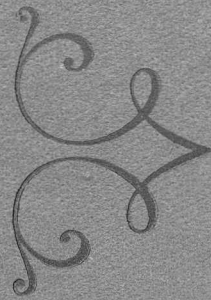


К. Г. МОСТРАС

СИСТЕМА
ДОМАШНИХ
ЗАНЯТИЙ
СКРИПАЧА



МУЗГИЗ

1956

К. Г. МОСТРАС

СИСТЕМА
ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ
СКРИПАЧА

МЕТОДИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК

Допущено Управлением учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для консерваторий и музыкальных училищ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1956

Под редакцией
В. РАБЕЯ

ОТ АВТОРА

Появление настоящего очерка обусловлено назревшей необходимостью обобщить практический опыт ведущих советских исполнителей и педагогов как основу для создания целостной, всесторонне разработанной системы скрипичной педагогики.

Автор очерка не ограничивается в своей работе личными наблюдениями и выводами. Коллективное обсуждение на совместных заседаниях скрипичных кафедр Московской консерватории вошло о системе самостоятельных занятий учащихся выявило общее принципиальное отношение к данному вопросу со стороны ведущих педагогов консерватории и позволило частично отразить высказанные мнения в настоящем очерке.

Такой стиль коллективной работы в области методики осуществляется впервые, и в конечном итоге он должен содействовать дальнейшему совершенствованию методов обучения молодых музыкантов.

Предполагается ранее совместное издание настоящей работы и методического очерка профессора Л. С. Гинзбурга «О работе над музыкальным произведением» не удалось осуществить по не зависящим от авторов причинам; тем не менее остается в силе значение обоих очерков как взаимно дополняющих разделов в теоретической разработке одной и той же проблемы.

Автор выражает благодарность за ценные советы в ходе работы членам кафедр, руководителями которых являются профессоры Московской консерватории Д. Ф. Ойстрах и А. И. Ямпольский.

К. Моstras

Построение наиболее правильной и рациональной системы домашних занятий определяется прежде всего содержанием самих занятий; под этим следует понимать основную целенаправленность занятий, характер изучаемого материала, конкретные задачи и способы овладения той или иной стороной исполнительского мастерства, — все перечисленное, разумеется, должно быть в соответствии с индивидуальными особенностями учащегося, степенью его развития и т. д.

Система домашних занятий скрипача должна рассматриваться по существу как одна из основных организационных форм обучения, находящихся в органическом единстве с содержанием последнего. Отсюда необходимость целостной, продуманной и одновременно гибкой системы, заключающей в себе возможность видоизменения, варьирования, перестройки режимов и методов занятий, сообразно индивидуальным особенностям, определяющим основное содержание и направление в работе.

Следовательно, усвоение основных принципов системы домашних занятий не должно быть смешиваемо с конкретным, практическим осуществлением этих принципов в каждом отдельном случае, что означало бы превращение системы в набор всевозможных рецептов и схоластических «правил». Следует подчеркнуть, что данный очерк является составной частью в цикле методических работ по различным проблемам струнного смычкового исполнительства; помимо уже известных нам работ автора, укажем на методический очерк Л. С. Гинзбурга «О работе над музыкальным произведением», содержание которого многими своими гранями соприкасается с «Системой занятий».

Тот факт, что в настоящем очерке более широко освещены получили вопросы технического мастерства, объясняется тем, что методы преодоления технических трудностей наиболее отчетливо и наглядно подтверждают основные положения работы относительно ведущей роли сознания в процессе самостоятельных занятий скрипача. Именно с такой точки зрения и рассматриваются моменты профессионально-технического подхода, а не в плане указания конкретных исполнительских приемов.

В качестве методического руководства настоящий очерк призван дать верное направление творческой мысли педагогов

Настоящий очерк затрагивает некоторые основные разделы методики обучения игре на скрипке. В отличие от предыдущих работ автора, здесь не рассматриваются вопросы, связанные с развитием отдельных сторон исполнительского мастерства (как, например, вопросы интонации, ритмической дисциплины, динамики и т. д.).

Организация и методика самостоятельных домашних занятий обучающегося скрипача представляет собой одну из кардинальных проблем скрипичной педагогики. Можно с полным основанием утверждать, что качество домашних занятий в конечном счете определяет собой результативность методов обучения; ведь именно в самостоятельных занятиях наиболее непосредственно осуществляется процесс роста молодого музыканта и приобретения им профессионально-исполнительских навыков.

Несомненно также, что домашние занятия, даже в высших звеньях музыкального образования, не могут рассматриваться как «частное дело» учащегося. Задача педагога — не только обучать игре, но и воспитывать навыки самостоятельной творческой работы, постоянно направляя и контролируя организационную и качественную сторону домашних занятий ученика. Поэтому настоящий очерк в равной мере адресуется как продвинутым студентам-скрипачам (преимущественно вузовского уровня), так и педагогам; в отдельных случаях имеет место более четкое разграничение, когда автор обращается непосредственно к педагогу, подчеркивая тем самым его руководящую роль в обучении.

и обучающихся скрипачей, которые, сообразуясь со своим личным исполнительским и педагогическим опытом и исканиями, смогут наиболее действенным образом использовать основные положения «Системы», а по возможности и внести в них свои собственные коррективы, рожденные живой практикой музыкально-профессионального обучения.

В. Р а б е й

Г Л А В А I

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Под системой домашних занятий следует понимать такую организацию и методику проведения их, которая ставит своей целью наиболее продуктивное использование рабочего времени, имеющегося в распоряжении скрипача-учащегося для индивидуальной самостоятельной работы вне класса.

Система домашних занятий включает в себе две стороны, тесно связанные между собой и взаимно обусловленные. Во-первых, режим занятий, в понятие которого входит определение общего количества необходимого рабочего времени, его распределение внутри рабочего дня, распределение изучаемого материала, его порядок и последовательность. Во-вторых, метод занятий в наиболее точном смысле слова, то есть конкретные способы изучения, тренировки и преодоления трудностей.

Значение самостоятельной работы, повседневного, терпеливого и упорного труда музыканта-художника общеизвестно и не вызывает ни у кого сомнений. Но в действительности именно область домашних занятий обучающихся скрипачей представляет собой зачастую картину полной дезорганизованности, бесконтрольности и бессистемности. «Метод» такого рода занятий характеризуется верхотльством, бесцельным проигрыванием, либо механической зубрёжкой; продуктивность их (занятий), разумеется, ничтожна, и подчас при немалой затрате времени, рациональное использование которого могло бы дать весьма ощутительные результаты. Причина указанного явления не всегда кроется в недобросовестном отношении ученика к домашним занятиям. Чаще всего здесь виной неумение правильно построить свои занятия, отсутствие ясного представления о целях и методах работы, отсутствие направляющей творческой мысли, без которой занятия приобретают формальный характер, сводясь в лучшем случае к

проигрыванию в замедленном темпе с исправлением случайных ошибок.

Нельзя не вспомнить в связи с этим слов Л. Ауэра в его известной книге «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 их манера упражняться на все их будущее... Я совершенно уверен, — и всегда говорю это своим ученикам, — что, когда они упражняются без самонаблюдения и самокритики, они только развивают и совершенствуют свои ошибки, поступая хуже, чем если бы просто зря тратили время» (стр. 42—43).

Для построения рациональной системы занятий необходимо прежде всего дать правильное, научное определение тому виду деятельности, который является здесь предметом изучения. Исполнение на музыкальном инструменте, рассматриваемое под таким углом зрения, предстает перед нами, как проявление деятельности двигательного аппарата рук и пальцев, определяемой и руководимой деятельностью центральной нервной системы и в первую очередь коры головного мозга. Следовательно работа, направленная на овладение исполнительскими навыками, не может рассматриваться как простое упражнение двигательного аппарата. «Гимнастика» пальцев несомненно входит составным элементом в работу над некоторыми разделами техники; но даже в этих разделах она не является главным, определяющим моментом. Совершенствование исполнительских навыков означает прежде всего развитие воспринимающей, контролирующей и направляющей деятельности нервных центров, по отношению к которым двигательный аппарат является «исполнителем»; последний также развивается, но его развитие происходит в неразрывном единстве с развитием «руководящих» функций нервной системы.

Особенность единого процесса развития заключается в том, что он совершается при активном участии сознания и связанных с ним психических функций—внимания, воли, памяти, а также эмоции и воображения (в том случае, когда речь идет о работе над музыкальным произведением).

