообразные последовательности, двойные ноты, переходы, флажолеты, основные штрихи (до стаккато в его элементарном виде) ребенок должен охватить достаточно быстро в виде игровых навыков, попыток звукоподражания и примитивной импровизации (в том числе следуя за игрой педагога). «Ухватив» основы, внешние контуры действий, юный скрипач может обрести первое профессиональное качество — включаться в музыку целиком, всем своим эмоционально-образным миром, фантазией, используя достаточно богатые выразительные средства. «Откладывание» же на дальние сроки работы над овладением сложными навыками может в определенной мере «погасить» имеющийся огромный творческий потенциал ребенка, не пробудит в нем необходимые профессиональные качества.

## Глава 18

## ЧТЕНИЕ НОТ С ЛИСТА

Навык чтения нот с листа — это развитое умение охватывать неизвестный нотный текст зрением и внутренним слухом и практически одновременно выразительно его исполнять в нужном темпе. Этот процесс можно рассматривать и как доведенный до необходимого уровня навык ознакомления с сочинением с использованием наигранных, автоматизированных комплексов, устоявшихся выразительных средств. Чтение нот с листа — сложная, интегрированная форма творческого мышления и деятельности скрипача, подчиняющаяся некоторым специфическим закономерностям и нормам, ибо игровой процесс протекает здесь в условиях недостатка информации и в сжатое время. Собственно говоря, скрипач находится в обстановке раздвоенного внимания, раздвоенного времени. То, что происходит на эстраде — разделение предельшания, и предощущения движения и воспроизведение музыки, — при чтении с листа практически слито более тесно, воспринимаемый текст почти сразу «переводится» в игру. Но и тут все же есть определенный «разрыв» во времени — больший или меньший, в зависимости от опыта и навыка артиста. Концентрация внимания при чтении с листа позволяет максимально активизировать все умения скрипача, перевести процесс на уровень подсознания — ведь вмешательство сознания помешало бы выполнению задачи, затормозило бы процесс.

В. Гизекинг писал, что при игре с листа «происходит, только уплотненно-ускоренным путем, тот же процесс вживания и осмысления, на который опирается и интерпретация. Быстрота и интенсивность такой умственной работы может оказаться столь значительной, что детали этого мгновенного процесса даже не успевают охватиться сознанием и памятью исполнителя». Как всякий сложный навык, чтение с листа требует определенных условий и времени для своего формирования, приобретения необходимого опыта. В то же время чтение нот с листа — один из важнейших элементов педагогического процесса, ибо он ускоряет развитие музыкального мышления, помогает вырабатывать устойчивые, воспроизводимые профессиональные навыки. В значительной мере этот навык выступает своеобразным критерием достигнутого уровня мастерства.

Однако во время обучения ему уделяется мало внимания. Студент имеет дело с очень ограниченным количеством сочинений. Контакт с неизвестным нотным текстом явно недостаточен для выработки устойчивого навыка. Это происходит еще и потому, что студент, как правило, разбирает новое произведение в медленном темпе, без художественного осмысления текста и его выразительных структур, так что, собственно говоря, никакого «чтения нот с листа» не происходит (а оно должно быть!). Дополнительных, внепрограммных,

сочинений он не просматривает. А ведь все крупные исполнители буквально каждый день знакомились с новыми произведениями. На пюпитрах Д. Ойстраха, Л. Когана лежали пачки скрипичных нот. Ойстрах говорил, что с Д. Шостаковичем они переиграли «с листа» все скрипичные сонаты и концерты, ноты которых удалось достать. Знаменитый скрипач советовал своим ученикам посвящать один день в неделю чтению с листа скрипичной литературы.

Широко распространено мнение, что умение легко, выразительно и точно читать с листа является природной музыкальной способностью. Это совершенно неверно, ибо данный навык — специфически исполнительский, который требует определенных условий для своего формирования, проявления, совершенствования. Он безусловно поддается активному развитию в процессе целенаправленного обучения. В то же время, сам этот навык является во многом своего рода сигнализатором успешности не только овладения искусством чтения с листа, но и степени координации зрительно-слуховой и двигательной сфер, умения ориентироваться в сложных структурах текста, владеть разделенным вниманием и внутренним временем.

Собственно говоря, при чтении с листа происходит весьма сложный, неоднородный, развернутый процесс мышления: при зрительном восприятии текста из него извлекается максимальная информация о его сути как звуковысотной записи скрытого художественного смысла, разделяется известное и неизвестное, легкое и сложное, определяются фактурные, штриховые, мелодические, гармонические и иные комплексы, характерные черты выразительности, тембра, агогики, формы, активизируются слуходвигательные структуры, фантазия и воображение, а также прогнозируется дальнейшее развертывание текста и связанной с ним образности. Этот этап «внутреннего чтения» глазами — познания текста и его смысла — протекает, практически, на неосознаваемом уровне, автоматизировано, то есть является игровым навыком. Он вполне поддается развитию путем чтения нот без инструмента.