Ведущая роль сознания в процессе занятий проявляется не только в наличии ясного представления о цели и характере той или иной формы движения при игре на инструменте; она выражается также в правильном понимании закономерностей нервно-психической деятельности, связанной с управлением и координацией игровых движений. Знание закономерностей может нам установить логику упражнения (направленного на овладение исполнительским навыком), мобилизует внимание и волю в процессе работы и способствует закреплению в памяти результатов этой работы.

Сознание, определяемое, как высшая форма нервной деятельности, в наших занятиях проявляется как определенная

направленность, сосредоточенность и «целесообразная» воля, выражающаяся во внимании¹.

Мы требуем от ученика внимания потому, что внимание и сосредоточение мысли в процессе работы есть по существу уже начало этого процесса; оно связывается на практике с предварительной слуховой, ритмической, эмоциональной настройкой перед исполнением, а также с принятием требуемого положения тела и рук для выполнения игровых движений. Сосредоточение внимания означает всемерную активизацию музыкального слуха — основного контролирующего и направляющего фактора при игре на инструменте².

Мобилизуя внимание учащегося и приучая его к сосредоточенной работе, педагог должен считаться с наличием таких существенных особенностей внимания, как объем, устойчивость (длительность) и распределение его.

Изучение психологии показывает, что объем нашего внимания ограничен; это означает, что мы не можем в равной степени и выполнять одновременно несколько различных заданий или воспринимать с полной ясностью несколько объектов. Поэтому целесообразно при новых заданиях ограничивать количество основных указаний, сводя их к минимуму и не «забрасывая» ими учащегося, чтобы не распылять внимания последнего.

Ограниченной также бывает и длительность (устойчивость) внимания, которая поддерживается, главным образом, интересом к работе, сознанием (пониманием) поставленной цели и развивается при наличии усилий воли. Возможность упорования и развития перечисленных свойств внимания обусловлена расширением общих и профессиональных интересов, а также развитием мыслительных способностей учащихся.

С течением времени, по мере приобретения навыка к сосредоточенным занятиям, возможность распределения внимания расширяется, что позволяет направлять его на большее число объектов и на выполнение более сложного комплекса одновременных действий.

Параллельно с развитием функции внимания идет развитие памяти, значение которой в процессе обучения едва ли может быть переоценено. Здесь подразумевается, кроме музыкальной памяти в обычном значении этого слова, также

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 198.

² Связь между сосредоточением внимания и активизацией музыкального слуха особенно заметна на примере, распространенном в педагогической практике, когда подвинутые ученики, обладающие вполне профессиональным слухом, тем не менее играют нечетко вследствие того, что их внимание во время игры не направлено на чистоту интонации. Лишь после настойчивых указаний педагога внимание ученика направляется в сторону интонационного самоконтроля, что приводит к неожиданному для ученика обнаружению собственной фальшивой интонации. О значении слухового контроля см. ниже.

способность к запоминанию исполнительских приемов, движений и связанных с ними психо-физических ощущений. Естественно, что сосредоточение внимания во время занятий на выполнении тех или иных приемов лучше всего способствует закреплению их в сознании. Этому способствует также повторение и совершенствование приема в течение известного времени, что является необходимым условием закрепления исполнительского навыка («повторение — мать учения»). В педагогической практике мы нередко сталкиваемся с тем, что ученик забывает данные ему на уроке указания; во избежание этого педагог должен позаботиться о том, чтобы указание было воспринято не формально, чтобы ученику был ясен практический смысл его и конечная художественная цель, к которой оно направлено; тогда запоминание будет надежным.

Результативность самостоятельных занятий в значительной мере зависит от проявления учащимся сознательной воли в целях сосредоточения внимания на выполнении того или иного приема, еще не усвоенного до конца и потому представляющего определенную трудность. Волево усилив, связанное с преодолением трудности в работе, есть начало всякого роста и успеха в овладении исполнительскими навыками.

Воспитание памяти, воли и внимания, как уже говорилось, неразрывно связано с повышением интереса к занятиям. Подобное обстоятельство предьявляет вполне конкретное требование к педагогу — чтобы его преподавание возбуждало у учащихся интерес к изучаемому материалу, чтобы оно носило живой и конкретный характер. Естественно, что главным стержнем в возбуждении интереса является конечная музыкально-художественная цель, к которой стремится учащийся; именно эта цель придает подлинный смысл, значение и оправданность его усилиям, мобилизует его волю и творчество активнее и помогает успешно преодолеть самые трудные и подчас неприятные этапы черновой работы, неизбежные в занятиях на скрипке.

В дальнейшем, в результате более или менее длительного изучения музыкального или технического материала, благодаря сознательным усилиям, тренировке и запоминанию, вырабатывается исполнительский навык, приобретающий черты автоматизма. Достижение автоматизма создает возможность более глубокого проникновения в идейно-художественное содержание произведения, способствует овладению искусством произведением в целом и отдельными трудностями преимущественно музыкально-стилевого порядка. Роль сознания по отношению к выполнению технических приемов не может оставаться той же, какой она была в начальной стадии работы. Известно из опыта, что внезапное «вторжение» сознания в виде попытки проверить состояние приобретенного навыка в момент

его осуществления может затормозить исполнение технически трудного места или вызвать «провал» в памяти.

Однако из этого не следует, что автоматизм представляет собой нечто, граничащее с «бездомным», отвлеченным и лишенным всякого участия сознания состоянием играющего. А. И. Ямпольский говорит по этому поводу: «Мне представляется, что играть автоматически вообще невозможно. Игроку на струнном инструменте в особенности не может играть, не слушая себя, не направляя своих движений и не контролируя своей игры».

«Возникающие всегда моменты интонационного порядка, вплоть до изменения строя скрипки во время игры, акустические условия и ряд других моментов, которые трудно предвидеть во время исполнения, заставляют играющего быть всегдa настороже».

«Поэтому приведенное положение (относительно вторжения сознания. — К. М.), мне кажется, следует понимать в том смысле, что не вторжение сознания в автоматизм вообще, а вторжение в сознание мыслей или ощущений, отвлекающих и мешающих сосредоточиться во время игры, является моментом, который может дать отрицательный результат».

Активное вмешательство сознания бывает необходимым в целях проверки и фиксации достигнутых результатов, выражающихся в преднамеренном проигрывании произведения без остановок в медленном темпе, в котором можно успеть следить за правильностью и своевременностью отдельных движений.

Основной формой самонаблюдения и самопроверки как во время музыкального исполнения, так и в процессе самостоятельных занятий является контроль музыкального слуха. Зрительный контроль, то есть наблюдение за внешней формой выполнения игровых движений, может иметь существенное значение на известном этапе работы, связанном с усвоением новых для учащегося исполнительских приемов. Но и в данном случае зрительный контроль должен сочетаться с повышенной активностью слуха, дающего оценку качеству звучания, то есть конечному результату усилий играющего.

Чисто механическое усвоение игровых приемов в отрыве от качественных звуковых результатов есть одно из проявлений формализма в обучении, от которых, кстати сказать, не избавлены многие учащиеся, за выработкой внешнего приема часто забывающие о конечной цели его — о звучании. С этим же связано и ошибочное представление о том, что качество звучания требуется только в пьесах, а при изучении технического материала не играет существенной роли; отсюда — привычка играть гаммы и этюды плохим звуком, что в значительной мере обесценивает работу над ними.

Контролирующая функция слуха как в игре, так и в заня-

тиях непосредственно связана с осуществлением художественного замысла, с реализацией на инструменте нашего представления о звучании. Развитию музыкально-исполнительских данных и профессиональному росту учащегося должно сопутствовать все возрастающее умение слушать себя. Эта способность может быть развита в высокой степени, до приближения ее к восприятию собственного исполнения как бы со стороны, к чему бесспорно следует стремиться в занятиях, особенно в работе над музыкальным произведением¹.

Задача гармоничного формирования музыканта-инструменталиста наилучшим образом выдвигает требование о сведении к минимуму механицизма в занятиях, характеризующего одностороннюю воспитания учащегося в ущерб его музыкальному развитию. Поэтому необходимо возможно ранее развивать в ученике представление о музыкальном образе с целью воплощения его в реальном звучании. Для достижения основной (для исполнителя) цели, заключающейся в том, чтобы сделать свою игру наиболее содержательной, надо как можно раньше развивать в учащемся связь между музыкально-художественными представлениями и ощущениями двигательного порядка.

Это требование должно быть оправданным моментом в занятиях даже на первом году обучения детей, когда, например, рисуемая педагогом картина приближения шестива, прохождения и постепенного удаления его, заинтересовывает ребят, воспринимается ими и реализуется в воспроизведении на инструменте. Передача представлений и впечатлений, связанных с движением, оживлением, состоянием покоя, восприятие остановки, как осмысленной паузы, — доступны пониманию и техническим средствам ребенка. Совершенно обоснованным является встречающееся до сих пор в педагогике мнение, что закон музыкальной динамики следует обучать значительно позже (на этом основании нюансам в начальном обучении уделяется недостаточное внимание). В данном случае упускается из виду основное, что вытекает из умения сочетать художественное намерение с воспроизведением, это — представление о характере предстоящего движения, а в связи с этим — предельное распределение усилий. Если играющий овладевает характером предстоящих движений, то он быстрее упорядочивает их, подчиняет своей воле, в большей степени доверяет сво-

¹ Осуществление «идеальной» формы самоконтроля в виде прослушивания собственного исполнения в механической записи оказывает учащемуся неоценимую услугу. Внедрение в учебную практику систематических записей исполнения учащихся на магнитофон (в условиях вузовского обучения) должно рассматриваться как исключительное по важности мероприятие, могущее заметным образом повлиять на весь педагогический процесс.

им возможностям; движения, направленные волей, быстрее приводят к положительным результатам.

Утверждения ряда авторитетов в области музыкальной педагогики сводятся к общему выводу, что такая уверенность не может быть достигнута механическими, бесконечными повторениями, зубрёжкой, что она является результатом отбора и совершенствования удачных движений. Поэтому нельзя быть уверенным в исполнении какого-либо пассажа, который «случайно вышел» после многократных повторений и разгона. Ведь нельзя предполагать, что подобная случайность гарантирует такую же удачу на эстраде, когда еще не достигнута надежность и постоянство правильного мышечного ощущения.

Причина неуверенности может быть обусловлена также психическим состоянием, чаще всего следствием недостатка дисциплины в занятиях, носящих к тому же нерегулярный характер. Выражается это в неумении противостоят случайным неудачам, отсутствию веры в успех работы. Отсюда ссылки на «объективные» обстоятельства, которые оказываются всегда сильнее возможностей учащегося, ссылки на то, что все окружающее «мешает», демобилизует, выбивает из рабочего состояния, ссылки на отсутствие «вдохновения», которое, по словам П. И. Чайковского, исключительно дисциплинировано в своей огромной творческой работе, не является «частой гостьей».

Вывод заключается в том, что регулярный и систематический характер домашних занятий, иначе говоря, правильный режим занятий, является важнейшим условием, обеспечивающим прочные, надежные успехи в овладении исполнительскими навыками. Не будет преувеличением сказать, что для успешного профессионального роста скрипача режим занятий имеет такое же значение, как правильный режим работы, отдыха и питания — для здоровья и нормальной жизнедеятельности человека.

Домашние занятия должны протекать по нескольким направлениям, взаимно дополняющим друг друга. Назначение так называемого технического отдела — укреплять технический аппарат, совершенствовать технику, доведя ее до художественной законченности и блеска. В этот отдел включается изучение различных составных элементов техники обеих рук и приемов игры, последовательно расширяющих сумму профессионально-технических навыков исполнителя.

Изучение художественного материала на каждом этапе обучения осуществляется главным образом на основе определившихся навыков, включая в это понятие как соответствующую степень развития слуха, ритма, памяти, общей музыкальности, так и определенный уровень технической подготовки.

Работа над музыкальным произведением, выбор которого должен быть обоснованным, предьявляет большие требования

к овладению техническими, звуковыми средствами и стиливыми особенностями. Здесь так называемые технические приемы приобретают свое подлинное выразительное значение.

Система самостоятельных занятий, внедряемая с самого начала обучения, непрерывно видоизменяясь по внутреннему содержанию и внешним формам, постепенно дисциплинирует, направляет учащегося, содействует его профессиональному росту. С течением времени учащийся, все глубже познавая смысл работы, научаясь находить свои слабые стороны, развивая в себе самокритичность и самоконтроль, в конечном итоге сам определяет систему, наиболее рациональную для своего дальнейшего совершенствования.

Г Л А В А II

РЕЖИМ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ

При составлении расписания самостоятельных занятий следует учитывать среднюю, более или менее постоянную длительность времени, которым учащийся располагает ежедневно для занятий по специальности. Должны приниматься во внимание также кратковременные перерывы, необходимые для отдыха нервной системы и мышц двигательного аппарата.

Поэтому, чтобы заниматься 3 часа ежедневно, надо располагать примерно $3\frac{1}{2}$ —4 часами.

Д. Ф. Ойстрах рекомендует двукратные занятия на протяжении дня.

Я. И. Рабинович советует проводить занятия даже три раза в день.

Все соображения исходят из того, что «рабочее состояние» скрипача поддерживается таким образом равномерно на протяжении дня, каждое очередное занятие является как бы продолжением ранее начатой работы.

Во всяком случае такая система гораздо рациональнее, чем проведение занятий в полном объеме в один прием, с большим перерывом до следующего дня.

Важнейшим условием продуктивных занятий следует считать использование утренних часов, в наибольшей степени обеспечивающее бодрость, восприимчивость, сосредоточенность, необходимые для успешного усвоения изучаемого материала.

В занятиях рекомендуется чередовать работу над развитием техники левой и правой руки. На практике часто имеет место переутомление левой руки, вследствие того, что внимание учащегося почти целиком сосредоточено на работе левой руки, которая, естественно, перенапрягается от длительного, беспрерывного упражнения. Вместе с тем недостаточное внимание уделяется развитию техники правой руки, которая по существу

выполняет главную функцию, выявляя звучание инструмента и качественный результат деятельности левой руки.

Чередование работы над техникой правой и левой руки несомненно способствует сосредоточению и равномерному распределению внимания учащегося к деятельности обеих рук.

В целях правильно организованного, регулярного отдыха интенсивность ежедневных занятий может несколько снижаться в определенном дне недели. Этот день может быть записан, по совету Д. Ф. Ойстраха, преимущественно ознакомлением с музыкальной литературой как сольной, так (в особенности) и камерной.

После продуктивно использованного, в смысле интенсивности занятий, учебного года вполне закономерным является отдых во время летних каникул на протяжении месяца, после чего «восстановительный» период протекает довольно быстро.

А. И. Ямпольский рекомендует при возобновлении занятий в начале учебного года уделять больше времени гаммам и упражнениям.

Распределение занятий должно предусматривать включение в расписание всех основных художественных и технических разделов, входящих в индивидуальный план на данный отрезок времени (месяц, четверть, полугодие). Приведем примерный план работы подвинутого учащегося (по разделам):

- а) основные виды техники левой и правой руки (гаммы, упражнения);
- б) этюдный материал;
- в) пьеса;
- г) часть сонаты или партиты И. С. Баха (либо другого полифонического произведения);
- д) повторение пройденной пьесы;
- е) чтение с листа.

Пункт д — повторение пройденных пьес — важный раздел в системе самостоятельных занятий учащегося, так как он дает возможность «удержать» ранее пройденные пьесы на достаточном уровне и усовершенствовать их, тем самым постепенно накапливая репертуар исполнителя.

Последний пункт е — чтение с листа — должен войти в режим ежедневных занятий наравне с остальными разделами, как обязательная, систематическая тренировка в прочтении вначале сравнительно простых, а затем более сложных музыкальных отрывков. Эта важная дисциплина мобилизует учащегося, обостряет его музыкальный слух, развивает чувство ритма, способность быстро ориентироваться в сложном музыкальном задании (в камерном ансамбле, оркестре и сольном репертуаре).

Располагая ограниченными временами для занятий при наличии обширного материала для изучения, следует учитывать при распределении, например, технических разделов, какие из

них являются совершенно новыми, впервые изучаемыми, и что надлежит, главным образом, поддерживать на должном уровне как пройденный и усвоенный вид техники. Естественно, что на новые разделы должно предоставляться значительно больше времени, нежели на пройденные.

И все же, если допустить, что учащийся прошел трехтактные гаммы и трезвучия, гаммы в терциях, секстах и октавах, а также усвоил основные штрихи дегаше, легато, мартеле, стаккато, спиккато и различные сочетания указанных штрихов, то окажется, что только для поддержания и я перечисленных технических разделов понадобится от 40 минут до 1 часа, если каждому из них уделить по 5—7 минут.

Это, конечно, весьма условная «средняя» величина времени; она может быть расширена или сокращена, в зависимости от большей или меньшей трудности, которую представляет для данного учащегося тот или иной раздел.

Метод использования строго ограниченного времени для поддержания техники может показаться на первый взгляд не вполне обоснованным; все же он заключается в себе определенный смысл. Хотя бы кратковременное, но систематичное повторение ежедневно любого раздела и тренировки все же продуктивнее, чем полное выключение его из расписания занятий на некоторое время. Выключение же ряда таких разделов уже в значительной степени разоружит скрипача, выведет из исполнительской формы и снизит уровень его технического мастерства.