Второй этап, слитый с первым и развивающий его достижения, — дальнейшее *уточнение смысловой наполненности* текста, его логики, стиля и, в связи с этим, выработка конкретной исполнительской программы, необходимых слуходвигательных представлений.

Третий этап — непосредственно *игровое воплощение* этой программы в реальном звучании. Первые два этапа протекают с опережением (порой значительным) конкретного звучания. Д. Ойстрах говорил, что дистанция времени между восприятием текста и игрой достигает примерно 5–10 секунд (четыре такта), порой расширяясь до 20–30 секунд (строчка текста). Ф. Лист просматривал глазами страницу текста, переворачивал ее и начинал играть. В системе З. Кодаи хор «опознает» сразу 32 такта музыки и через несколько секунд начинает петь на четыре голоса. Во всех этих случаях существует вре-



менная дистанция между восприятием и воспроизведением, а сознание действует в двух параллельных временах, не «переключаясь» с одного рода деятельности на другой. По сути дела, подобное явление происходит и во время эстрадного выступления, где внутреннее слышание и представление опережает непосредственное воплощение примерно на 15–20 секунд (что показали наблюдения в зале, когда исполнитель с запаздыванием реагирует на происходящее вне его событие).

Во многом навык чтения с листа аналогичен навыку импровизации — те же автоматизированные структуры воспроизведения внутренне услышанного, то же использование комплексных («блочных») принципов, та же ускользающая от осознания сущность процесса. Вместе с тем этот навык опирается на сформированные с детства структуры восприятия и действия. Так, видимое, напечатанное слово сначала внутренне опознается, затем в сознании возникает его сжатый «код», связанный с проговариванием (этап внутренней речи), затем слово реально выговаривается (разворачивание кодовой программы). При этом уже на раннем этапе чтения ребенок переходит от узнавания (и проговаривания) букв и слогов к произнесению слов, а затем и фраз, целостных оборотов речи, то есть к комплексным структурам, облегчающим и ускоряющим навык чтения.

Наиболее совершенным процессом чтения является так называемое «быстрочтение» (или «партитурное чтение»), когда обычный темп ускоряется в 5–10 раз. Эффект быстрочтения основан на расширении поля зрения, опознавании структур текста, уходе от его внутреннего проговаривания. Ведь при обычном чтении глаз прочитывает текст только во время остановки (в час на движение глаз уходит всего три минуты). Когда же происходит «расфокусировка» зрения, глаз сразу схватывает целую строку, при этом улавливается смысл текста, а не прочитывается каждая буква. Движение же глаза осуществляется перескоком со строчки на строчку, то есть снимается движение вдоль строк. При таком способе чтения осмысление и запоминание текста не уменьшаются, а возрастают, что связано с «узнаванием» текста, предвосхищением движения смысла.

Такой феноменальной быстротой чтения отличались Руссо, Пушкин, Чернышевский, Горький и мн. др. В чем-то аналогичен механизм печатания на машинке по «слепому методу», где чтение текста глазами «разведено» с движениями пальцев. Еще более близкая аналогия — синхронный перевод. В нем первоначально тренируются, слушая передачи по радио на родном языке и повторяя этот текст с отставанием на два-три слова (воспитание разделенных во времени оперативной памяти и деятельности), затем включают перевод. Как видим, уже во многих областях деятельности практика выработала аналогичные механизмы, которые могут быть с успехом применены и для воспитания навыков чтения нот с листа, ибо чтение любого

текста (словесного, знакового, потного, графического) имеет одинаковую базовую структуру. Если «идет» один процесс, «пойдет» и другой.

В практической деятельности мы встречаемся с двумя типами чтения нот с листа. Первый – механический, непрофессиональный, «нота в ноту», лишь бы успеть сыграть в такт без ошибок, то есть на уровне чистой технологии без музыкальной выразительности. Второй – полноценное, художественное воспроизведение текста более крупными структурами. Мы уже выделяли три этапа процесса чтения с листа – опознавание текста, образование слуходвигательных, образных представлений, непосредственное воплощение музыки. Можно ли их в той или иной степени разделить, развивать отдельно, выявляя наиболее уязвимые стороны процесса?

К. Ушинский говорил, что быстрота чтения развивается соответственно быстроте понимания смысла. На наш взгляд, самыми типичными недостатками учеников являются некачественное первичное опознавание текста (не во всей его полноте – как технологической, так и образной), а также неразвитость навыка разделенной, разнесенной во времени деятельности сознания и «озвучивания» вырабатываемых представлений. Попробуем более подробно проанализировать деятельность сознания на всех этапах процесса чтения с листа и обобщить некоторые приемы и навыки, применяемые исполнителями.