«Гомеопатическая» дозировка времени должна строго выполняться; следует безусловно прекращать работу над данным разделом по истечении времени, отведенного на него. Вполне естественное чувство неудовлетворенности от невыполнения поставленной задачи заставит учащегося на следующий день лучше мобилизоваться перед началом занятий и бережнее использовать положенное время. В целом, такой метод содействует достижению собранности, сосредоточенности в занятиях и умению продуктивно использовать время.

Само собой разумеется, что нельзя включать в промежуток времени, отведенный для прохождения какой-либо гаммы или штриха, настраивание скрипки, подыскание тональности, определение темпа и т. п. — все это должно быть подготовлено заранее, до начала игры. Только после установленного «самонастроенного плана действий», а также после внутренней «самонастройке» (а не только настройке инструмента) можно приступить к использованию времени, намеченного на очередной раздел. Такая постановка дела причает по-настоящему дорожить временем, заполнять его содержательной, сознательной, инициативной работой.

Здесь уместно привести цитату из романа Анаголия Рыбакова «Водители»: «... у человека, считающего вре-

мя минутами, его в 60 раз больше, чем у того, кто измеряет время часами» (стр. 51).

В скрипичной инструментальной литературе имеются специальные сборники так называемых ежедневных упражнений следующих авторов:

Н. Афанасьев. «Ежедневные упражнения для развития механизма правой и левой руки на скрипке» (изд. П. Юргенсона).

А. Яншин. «Ежедневные сокращенные упражнения, поддерживающие технику скрипача», соч. 27.

К. Флеш. «Основные упражнения». Перевод с немецкого И. Сафонова, предисловие К. Мостраса. Музгиз, 1933.

В данных сборниках упражнений суммированы самые существенные виды техники обеих рук скрипача, на что авторами отводятся примерно такое же количество времени — в пределах одного часа.

Проявление учащимся инициативы в работе может выражаться в самостоятельном подборе вспомогательного материала к пьесам; это воспитывает самостоятельность и изобретательность учащегося, а также во многом определяет направление его работы. В качестве простого примера разнообразного использования материала могут служить разнообразные ритмические сочетания, реализуемые на материале несложного этюда.

К определившемуся расписанию занятий у учащегося устанавливается со временем отношение, которое можно охарактеризовать до известной степени формальным, в силу однообразия режима и создающейся привычки к нему. Во избежание такого опасного явления, приводящего в конце концов к отмиранию творческого, инициативного начала в работе, необходимо всегда иметь в виду, что не формальное проигрывание разделов, а только качественная сторона работы определяет успех, когда совершенствование какого-либо технического приема доводится до степени художественной законченности и выразительности.

Повседневная работа над каждым разделом должна оставлять значительный след, давать определенные, осязаемые результаты. Каждый последующий рабочий день должен быть логическим продолжением, развитием работы предыдущего дня, а не только механическим повторением проделанного накануне.

Расписание занятий учащегося не следует рассматривать, как твердо установленное, без каких-либо отступлений, в течение продолжительного времени.

Д. Ф. Ойстрах считает весьма целесообразным, для оживления и внесения разнообразия, периодические отступления от установленного порядка занятий; так например, рабочий день может быть начат не с гамм или упражнений, как обычно, а

с проигрывания разучиваемой пьесы или нового произведения, после чего проходится технический раздел или этюд. Благодаря этому «игровое» состояние организуется более естественно, непринужденно, а в руках появляется большее ощущение свободы и активности движений.

Самой собой разумеется, что такие отступления не должны превращаться в систематическое нарушение расписания занятий и служить поводом для хаотичного и бессистемного времяпрепровождения с инструментом в руках. Все же порядок изучения тех или иных разделов может и должен подвергаться перемещению, чтобы не создавалась привычка к механическому проигрыванию в неизменном порядке всего материала. В практике концертирующего скрипача сплошь и рядом обстоятельства складываются таким образом, что ему с самого утра приходится репетировать с оркестром. Следовательно он, естественно, не имеет возможности до репетиции разграваться на протяжении нескольких часов.

Рекомендуемая система работы позволяет также проверить состояние подготовленной к выступлению пьесы с наименьшей степенью «разыгрывания»; ведь на эстраде надо играть пьесу с первого раза и к выполнению этой задачи в значительной степени должна быть направлена предварительная техническая и особенно психологическая подготовка.

В случае сокращения длительности рабочего дня рекомендуется пропорционально уменьшить время, отводимое по расписанию на каждый раздел. Более легкие разделы могут быть выключены; возможна частичная замена одного технического раздела другим равноценным. Так, например, вполне обоснованным является сокращение времени, отведенного на какой-либо вид техники, если ему уже уделено значительное место в этюде или в пьесе (спиккато — в Регреттиш побиле, терции — в концерте Н. Паганини и т. п.).

Нередко учащиеся задают вопрос — нужно ли заниматься каждый день?

Для преодоления какой-либо трудности мы добиваемся в занятиях наиболее рациональной приспособляемости, которая позволяет с наименьшей затратой мышечной энергии и напряжения справиться с этой трудностью. Поиски часто бывают продолжительными, сбивчивыми, мучительными, порой даже уводящими нас от достижения желанной цели. И возможно, что пропущенный нами день занятий и был бы тем решающим днем, в который мог определиться должный, наиболее целесообразный прием. Наша профессиональная работа, наши занятия в полной мере подчиняются диалектическим закономерностям. В данном случае количественные накопления в процессе систематической работы, возможно, приблизили нас к тому качественному изменению в наших ощущениях по отношению к трудности, которую мы испытывали

раньше; но самое изменение мы, повидимому, отдалили, пропустив один или несколько дней занятий, что выключило нас из рабочего состояния и задержало достижение поставленной нами цели. Старое, испытанное педагогическое правило гласит: лучше заниматься немного, но равномерно, систематически, чем пытаться наверстывать упущенное время многочасовой игрой в течение одного дня. Такая «система», не принося пользы, может привести к «переигрыванию» рук и, следовательно, к выключению из рабочего состояния на долгое время. Другой вопрос, нужно ли каждый день заниматься по одной неизменной системе? На это уже был дан ответ в том смысле, что перемены, перестановки в расписании наших домашних занятий необходимы для внесения разнообразия.

Во всех звеньях музыкального образования наблюдается значительная общая учебная нагрузка, которая позволяет учащемуся уделять занятиям по специальности весьма ограниченное количество времени. В отдельных случаях возможно еще более сужаются условия общезначимых, необходимых совместно обучать с работой и т. д. Это обстоятельство в особенности должно побуждать учащегося и педагога к поискам наиболее рациональных методов домашней работы, с тем, чтобы извлечь максимальную пользу из занятий, хотя бы и недостаточных в количественном отношении.

При всех неблагоприятных обстоятельствах следует использовать дополнительную возможность занятий без инструктора. Это вполне реальная система, упоминание о которой мы встречаем у С. М. Майкапара в книге «Годы учения», в биографиях Н. Паганини и др.

Такого рода система включает в себя изучение данных о композиторе, об эпохе, о произведении, изучение фортепианной партии, партитуры, беседы с товарищами, ранее проходившими произведение, и т. п.

Можно также рекомендовать изучение пьесы без инструмента наизусть по частям; в таком случае следует продумать динамический план исполнения, темпы, фразировку и т. д. Такие способы несомненно помогут реализовать на инструменте уже подготовленный план исполнения, что значительно облегчит работу в целом.

Уже в начальном обучении важно вызывать у учащегося максимальную сосредоточенность в занятиях, чтобы они не приобрели развлекательный характер в ущерб осмысленной работе. Необходимо доказывать ученику, что проигрывание пьесы целиком является уже итогом предварительных занятий, как бы наградой за тщательную работу над большим количеством деталей. Внедрение этого положения должно быть повседневным, чтобы привести учащегося к сознанию необходимости отличать занятия в настоящем смысле слова от проигрывания, которое само по себе не может за-

полнять всего времени, отведенного для занятий. Чаще всего на уроках приходится убеждаться в том, что ученик больше играл дома пьесу, нежели работал над ней, и потому достижения его при подобной «системе» могут быть крайне ограниченными, кратковременными и ненадежными. Этим не налагается запрет на право играть вообще. Проигрывание художественного материала должно входить в план занятий, но оно должно занимать различное место в зависимости от того, в какой стадии находится изучение данного произведения.