Первый этап чтения нот с листа – опознавание текста глазами, его «схватывание». Здесь процесс протекает от получения целостного, во многом нерасчлененного впечатления от текста (или его отрывка) к его детализации, субъективному «присвоению», узнаванию известного, отвечающего автоматизированным комплексам игры. На этой стадии постепенно совершается переход от первичного страха и неуверенности («черно в глазах») к планомерному прояснению общей картины по принципу выявления следующих структур текста:

- «рельеф» текста, его «контур», звуковысотный диапазон;
- сгущения и разрежения фактуры, штрихов;
- характер движения – ритм, темп, группировка «пассажных» и мелодических структур;
- тональный план, хроматизмы;
- членение формы, выявление ее граней;
- характер музыки, жанра, стиля.

Здесь еще не происходит формирование образно-двигательных представлений, но определяются логика структуры, связей, выразительных элементов, проясняется «кривая сложности»: что трудно, на чем сосредоточить внимание (отдельные сгущения фактуры, сложности ритма, интонирования, перемены знаков и штрихов, пассажи и т. п.), а что относительно легко и где можно снять напряжение.

Этот этап можно выделить и тренировать свое восприятие отдельно, приобретая навык «охвата текста» в его сложности и разнородности, постепенно сокращая отведенное для этого время. А. Ямпольский

и Ю. Янкелевич советовали это делать сначала на скрипичной партии, а потом с аккомпанементом и партитурой, расширяя тем самым поле зрения и угол охвата текста. Д. Ойстрах советовал бросить взгляд на строчку текста и потом, отвернувшись, попытаться ее сыграть.

Уже упоминавшаяся система Кодаи для чтения нот с листа в более подробном изложении выглядит следующим образом. Доску, на которой написано 32 такта музыки для четырехголосного хора, показывают учащимся в течение 20–30 секунд, затем ее закрывают, и хор поет отрывок очень точно и выразительно. Секрет заключается в том, что хористы предварительно изучают типические структуры текста, группировки, фактуры и их комбинации в различных ритмах и метрах. При воспроизведении происходит не столько прочтение текста в его последовательности, сколько узнавание знакомых структур и «конструирование» целого. Благодаря подобной системе «подготовленного восприятия» снимается психологический тормоз и состояние оцепенения при чтении с листа.

Вторым этапом процесса чтения с листа выступает «перевод» полученной информации в слуходвигательные представления и программы будущего действия. В нем выделяются следующие моменты: интуитивный «подбор» имеющихся автоматизированных комплексов и выразительных решений; установление масштаба и качества звучания в различных разделах текста, крайних точек динамического диапазона, связанных с этим движением и напряжением; построение плана развития музыкальной формы.

При овладении данным этапом в условиях занятий без инструмента возможна следующая последовательность действий. Сначала попытаться создать внутренним слухом музыкально-образное представление достаточно легкого текста, причем сразу в нужном темпе и с необходимым эмоциональным накалом. Следует представлять себе не скрипичное звучание, а тембр другого инструмента – флейты, рояля, электронного инструмента и т. п., чтобы снять инерцию привычных представлений и связей с непосредственными двигательными комплексами; затем представить себе тот же текст в исполнении какого-нибудь крупного скрипача («Ойстрах играет»), и лишь потом – в собственном исполнении. Такое упражнение помогает раскрепоститься, дает хорошую базу для развития навыка предслышания. На этом этапе полезно развивать и способность прогнозирования течения музыки – закрыв следующие за играемыми строчки или не переверачивая страницу, попытаться «доиграть» сочинение (по типу импровизации, каденции), постепенно расширяя объем прогнозируемого текста.

После овладения навыком образования художественно-слуховых представлений можно перейти к формированию слуходвигательных представлений. Для этого следует одновременно с проигрыванием музыки внутренним слухом, без инструмента, ощутить, где в тот или

иной момент времени находится левая рука и ее пальцы, почувствовать траекторию их движения, напряженность руки, давление пальцев на струны, подготовку пальцев, их эластичность и т. п.; выделить элементарные обобщенные (комплексные) движения руки («на месте», «вверх», «вниз», «позиция», «скачок», «аккорд» и др.), «привязать» их к привычным, наигранным технологическим «формулам». При этом, как указывал Ю. Янкелевич, «можно слегка шевелить пальцами, как бы играя сочинение, что является крайне полезным. Я часто советую студенту: возьми ноты, посиди на скамейке и поиграй в уме сочинение».

Затем следует попытаться ощутить одновременно и свою правую руку, подобную руке дирижера, воплощающей ритм, агогику, динамику, звуковое качество музыки. На последнем этапе полезно представить себе полноценную игру по нотам в зале, полностью попытаться включить себя, свою фантазию в возникающую музыку, что поможет развить и музыкальное воображение.

Для успешного чтения нот с листа необычайно значимо иметь представление о стилевых закономерностях той или иной эпохи и связанных с ними технологических формулах и выразительных средствах. Уже одно узнавание стиля сочинения, его принадлежности к сольному, камерному или оркестровому репертуару может многое сказать исполнителю, сузить круг его поисков, точнее определить характер возникающих сложностей и особенностей. Также значимым оказывается знание логики развертывания музыкальной формы, гармонии, лада и других структур, глубинной сущности архитектоники музыкального сочинения. Не случайно композиторы блистательно читают с листа, равно как и импровизаторы, ибо навык предвосхищения дальнейшего течения музыки прекрасно у них развит.

Занятия чтением с листа лучше всего проводить на свежую голову, утром, когда ясно сознание, а не заниматься этим в конце дня, когда появляется утомление, снижаются внимание, концентрация сил, ибо данный процесс требует достаточно большой энергии и собранности. Во время чтения с листа необходимо особое значение придавать удержанию достаточно высокого темпа (лучше всего наиболее близкого к авторскому), что хорошо мобилизует внимание. Замедленная читка с листа не дает нужного эффекта, ибо не включает резервные возможности психики. Важным фактором успешного чтения нот с листа является точное соблюдение ритмической стороны, что связано с пульсацией музыки, ее естественным дыханием. Полезно представить себе при этом своеобразный «шаг» музыкального движения в соответствии с жанровой стороной сочинения.

Очень хорошие результаты для развития навыка чтения нот с листа дает игра в ансамбле, небольшом унисоне, оркестре. Групповые формы исполнения снимают излишний психологический груз ответственности, создают определенную темповую, звуковую, художест-

венную канву, увеличивают масштаб и значимость игры. А. Ямпольский использовал для выработки навыка чтения с листа разбор нового произведения в классе, заставляя ученика играть в темпе, с «выражением». Хорошее чтение нот с листа однозначно свидетельствует о хорошем владении инструментом.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1-2. 2-е изд. Л., 1971.
2. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Процесс оформления звучащего вещества // De Musica. Пг., 1923.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965.
4. Берно Ш. Трансцендентальная школа. Ч. 2. М., 1898.
5. Бехтерева Н. П. Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека. Л., 1974.
6. Бехтерева Н. П. и др. Мозговые коды психической деятельности. Л., 1977.
7. Виллюнас В. К. Психология эмоциональных явлений. М., 1976.
8. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха // Н. А. Гарбузов -- музыкант, исследователь, педагог. М. 1980. С. 125-145.
9. Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М., 1969.
10. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: Методический очерк. 3-е изд. М., 1968.
11. Гинзбург Л. Пабло Казальс. М., 1958.
12. Глинка М. Заметки об инструментовке // Полн. собр. соч. Т. 1: Литературные произведения и переписка. М., 1973. С. 179-184.
13. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы о фортепианной игре. М., 1961.
14. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. М., 2006.
15. Григорьев В. Методическая система Ю. И. Янкелевича // Ю. И. Янкелевич. Педагогическое наследие. М., 1993. С. 181-235.
16. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача. Л., 1961.
17. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.
18. Леонтьев А. О формировании способностей // Вопросы психологии. 1960. № 1.
19. Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд.
20. Метнер И. К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963.
21. Мострас К. Применение метода замещения представления в сознании. Тезисы доклада. Рукоп. архив МГК.
22. Мострас К. Флажолеты // Очерки по методике обучения игре на скрипке. Вопросы техники левой руки скрипача / Ред. М. Блок. М., 1960. С. 153-167.
23. Нейгауз Г. Долг педагога — воспитывать творческую самостоятельность ученика // Сов. музыкант. 1952. 14 нояб.
24. Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М., 1978.
25. Ойстрах Давид // Музыкальная жизнь. 1960. № 10. С. 18.
26. Ойстрах Давид. Гений и труд // Огонек. 1940. № 17-18. С. 9.