Чрезвычайно важное значение имеет вопрос о темпе в занятиях. Метод занятий в медленном темпе давно уже является общепризнанным, но вместе с тем обычные требования, предъявляемое ученику педагогом: «занимайся медленно» — носит подчас формальный характер, не будучи сопровождаемо разъяснением смысла и значения данного метода, равно как и ценности его применения в каждом отдельном случае; редко указывается также необходимая граница замедлений темпа.

А. И. Ямпольский, говоря о занятиях в медленном темпе, характеризует этот метод следующим образом: «Работа в медленном и замедленном темпе приносит большую пользу, но она не должна быть формальной и бессодержательной. Работать в замедленном темпе следует не только над интонационной и технической стороной, но и над произведением в целом, над звучанием, нюансировкой, стилем, художественной отделкой, тщательно вслушиваясь в исполнение, имея при этом в виду конечную цель, к которой стремятся исполнители».

«При работе в медленном темпе играющий может потерять ощущение ритма, поэтому особое внимание должно быть обращено на ритмическую точность».

«Точный темп и характер произведения должен быть ясным для исполнителя в самом начале изучения произведения». В отношении точности темпа следует сказать, что темп в большинстве случаев не является общим, то есть одинаковым для всех исполнителей данного произведения; он, как показывает практика, обычно индивидуализируется в зависимости от трактовки, а также от реальных технических возможностей играющего и других условий.

Для развития техники А. И. Ямпольский рекомендует приносить «принцип постепенного ускорения на основе строгого ритма и точного темпа, намеченного исполнителем». Игра в настоящем темпе является уже завершающим моментом в работе, после изучения данного материала в более медленных темпах, постепенно приближающихся к конечному темпу.

Предписываемые педагогом занятия в медленном темпе необходимы, но степень замедления движения должна понимать-

ся весьма относительно. Занятия в замедленных темпах не должны приобретать длительного характера; чаще всего замедленное движение, например, в пьесе, изучаемой впервые, обусловливается необходимостью разобратся в особенностях изучаемого материала и в способах овладения им. Последующее закрепление усвоенного материала в представлении, а также в мышечных ощущениях достигается преимущественно в медленном движении. Само собой разумеется, что на дальнейших стадиях изучения художественного и технического материала подобные замедления не должны превращаться в привычку, зачастую мешающую исполнителю воспроизвести усвоенное в надлежащем темпе с первого раза, без предварительного разыгрывания в медленном темпе.

Система длительных медленных занятий нередко влечет за собой чрезмерное оягощение, торможение и утяжеление технического аппарата; кроме того, в отдельных случаях мы не усваиваем именно те движения, которые нужны в настоящем темпе и которые наиболее характерны для него. Чтобы устранить подобные явления, следует избегать крайности в замедлении темпа и чаще проверять себя исполнением разучиваемого отрывка в настоящем темпе.

Метод намеренного замедления и значительного расширения движения необходим в занятиях, по совету Л. М. Цейтлина, при изучении не только быстрых, но и медленных пьес плавного, певучего характера, когда для выдерживания протяжных звуков при исполнении на эстраде скрипачу, как и певцу, нужен большой запас широкого, свободного дыхания.

Обучающимся на скрипке следует сделать существование предупредение, касающееся их поведения в домашних занятиях. Распространенной привычкой является хождение по комнате во время занятий, а также толгание, облокачивание и т. п. Эти привычки стесняют учащегося при игре в классе, когда он должен стоять на месте, и в особенности во время выступления на эстраде, когда уже нет никакой возможности прибегать к таким «вспомогательным» средствам.

Одним из наиболее радикальных способов искоренения указанных привычек могут служить занятия сидя, без опоры о спинку стула; правая нога отводится несколько в сторону, чтобы не быть помехой при ведении смычка вниз у верхнего конца. Первое время непрерывное положение будет стеснять учащегося, но он довольно быстро освоится с подобным положением и привыкнет к нему. В данном случае мы исходим из того соображения, что необходимо устанавливать в различных условиях такие, по возможности, единые внешние формы постановки и поведения, которые в наибольшей степени способствуют сосредоточению внимания, физической и волевой собранности играющего.

Существенным моментом в занятиях является самоконтроль, направленный на искоренение ранее приобретенных отрицательных привычек, мешающих профессиональному росту. Учащийся должен знать характер и сущность недостатков и систематически напоминать себе о необходимости их исправления.

Такие недостатки, как низкое держание скрипки, сползание смычка на грифе и многие другие, нередко являются многолетними; преодоление их требует большой настойчивости и терпения. Есть вредные привычки другого, более общего характера. Это — бесплановость, бессистемность в самостоятельных занятиях учащегося, с чем должна вестись особенно упорная и длительная борьба; сознательность учащегося в этом случае играет не менее решающую роль, чем действительное вмешательство и частый контроль педагога.

Не следует особенно доверять первому проблеску успеха в этой области; застарелая, длительная привычка слишком сильна и не может не тянуть назад (что обычно и имеет место).

Сосредоточенность внимания и осознание ответственности учащегося в домашних занятиях, разумеется, неразрывно связаны с его поведением в обстановке классной работы. Вырабатываясь у ученика привычка к своему педагогу, вернее, к системе проведения им занятий, может иметь и свою отрицательную сторону, что подтверждается таким фактом, как повышение активности и чувства ответственности учащегося во время игры при появлении в классе товарища или постороннего лица. Подобное явление характеризуется снижением, до известной степени, авторитета педагога в глазах учащегося: перед педагогом ему уже не так «страшно» играть, как перед посторонним лицом. Для учащегося указания педагога стали уже привычными, но это не значит, что он научился по-настоящему в слух и в а т а т с я в смысл того или иного указания, что он умеет отличать принципиальное, направляющее и обобщающее указание от частного. Большею частью приходится убеждаться в отсутствии подобного умения, так как на протяжении долгого времени аналогичные по смыслу моменты обычно сопровождаются повторением одних и тех же указаний, неоднократно дававшихся ранее педагогом.

С другой стороны, нельзя обойти вопрос большого принципиального значения — об умении педагога преподнести свои указания в доступной, яркой, впечатляющей, предельно убедительной форме. Это большое и трудное искусство, но им необходимо овладеть, так как оно делает работу педагога более продуктивной и в целом поднимает педагогический процесс на более высокую ступень.

Авторитет педагога должен укрепить в учащемся сознание того, что игра в классе является «преддверием эстрады», под-

РЕЖИМ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

Постепенное и последовательное приобретение первоначальных навыков игры требует систематических самостоятельных занятий учащегося. Занятия должны быть посильными для учащегося (с точки зрения его возраста, физического и умственного развития и т. п.) и должны тщательно корректироваться педагогом.

Примерная длительность ежедневных домашних занятий в самом начале может составить около получаса, с перерывом после каждых 10 или 15 минут. Продолжительность занятий должна определяться в зависимости от того, насколько длительно и устойчиво внимание ученика во время занятий, а также от физической выдержки. Безусловно вредным является формальное выполнение игры положенное время, несмотря на притупленное, рассеянное внимание и физическое утомление ученика.

«Самостоятельные» занятия ученика на первых порах в виде опыта, для проверки и направления работы в целом, должны происходить в классе под наблюдением педагога, который дает указания только общего и принципиального характера.

Общая сумма времени, отведенного на занятия (30 минут), может быть разделена на 2 или 3 приема с перерывами между ними (здесь не принимаются в расчет кратковременные перерывы, необходимые для отдыха рук от утомления и напряжения).

По мере приобретения привычки к держанию инструмента, физической выдержки и большей сосредоточенности внимания в работе, продолжительность занятий увеличивается до 40—45 минут, в 2 или 3 приема (первые 3—4 месяца обучения).

Указанное рабочее время в начале обучения не должно быть целиком заполнено игрой на инструменте. Такие разделы начального обучения, как усвоение элементарной постановки правой и левой руки, обучение основам музыкальной грамоты, требуют специального внимания и также входят в расписание самостоятельных занятий по специальности.

На втором году обучения продолжительность самостоятельных занятий может быть увеличена до 1 часа — 1 часа 30 минут в день (не считая перерывов), на третьем году до 2—2½ часов в день.

Приводимые здесь указания, разумеется, носят самый общий и условный характер. На практике все в значительной мере обусловливается индивидуальными свойствами ученика. Так например, начинающие ученики, более старшие по возра-

готовительной ступенью к ней и проверкой состояния готовности к публичному исполнению. Правильнее давать возможность ученику в начале урока проиграть все подготовленное им без остановок, а затем приступить к детальному обучению исполнению, предложив в первую очередь учащемуся самому указать замеченные им недостатки. После этого педагог делает необходимые указания, попутно вскрывая те недостатки, которые ускользнули от внимания учащегося. Такой метод может содействовать повышению самоконтроля и чувства ответственности у учащегося, «приблизить» его до известной степени к условиям исполнения на эстраде. Эта же система позволила бы изжить вредную привычку растягивать сверх меры «разговорную часть» на уроке — привычку, которую с особым удовольствием и умением использует плохо подготовившийся к уроку учащийся.