27. *Попова Л.* Когда дружат музы // Вопросы литературы. 1964. № 12.
28. *Пушкин А. С.* Письмо к Н. Н. Раевскому (сыну), июль 1825 // Собр. соч.: В 10 т. М., 1977. Т. IX. С. 167–170.
29. *Рахманинов С. В.* Композитор как интерпретатор // С. В. Рахманинов. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 128–131.
30. *Россини Джоаккино.* Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л., 1968.
31. *Руффо Титта.* Парабола моей жизни. М.: Л., 1966.
32. *Сеченов И. М.* Избранные труды. М., 1935.
33. *Сеченов И. М.* Избранные философские и психологические произведения: В 2 т. М., 1947.
34. *Сигети Й.* Воспоминания. Заметки скрипача. М., 1969.
35. *Стоковский Л.* Музыка для всех нас. М., 1959.
36. *Фейнберг С.* О некоторых вопросах развития мастерства пианиста // Сов. музыкант. 1958. 24 апр.
37. *Флеш К.* Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. М., 1977. С. 13–156.
38. *Флеш К.* Искусство скрипичной игры. Т. I. М., 1964.
39. *Шалапин Ф.* Маска и душа. М., 1989.
40. *Шепетис Л.* От жизни — в ничто. М., 1972.
41. *Шуман Роберт.* О музыке и музыкантах. Т. 1. М., 1975.
42. *Ямпольский А.* К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968. С. 22–33
43. *Ямпольский А.* О методе работы с учениками // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968. С. 8–12.
44. *Ямпольский А.* Подготовка пальцев и оставление их на струнах // Очерки по методике обучения игре на скрипке. Вопросы техники левой руки скрипача. / Ред. М. Блок. М., 1960. С. 44–52.
45. *Ямпольский А.* Постановка правой руки. Рукопись.
46. *Ямпольский И.* Основы скрипичной аппликатуры. М., 1960.
47. *Янкевич Ю. И.* Педагогическое наследие. 2-е изд. М., 1993.
48. *Course G. J. C. de Paganini, the Genoese.* Vol. II. Oklachoima, 1957.
49. *Menuhin Y.* Sechs Violinstunden. Lection 4, Übung 5. Rüscliken; Zürich, 1973.
50. *Menuhin Y., Primrose W.* Violin & Viola. New York, cop. 1976.
51. *Schottky J. M.* Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner dargestellt von Julius Max Schottky Professor. Prag, 1830.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Амати, семейство 108  
Анохин, Петр Карлович 35, 39  
Ансерме, Эрнест 176  
Аристотель 181  
Аррау, Клаудио 121  
Асафьев, Борис Владимирович 108, 166, 167, 230  
Ауэр, Леопольд Семенович 48, 50, 57, 60, 62, 65, 70, 75, 76, 81, 89, 109, 118,  
146, 147, 154, 162, 163, 198, 201, 215, 228, 231, 234  
Байо, Пьер Мари Франсуа де Саль 138  
Барток, Бела 99, 156  
Бах, Иоганн Себастьян 27, 29, 48, 99, 103, 121, 122, 126, 133, 135, 156, 157, 167, 206  
Бах, Иоганн Кристиан 167  
Безекирский, Василий Васильевич 80  
Безродный, Игорь Семенович 48, 49, 121, 213, 214, 223, 224, 232  
Беккер, Хуго 61  
Берио, Шарль (-Огюст де) 61, 98, 110, 120, 138, 236  
Берлянич, Марк Моисеевич 109  
Бернштейн, Николай Александрович 35, 39  
Бетховен, Людвиг ван 101, 121, 122, 124, 133, 135, 159, 183, 202, 208  
Бехтерева, Наталия Петровна 41, 165, 167, 169, 208  
Брамс, Иоганнес 53, 126, 156, 175  
Брух, Макс 29  
Вагнер, Рихард 166  
Вайман, Михаил Израилевич 94  
Венявский, Генрик 30, 56, 91, 133, 136, 137, 149, 156, 161  
Верачини, Франческо Мария 29  
Вивальди, Антонио 84  
Вильгельми, Август 133  
Вилюнас, Витис Казиса 229  
Винер, Норберт 35  
Виотти, Джованни Баттиста 61, 120, 145, 148  
Витали, Томазо Антонио 29  
Витенсон, Ю. 109  
Войку, Йон 7  
Вьетан, Анри 133, 149, 183, 225  
Гальперин, Петр Яковлевич 42  
Гарбузов, Николай Александрович 25  
Гварнери, семейство 108  
Гвасалия, Русудан 209  
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 15  
Гейне, Генрих 110, 138  
Гендель, Георг Фридрих 126, 133, 135, 173  
Гёте, Иоганн Вольфганг 134, 138  
Гиндигов, Александр Атанасов 40  
Гизекинг, Вальтер 239