Для повышения активности учащегося и определения им самим четкого плана его самостоятельных занятий следует предложить ему по возвращении домой после урока сейчас же заново прочитать глазами или, еще лучше, проиграть по ногам заданный материал, попутно восстанавливая в памяти основные и частные указания педагога.

Учащемуся следует не только в классе, но и в домашних занятиях чаще напоминать себе об ответственном выступлении на эстраде и об ощущениях, связанных с выступлением; это несомненно активизирует работу учащегося, наполнит ее должным смыслом и содержанием, поможет воспитать в себе необходимую выдержку.

Наиболее сложная и ответственная задача в работе педагога заключается в умении стимулировать проявление музыкальной инициативы у учащегося, который зачастую лишь выполняет различные задания, указания и в исполнении показывает главным образом то, чему и как научил его педагог. Это может быть либо следствием недостатка музыкальной инициативы у данного учащегося, либо система данного педагога не способствует развитию инициативы в процессе обучения.

Подобное явление должно расцениваться как порочный метод, так как он означает сковывание творческих проявлений учащегося и зачастую лишает его игру эмоциональной теплоты и непосредственности.

В данном случае педагог, очевидно, не понимает своей основной задачи — развития у ученика музыкально-исполнительской самостоятельности. Это означает целый круг существенных упущений: у ученика не вызвано критическое отношение к качеству его игры, отсутствует стремление к самостоятельному нахождению способов улучшения ее, снижена заинтересованность в изучении произведения и настойчивость в преодолении трудностей.

¹ Настоящий раздел дается в качестве материала по курсу методики, а также в помощь педагогической практике студентов музыкальных учебных заведений и педагогов детских музыкальных школ.

сту, быстрее усваивающие материал, могут уже к концу первого года обучения увеличить свой «рабочий день» до 1 часа и более.

Общее количество разделов, являющихся предметом изучения в данное время, служит основой для составления соответствующего расписания домашних занятий.

Примерное расписание для второго года обучения может быть составлено приблизительно по такому плану:

- а) Гамма и трезвучие 10—15 минут.
- б) Специальные упражнения для развития правой руки (смены смычка, штрих мартеле и т. д. — в зависимости от индивидуального плана) — 5—10 минут.

Можно чередовать упражнения (сегодня деташе, завтра — упражненье в медленном ведении смычка и т. д.).

- в) Упражнения для пальцев (типа Шрадика) — 10 минут.
- г) Этюды — 15—20 минут.
- д) Пьесы — 20—30 минут.

Всего 1 ч. — 1 ч. 25 м. плюс перерывы.

Необходимо еще раз напомнить, что приводимое расписание домашних занятий, равно как и самые методы работы с учащимся, не могут рассматриваться обязательными для всех. Педагог может изменять не только количество установленных часов, но также порядок, сроки прохождения инструктивного и художественного материала в зависимости от способностей ученика, его возраста, степени восприимчивости и быстроты усвоения, общей успеваемости и в связи с реальными возможностями регулярных занятий.

Задача последовательного развития музыкально-исполнительских данных учащегося, формирования его как музыканта, владеющего необходимой техникой, требует на каждом этапе соответствующего пересмотра режима домашних занятий и ведения общего рабочего времени до 3 и более часов в день. Более обширный и сложный музыкальный материал, разнообразные средств художественной выразительности и технических приемов стимулируют углубление работы над овладением всеми элементами скрипичной техники. Это в конечном итоге помогает выявлять творческую индивидуальность учащегося, который может проявить по-настоящему музыкальную инициативу только при условии чистого интонирования, свободного звукоизвлечения, хорошего ритма и достаточно развитого технического аппарата.

МЕТОД ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ

Отличительной чертой рациональных, продуктивных домашних занятий является прежде всего их планомерный характер, выражающийся не только в наличии определенного режима и распорядка, но главным образом в продуманности и целенаправленности самых занятий.

Планомерность изучения музыкального произведения в конечном счете определяется художественной целью, к достижению которой должна быть направлена вся работа по овладению выразительными средствами. Изучение произведений как крупной, так и малой формы требует ясного осознания характера музыкально-художественных и технических задач, стоящих перед исполнителем.

Проявление музыкально-творческих устремлений немалым образом без овладения средствами музыкальной выразительности, означающего всемерное развитие профессионально-технического мастерства скрипача. Совершенствование техники несомненно заполняет собой значительную часть времени, отведенного для домашних занятий; вместе с тем не следует сосредотачивать все внимание исключительно на технике и определять направление и содержание домашней работы только техническими задачами.

Сама по себе пальцевая или штриховая техника не может иметь для скрипача самостоятельного значения, изолированно от задачи раскрытия идейно-художественного содержания музыки. Профессиональная техника существует только для реализации художественного замысла, музыкального плана исполнения, поэтому в основе так называемой технической работы должно лежать стремление к конечной художественной цели.

В большинстве методических работ подчеркивается необходимость систематизировать занятия не только в целом, но и в

деталей, учитывая ведущую роль сознания, предваряющего действие на инструменте. Момент предварительного осознания плана, смысла и цели работы должен осуществляться как до начала игры, так и в процессе ее. В связи с этим полезно работать в себе привычку до начала игры прочитывать глазами нотный текст, представлять звучание, предугадывать (предусматривать) технические трудности и способы их преодоления. Необходимо разобрататься как в деятельности каждой из рук, так и в их совместной деятельности на протяжении данного музыкального построения, для достижения должной взаимосвязи.

Техника представляет собой бесконечное разнообразие форм движений рук и пальцев. Движения должны быть всегда подчинены цели, заключающейся в определенном качестве выразительного звучания.

Важнейшей предпосылкой для того, чтобы наилучшим образом осуществить ту или иную деталь художественного замысла, является отбор и совершенствование наиболее целесообразных движений, в целом способствующих достижению свободной, уверенной техники. Такого рода отбор означает наиболее рациональное направление и распределение мышечных усилий, по возможности устраняющее излишнюю производительную затрату нервной и мышечной энергии.

Почему мы добиваемся от ученика рациональной постановки?

Целесообразная постановка, правильное положение и форма рук и пальцев во время движения — необходимы во избежание излишнего мышечного напряжения, тормозящего деятельность рук, а также для правильной координации движений и приобретения физической выдержки.

Правильное положение руки содействует достижению меткости и точности движений пальцев, поэтому нельзя в занятиях обходить вопросы наиболее целесообразного постановочного приспособления играющего к различным условиям исполнения. В отдельных случаях виды приспособления являются если не решающим условием, то значительным подспорьем для преодоления различных трудностей.

В достижении точности, своевременности, меткости движений помогают опорные моменты в виде ритмических и метрических акцентов.

Свобода техники, как уже говорилось, означает отсутствие излишних напряжений в мускулатуре, тормозящих движение. Но для достижения свободы, наряду с развитием, например, плотного нажима на струны цепких, устойчивых и сильных пальцев, нужно уметь вызывать и расслабление мышц руки (конечно, в определенной мере), которое позволит противодействовать зажатости рук и пальцев и поможет получить необходимую легкость и эластичность движений.

Устранение излишнего напряжения может быть достигнуто, например, путем освобождения левого плеча от поднимания и чрезмерного давления его на нижнюю деку скрипки. Подобное явление обычно имеет место при исполнении восходящих пассажей, когда нет надобности крепко удерживать инструмент, прижимая его подбородком к плечу. Обычно наблюдаемая при этом задержка дыхания указывает на крайнее напряженное состояние играющего. Между тем, освобождение плеча (легкое опускание его), восстановление равномерного, нормального дыхания может значительно облегчить ощущение играющего и указать путь к освобождению от излишнего напряжения и скованности (если они вообще свойственны данному исполнителю). Своевременное предупреждение излишней затраты усилий, зажатия рук и т. п. на начальной стадии обучения создает условия для нормального и успешного развития техники, особенно для усвоения таких разделов, как ведение смычка, вибрация, переходы в позиции, трель и т. п.

Та или иная затрата мышечных усилий играющих, их распределение и координация определяются в соответствии с художественными намерениями, с представлением о требуемой интенсивности и характере звучания. При этом должны учитываться такие внешние условия, как особенности инструмента, акустика помещения и др.