- Гинзбург, Лев Соломонович 176  
 Гиппократ 15  
 Глазунов, Александр Константинович 29  
 Глинка, Михаил Иванович 28, 162  
 Глюк, Кристоф Виллибальд 121, 159  
 Гоголь, Николай Васильевич 214  
 Головин, Дмитрий Данилович 132  
 Голубева, Эра Александровна 18  
 Горький, Максим (Пешков Алексей Максимович) 11, 24  
 Готсдинер, Арон Львович 20  
 Гофман, Иосиф 72, 211, 216, 223  
 Гранит, Рагнар 35  
 Григорьев, Владимир Юрьевич 3, 4, 23, 91  
 Гутников, Борис Львович 109  
 Давид, Фердинанд 175  
 Давыдов, Василий Васильевич 18  
 Давыдов, Карл Юльевич 91, 118  
 Дварионас, Балис 29  
 Лебюсси, Клод 136, 213  
 Демосфен 11  
 Декарт, Рене 35  
 Децлан, Дж. 133  
 Джеминиани, Франческо 65, 120  
 Донт, Якоб 153  
 Дружинин, Федор Серафимович 167  
 Дьячков, Ф. А. 39  
 Жадан, Иван Данилович 132  
 Игумнов, Константин Николаевич 69, 205  
 Изаи, Эжен 11, 107  
 Иоахим, Йозеф 65, 87, 116, 149, 167, 175  
 Кабалевский, Дмитрий Борисович 29, 136  
 Казальс, Пабло 25, 98, 106  
 Камилларов, Емил Стефанов 93  
 Капе, Люсьен 59, 138  
 Карузо, Энрико 11, 131  
 Кауфман, В. И. 20  
 Кеттел, Реймонд Бернард 189  
 Ковалев, А. Г. 22  
 Коган, Леонид Борисович 11, 49, 51, 59, 62, 66, 88, 90, 94, 96, 113, 124, 130,  
 142, 143, 147, 162, 181-183, 193, 211, 216, 225, 240, 243  
 Кодаи, Золтан 240  
 Контский, Аполлинарий 234  
 Корелли, Арканджело 120, 173  
 Корретт, Мишель 88  
 Краузе, Мартин 121  
 Крейслер, Фриц 11, 85, 91, 94, 116, 123, 126, 132, 136, 137, 140, 147, 156, 184, 234

- Крейцер, Родольф 43, 47, 65, 153  
 Крепс, С. 109  
 Лало, Эдуар 30, 156  
 Ламперти, Франческо 159  
 Левик, Сергей Юрьевич 162  
 Леонтьев, Алексей Николаевич 14, 20  
 Лесгафт, Петр Францевич 35  
 Лесман, Иосиф Антонович 109  
 Либерман, Матвей Борисович 109  
 Липиньский, Кароль 89, 118, 149  
 Лист, Ференц 27, 121, 165, 240  
 Локателли, Пьетро 84  
 Лурия, Александр Романович 39, 40  
 Люшер, Макс 189  
 Малер, Густав 175  
 Малибран-Гарсия, Мария 110  
 Маркс, Карл 12, 15, 221  
 Массар, Жозеф-Ламбер (Жан-Луи) 47, 81  
 Маттезон, Иоганн 133  
 Межелайтис, Эдуардас 166  
 Мендельсон-Бартольди, Феликс 30, 133, 136, 175, 181  
 Менухин, Иегуди 57, 58, 60, 61, 91, 211  
 Метнер, Николай Карлович 74, 163, 222  
 Микеланджело, Буонарроти 177  
 Мозер, Андреас 116  
 Морозов, Владимир Петрович 114  
 Мострас, Константин Георгиевич 65, 67, 59, 70, 72, 76, 78, 80, 98, 99, 128, 222  
 Моцарт, Вольфганг Амадей 27, 30, 121, 132, 133, 135, 139, 156, 166, 202, 230  
 Моцарт, Леопольд 83  
 Наполеон Бонапарт 10  
 Наше, Тивадар 133  
 Нейгауз, Генрих Густавович 199, 202, 203, 243  
 Ньютон, Исаак 27  
 Ойстрах, Давид Федорович 20, 29, 33, 49, 53, 63, 66, 70, 76, 81, 84, 85, 87, 88, 96, 97, 101, 103, 120, 129, 132, 140, 141, 146, 147, 149, 161-165, 175, 177, 179, 181, 182, 188, 197-199, 201, 202, 206-209, 211, 212, 219, 220, 223, 226, 228, 231, 233-235, 240  
 Олеша, Юрий Карлович 234  
 Павлов, Иван Петрович 16, 26, 37, 39, 218  
 Паганини, Никколо 7, 8, 29, 33, 53, 56, 71, 84, 88, 91, 93, 118, 121, 133, 138, 149, 151-153, 156, 169-171, 184  
 Парамонова, Н. А. 40  
 Паркер, Чарли 172  
 Первомайский, Б. Я. 16  
 Пиатти, Альфредо 110  
 Плаксин, Матвей Борисович 7

- Полякин, Мирон Борисович 128  
 Попова, Л. 166  
 Прибрам, Карл Гарри 35, 39  
 Примроуз, Уильям 58  
 Прокофьев, Сергей Сергеевич 29, 101, 133, 151, 161, 170  
 Пулььяни, Гаэтано 126  
 Пушкин, Александр Сергеевич 184, 241  
 Рабин, Майкл 92  
 Рабинович, Андрей Семенович 87  
 Рабинович, Яков Ильич 3, 73, 74, 211, 231  
 Равель, Морис 133, 136  
 Рахманинов, Сергей Васильевич 29, 33, 72, 140, 142, 165, 200, 210, 214, 228  
 Римский-Корсаков, Николай Андреевич 27  
 Рихтер, Святослав Теофилович 140, 142, 167, 170, 206, 229, 230  
 Риччи, Руджеро 51  
 Роден, Огюст 177  
 Розенцвейг, Саул 189  
 Ростропович, Мстислав Леопольдович 81, 199  
 Рубинштейн, Антон Григорьевич 133, 210  
 Руссо, Жан-Жак 241  
 Руффо, Титта 131  
 Руха, Штефан 170  
 Сарасате, Пабло де 29, 111, 133, 156, 175, 184, 234  
 Сарьян, Мартирос Сергеевич 122  
 Сен-Санс, Камилл 29, 126, 133, 156, 159, 175  
 Серов, Александр Николаевич 22, 156, 164  
 Сеченов, Иван Михайлович 16, 35, 164, 165  
 Сигети, Йозеф 63, 167, 169  
 Скипа, Тито 132  
 Скрябин, Александр Николаевич 27  
 Собинов, Леонид Витальевич 130, 132, 184  
 Сократ 197  
 Станиславский, Константин Сергеевич 213  
 Стерн, Исаак Соломонович 7, 62, 63, 141, 181, 211, 233  
 Стоковский, Леопольд 142  
 Столярский, Петр Соломонович 235  
 Стравинский, Игорь Федорович 206, 207  
 Страдивари, Антонио 108  
 Струве, Борис Андреевич 7, 63  
 Тартини, Джузеппе 26, 75, 102, 115, 120, 124, 211  
 Теплов, Борис Михайлович 20  
 Уптан, Генрих 11  
 Ушинский, Константин Дмитриевич 188, 242  
 Фарфель, Владимир Соломонович 35, 39  
 Фейнберг, Самуил Евгеньевич 144, 205, 224

- Фихтенгольц, Михаил Израилевич 29  
Флеш, Карл 7, 56, 57, 59, 80, 83, 85-87, 95, 99, 109, 116, 133, 135, 137, 161, 185, 198  
Фортунатов, Константин Александрович 59  
Хачатурян, Арам Ильич 29, 100, 156  
Хейфец, Яша 28, 51, 58, 59, 62, 74, 81, 91, 95, 113, 116, 132, 143, 172, 185, 211, 225, 233, 234  
Хомская, Евгения Давыдовна 40  
Цейтлин, Лев Моисеевич 42, 57, 86, 207  
Цимбалист, Ефрем Александрович 103  
Чайковский, Петр Ильич 27, 99, 102, 132, 135, 156, 185, 228  
Чанделли, Гаэтано 171  
Чернышевский, Николай Гаврилович 241  
Чхеидзе, Л. 39  
Шаляпин, Федор Иванович 11, 33, 107, 131, 159, 163, 165, 184  
Шёнберг, Арнольд 106, 156, 206  
Шеринг, Генрик 155  
Шимановский, Кароль 107, 133  
Ширинский, Александр Александрович 109  
Шнитке, Альфред Гарриевич 156  
Шопен, Фридерик 27, 133  
Шоссон, Эрнест 107  
Шостакович, Дмитрий Дмитриевич 151, 156, 158, 161, 166, 175, 206, 207, 211, 240  
Шпор, Людвиг 87, 91, 149  
Шрадик, Генрих 7  
Штейнгаузен, Фридрих Адольф 7, 109  
Штросс, А. 140  
Шуберт, Франц 133  
Шульпяков, Олег Федорович 109  
Шулячук, Илья Ильич 7  
Эйзенштейн, Сергей Михайлович 185, 213  
Элькониц, Даниил Борисович 18  
Эльман, Миша 103  
Энеску, Джордже 211  
Эрнст, Генрих Вильгельм 56  
Ямпольский, Абрам Ильич 3, 16, 29, 32, 34, 35, 42, 44, 45, 47, 48, 52, 53, 57, 63, 65-67, 70, 72, 73, 75-78, 81, 83, 89, 90, 96-98, 102, 105, 106, 109, 110, 113, 116, 119, 120, 124, 126, 127, 129, 131-133, 135, 146-153, 161, 188-192, 194, 197, 200, 207, 211, 215, 219, 220, 223, 224, 227, 228, 231-233, 238, 242, 245  
Ямпольский, Израиль Маркович 86  
Янкелевич, Юрий Исасевич 37, 39, 52, 53, 55, 57, 60, 62-66, 81, 84, 88-91, 96-98, 109, 117, 124, 147, 150, 161, 177-179, 196, 197, 200, 220, 225, 231, 288, 243, 244