Решающее значение приобретает слуховой контроль, являющийся основным критерием для определения правильности затрат усилий левой и, в особенности, правой руки.

С помощью слухового контроля определяется та или иная степень мышечного напряжения, необходимая в данный момент. Это касается нажима смычка, распределения и использования его частей, интенсивности нажима пальцев левой руки и т. п. Все сказанное, разумеется, имеет самое непосредственное отношение к выполнению художественного замысла, в особенности к динамической стороне исполнения.

Впоследствии, по мере овладения музыкальным материалом, усилия, сопутствующие игре, уже не требуют специальной фиксации внимания; они как бы распределяются, уравновешиваются, взаимно дополняя друг друга. Благодаря этому устраняется также преобладание, форсирование деятельности одной из рук, вызывавшее противодействие, торможение другой руки и общее утяжеление техники.

По пути к достижению исполнительского мастерства мы сталкиваемся с различными музыкальными и техническими трудностями. По существу это трудности физиологического характера, и занятия наши должны быть направлены на преодоление их. Преодоление трудностей и усвоение исполнительских навыков происходит путем упорной работы.

С понятием упражнения обычно связывается представление о механически повторяющихся действиях рук и пальцев, о спе-

циальном тренировочном материале, основанном на упрощенной технической формуле, и т. д. Понятие упражнения часто смешивается с понятием тренировки, которая, применительно к музыкальному обучению, в действительности представляет собой лишь практическую, завершающую часть упражнения, ведущую к закреплению игрового навыка и к выработке автоматизма. Упражнение же в целом включает в себя весь комплекс психических и физических действий, начиная от осознания трудности, сосредоточения внимания на ней, анализа двигательного процесса, отбора наиболее целесообразной формы движения — до окончательного закрепления приобретенного навыка в представлении и ощущении. Именно правильное понимание того, что представляет собой упражнение в более широком и обобщающем смысле слова, создает предпосылку для нахождения правильных путей к решению техническим трудностей. Продуктивность упражнения определяется не столько его количественной стороной, сколько степенью участия в нем сознания, сосредоточенности внимания и целенаправленности волевых усилий; соответственно этому достигается относительная быстрота, а также прочность и устойчивость в усвоении игровых навыков. Отсюда не следует делать вывод, что количественная сторона упражнения, повторяемость, тренировка вообще не имеют значения.

Трудность усвоения тех или иных исполнительских приемов весьма различна и к тому же зависит в большей мере от индивидуальных факторов. В одном случае достаточно правильно осознать и хорошо «почувствовать» прием; в другом — для успешного усвоения потребуется совсем небольшая тренировка; в третьем — понадобится длительные, систематические упражнения. Продуктивность упражнения при условии правильных методов работы, несомненно, является положительным фактором. Регулярные, многочасовые занятия изо дня в день в течение известного периода помогают скрипачу накопить такой технический резерв, который позволяет в течение длительного времени поддерживать технику на высоком уровне, обходясь без усиленной тренировки; подтверждение мы находим в биографиях многих знаменитых скрипачей.

Значение количественной стороны упражнений заключается в том, что при многократном повторении одних и тех же форм движений, в силу приспособляемости двигательного аппарата и управляющих им нервных центров, происходит как бы естественный отбор наиболее целесообразных, удобных и свободных движений, что ведет в конечном итоге к овладению исполнительским навыком.

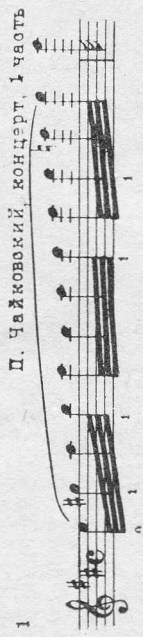
Следует однако подчеркнуть, что указанный процесс без активного участия сознания протекает значительно медленней, а усвоение приемов большей частью носит менее устойчивый характер.

Порочность «метода» так называемой механической зубрежки заключается именно в крайне незначительном участии сознания, отсутствии должной сосредоточенности внимания, которое подчас в самом процессе упражнения отвлекается посторонними объектами. В лучшем случае сознание отводится по инерции роль, заключающаяся в регистрации и исправлении ошибок «по ходу действия», большей частью даже без попытки закрепить достигнутое и предупредить повторение ошибки в дальнейшем. Продуктивность упражнения, осуществляемого формально, путем механического повторения, не может, конечно, идти в сравнение с результатами планомерной, целеустремленной работы, когда учащийся старается осознать, в чем трудность данного места, или приема, и какие способы тренировки лучше всего соответствуют выполнению поставленной технической задачи.

Приведем ряд примеров, показывающих, насколько важен правильный подход к решению той или иной технической задачи и как часто непонимание сущности технического приема, поверхностное, шаблонное представление о целях и способах упражнения мешает учащемуся найти «ключ» к решению задачи:

1) При сменах позиций продолжительная тренировка с целью обеспечить верность и точность перехода зачастую не дает положительных результатов вследствие неясного представления о характере движения левой руки и пальцев в момент перехода.

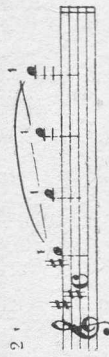
Гаммообразный пассаж (в I-й части скрипичного концерта П. Чайковского):



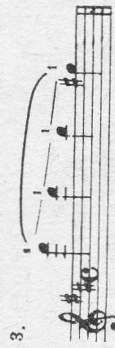
Чистота и отчетливость пассажа зависит в основном от качества выполнения ряда последовательных переходов первого пальца. Ученик несколько раз проигрывает пассаж в медленном темпе; при проверке исполнения пассажа в быстром темпе не выявляется должного ощущения свободы, легкости и точности движения пальцев. Ошибка заключается в том, что при игре в медленном темпе первый палец после перехода каждый раз снимался со струны, что не соответствует способу исполнения в быстром темпе, когда первый палец, не отрываясь, скользит по грифу.

В данном случае перед нами пример разрыва между способом разучивания в медленном темпе и требуемым характером движения. В качестве наиболее целесообразного приема реко-

мендуется тренировка движения первого пальца, образующего, так сказать, скелет пассажа:



Полезно тренироваться также и в обратном движении:



Ложные акценты при исполнении пассажей, связанные с переходами в позиции, можно устранить путем «вытеснения» их правильными ударениями; впоследствии ударения могут быть сняты.

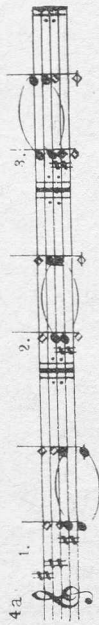
2) Скрипач подолгу бьет над чистой звучания искусственных флажолетов в каком-либо отрывке (например, в заключительной фразе из «Песни без слов» П. Чайковского в переложении Ф. Крейсера). При этом помехой часто является усиленная вибрация руки, приводящая к смещению четвертого пальца с правильной точки соприкосновения со струной. Но даже если вибрация снята и внимание скрипача обращено на правильность точки касания, то это все же не приводит к заметному улучшению вследствие того, что не выработано основное в данном приеме движение первого пальца, определяющее собой высоту звука, положение руки на грифе и основу четвертого соотношения первого и четвертого пальцев. Переключение внимания на движение первого пальца и отдельная тренировка (без четвертого пальца) является здесь наиболее правильным способом упражнения, дополняемым последующим присоединением четвертого пальца.

3) Даже для подвинутых скрипачей определенную трудность составляют перемещения пальцев в следующих друг за другом аккордах, связанных с противоположными, перекрещивающимися движениями пальцев. Упражнение таких одновременных, но разнонаправленных, рассредоточенных действий может быть эффективным только при условии осознания характера движения каждого отдельного пальца и соответствующей тренировки. Решающим моментом обычно является перестановка одного и того же пальца на другую струну; это движение, не будучи предварительно осознанным и выработанным, оказывается главной причиной затруднения и неловкости при соединении аккордов:

И. С. Бах, партия № 1
(сн мнор), оарабанда



Дополнительные упражнения в овладении техникой перестановки пальцев в каждой паре смежных аккордов помогают устранить затруднения:



Вспомогательный прием заключается в том, что в каждом упражнении пальцы ставятся одновременно на все струны; одновременно перестановки пальцев поочередно проверяется на каждой паре струн — нижних, средних и верхних, на что указывает различное написание нот в примере 4а. Из всей группы нот в аккорде проигрываются смычком только четвертые ноты, а на остальных струнах пальцы переставляются беззвучно.

Такой прием используется и при дальнейшем чередовании последующих аккордов.