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> .....	3
<i>Введение</i> .....	
<b>ПРЕДМЕТ МЕТОДИКИ</b> .....	5
<b>Глава 1</b> <b>МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ</b> .....	9
<b>Глава 2</b> <b>МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ</b> .....	23
2.1. Слуховое ощущение скрипичного звука .....	23
2.2. Внутренние слуховые представления .....	28
<b>Глава 3</b> <b>ВНИМАНИЕ</b> .....	30
<b>Глава 4</b> <b>СПЕЦИФИКА ИГРОВОГО ДВИЖЕНИЯ</b> .....	35
<b>Глава 5</b> <b>СКРИПИЧНАЯ ПОСТАНОВКА</b> .....	50
5.1. Общие принципы .....	52
5.2. Система постановки рук .....	54
5.2.1. Постановка правой руки и структура ее действий .....	55
5.2.2. Постановка левой руки и структура ее действий .....	62
<b>Глава 6</b> <b>ТЕХНИКА ЛЕВОЙ РУКИ</b> .....	67
6.1. Пассажная техника .....	69
6.2. Техника двойных нот .....	74
6.3. Аккордовая техника .....	76
6.4. Флажолеты .....	78
6.5. Пиццикато .....	79
6.6. Техническое мастерство скрипача: роль инструктивного материала .....	80
6.7. Некоторые рекомендации по развитию техники левой руки .....	81
<b>Глава 7</b> <b>АППЛИКАТУРА</b> .....	82
7.1. Общие принципы .....	82
7.2. Переходы .....	88
<b>Глава 8</b> <b>ВИБРАТО</b> .....	93
<b>Глава 9</b> <b>ИНТОНАЦИЯ</b> .....	98

Глава 10	
<b>ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА СКРИПКЕ</b> .....	107
10.1. Качественные характеристики скрипичного звука .....	110
10.2. Объективные закономерности процесса звукоизвлечения .....	111
10.2.1. Механизм звукоизвлечения .....	112
10.2.2. Основные факторы звукоизвлечения .....	114
10.3. Овладение основными элементами звукоизвлечения .....	118
10.3.1. Протяженность и певучесть тона .....	119
10.3.2. Атака звука, смена смычка и филировка звучания .....	124
10.4. Дальнейшее совершенствование звукового мастерства скрипача .....	130
10.4.1. Развитие индивидуальной тембровой палитры .....	130
10.4.2. Работа над звуковой стороной воплощения музыкального сочинения .....	134
10.4.3. Специфика звукоизвлечения в зале и учет психофизиологических механизмов эстрадного состояния .....	141
Глава 11	
<b>ШТРИХИ</b> .....	144
11.1. Первая группа штрихов .....	145
11.1.1. Деташе .....	145
11.1.2. Легато .....	146
11.2. Вторая группа штрихов .....	148
11.3. Смешанные штрихи, соединение штрихов .....	153
Глава 12	
<b>ДИНАМИКА</b> .....	154
12.1. Динамические указания и их выполнение .....	156
12.2. Основные динамические нюансы и способы их исполнения .....	159
12.3. Искусство динамики .....	162
Глава 13	
<b>О РОЛИ ВРЕМЕНИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ</b> .....	164
Глава 14	
<b>ПРИНЦИПЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ</b> ..	172
14.1. Процесс исполнительского воплощения сочинения .....	176
14.2. Основные задачи процесса изучения произведения .....	180

Глава 15	
СИСТЕМА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ С УЧАЩИМИСЯ .....	186
15.1. Психологическая сторона педагогического процесса . . .	187
15.2. Принципы индивидуального подхода к ученику .....	188
15.3. Система педагогических занятий в классе по специальности .....	192
15.4. Методика проведения урока по специальности .....	195
15.5. Базовые навыки и умения педагога .....	199
Глава 16	
СИСТЕМА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ .....	202
16.1. Работа над воплощением художественного содержания произведения .....	204
16.1.1. Общие принципы .....	204
16.1.2. Некоторые конкретные методы работы .....	211
16.2. Принципы самостоятельной работы над технологическими аспектами произведения .....	214
16.2.1. Методические подходы .....	214
16.2.2. Неверные приемы самостоятельных занятий .....	219
16.2.3. Темп в занятиях .....	221
16.2.4. Внимание и свобода исполнения .....	223
16.2.5. Работа над ошибками и развитие музыкальной техники .	224
16.2.6. О роли эмоций .....	228
16.2.7. Кодовая форма исполнительского процесса и ее роль . .	230
16.2.8. Распределение времени занятий .....	231
Глава 17	
НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ .....	234
Глава 18	
ЧТЕНИЕ ПОТ С ЛИСТА .....	239
<i>Список литературы</i> .....	246
<i>Указатель имен</i> .....	248