4) У скрипача не получается пассаж, исполняемый штрихом стаккато. Скрипач «совершенствует» и без конца выработывает штрих, полагая, что причина неудачи — в правой руке. При проверке штриха на открытой струне без участия пальцев обнаруживается, что штрих в порядке, ритмичен, отчетлив и не нуждается в особом исправлении.

Переключение внимания на работу левой руки в целях достижения ровности, четкости движений пальцев даст возможность гораздо быстрее установить полную согласованность движений обеих рук.

Изучая, например, отрывок, построенный на органном пункте в прелюдии *Mit majest* И. С. Баха, рекомендуется усвоить сначала штрих на открытых струнах, затем изучить ход двойными ногами отдельными смычками и легато, соединяя по 2—4 двойные ноты и, наконец, объединив все усвоенные элементы, учить полностью, как изложено в тексте¹:

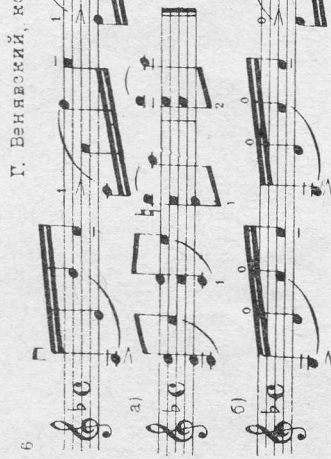


1) См. К. Мострас. «Ритмическая дисциплина скрипача», стр. 35, 50.

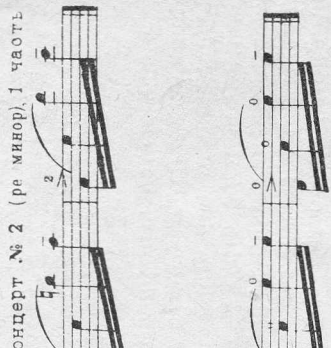
6) 

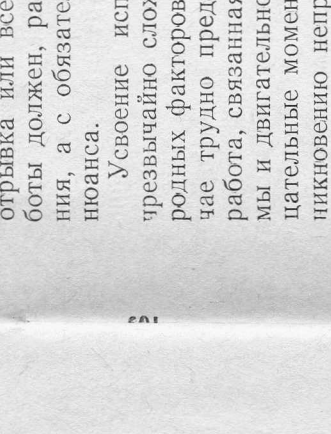
II-III 

Аналогичный пример — Г. Венявский, концерт *ре минор*, 1-я часть:

6) 

Г. Венявский, концерт № 2 (ре минор), 1 часть

a) 

б) 

5) Скрипача, обладающего уже основными элементами техники, все же может стеснять, например, широкое расположение пальцев на грифе, так называемая растяжка их. Усиленные попытки скрипача «растянуть» пальцы с целью охвата интервалов большой децимой, ундецимы (кварты через октаву) и более могут привести к перенапряжению левой руки и появлению болезненных ощущений. Ошибка здесь заключается в том, что скрипач обычно пытается перевести четвертый, слабый палец в более высокую позицию, отводя его от остальных пальцев, расположенных на нижней позиции, в то время как гораздо легче и правильнее устанавливать руку в той позиции, в которой четвертый палец естественно располагается на струне, либо в «промежуточной» позиции, и от него отводить 1-й палец или остальные пальцы назад, в нижнюю позицию.

6) Играя в подвижном темпе короткие трели, например, во второй части сонаты Д. Тартини «Грель Дьявола», скрипач добросовестно старается сыграть возможно большее количество нот в трели; это происходит обычно за счет последующей ноты, которая соответственно укорачивается, но трель от усилий не улучшается, а самое исполнение утяжеляется. Иной результат получается, если отвлечь внимание от трели и переклочить его на своевременное исполнение ноты, смежной с трелью, активнее снимая палец, как бы отрывая его от струны в конце каждой трели.

Существенное добавление по отношению к рассматриваемым моментам занятий делает Д. Ф. Ойстрах, указывая на необходимость связывать разученный сложный отрывок с несколькими предыдущими тактами.

Такое «вмонтирование» части в целое дает возможность играющему при разучивании как бы подготовить должное состояние нервных центров и двигательного аппарата, вызывая то естественное и, тем самым, правильное ощущение, которое соответствует исполнению более значительного по размерам отрывка или всей пьесы целиком. Завершающий этап работы должен, разумеется, производиться не в виде упражнения, а с обязательным наблюдением правильного темпа и нюанса.

Усвоение исполнительских навыков представляет собой чрезвычайно сложный процесс, подверженный влиянию различных факторов, действие которых в каждом отдельном случае трудно предвидеть. В частности, интенсивная домашняя работа, связанная с напряжением и утомлением нервной системы и двигательного аппарата, может заключать в себе и отрицательные моменты, ведущие к отягощению движений, к возникновению неправильных, неестественных приемов, от которых впоследствии необходимо избавляться.

Во время игры на эстраде и в занятиях необходимо, как уже отмечалось, проявление воли, но иногда наблюдается проявление чрезмерного, так называемого «преждевременного волеустремления», просящего от преждевременной фиксации внимания на предстоящем действии; вследствие этого страдает преддущее действие. Преждевременное волеустремление часто представляет собой проявление боязни при исполнении и сказывается обычно в ускорении темпа.

Обратное явление — так называемое, запоздалое волеустремление — происходит, как правило, от недостаточной сосредоточенности внимания; оно проявляется в неумении предупредить возникновение ошибок и в запоздалом исправлении их. (Об этом говорится в книге Бардаса и Березовского «Психология техники игры на ф-п.»).

Частое повторение неудачающегося места при разучивании его переходит впоследствии в привычку повторять вообще механически большое количество раз место, когда оно уже выучено. Это нередко приводит к тому, что от бесконечной механической тренировки данное место начинает выходить менее удовлетворительно, так как внимание притупляется иногда до такой степени, что играющий не слышит своего исполнения и, следовательно, допускаемых им ошибок. В действительности же нередко усвоение требуемых движений происходит значительно раньше, чем мы полагаем, и мы тратим немалое количество лишнего времени и энергии на то, чтобы убедить себя в надежности исполнения того или иного отрывка, пасса-

жа и т. д.; последний нередко остается предметом сомнения для нас до самого выхода на эстраду в силу самовнушения и чрезмерного, вредного в данном случае недоверия к себе.

В этом отношении разительным примером может служить сравнение поведения перед выходом на эстраду скрипачей, которые до последней минуты не расстаются с инструментом, проверяя различные места из своей программы и продолжая механически «закреплять» их, с поведением пианистов, которые чаще всего вынуждены дожидаться своего выступления, не разыгрываясь, ввиду отсутствия инструмента в артистической.

Д. Ф. Ойстрах рекомендует метод переключения внимания перед выступлением учащегося, когда необходимо бывает отвлечь его от вполне понятного волнения, от страха за «судьбу» того или иного пассажа; в таком случае следует привлечь внимание ученика к звучанию, темпу, динамике в целом — к художественной стороне исполнения.

Одним из примеров сложности процесса усвоения исполнительских навыков, разнородности влияющих на него факторов может служить явление, которое наблюдается после более или менее длительного перерыва в занятиях.

До перерыва какое-либо место из пьесы систематически не получалось, несмотря на усиленное разучивание его различными способами. Разумеется, после перерыва возникает предположение, что теперь это место более не может выйти при отсутствии необходимой тренировки, и вдруг оказывается, что оно удается вполне с достаточной четкостью, легкостью и ровностью, чего не доставало до сих пор. Подобное явление находит свое объяснение в уже отмечавшемся процессе естественного приспособления. Нервные центры, отдохнувшие за время перерыва, отобрали наиболее рациональные, целесообразные и оправданные движения из того сумбура и хаоса всевозможных, разнородных, зачастую противоположных движений, которыми они длительное время перегружались, перенапрягались, переутомлялись, дезориентировались, в результате упорных, мучительных творческих поисков. Поэтому полезно откладывать на время «заигранную» пьесу, в которой «забалтываются» отдельные места, с тем, чтобы вновь возвратиться к повторению и закреплению ее после перерыва, когда отдохнувшие руки и мозг как бы возвращаются к отобранному ранее целесообразным движениям.

Д. Ф. Ойстрах предупреждает, что в подобных случаях не следует переоценивать благоприятное состояние рук, которое бывает довольно кратковременным и обманчивым, так как во время длительного перерыва все же отсутствует тренировка двигательного аппарата, что неизбежно сказывается на общем уровне исполнения.

Для большинства учащихся характерна неправильная система разучивания пьесы. Например, 1-ю часть концерта,

по мере постепенного прохождения ее, начинают учить каждый раз неизменно с начала, благодаря чему на усвоение второй половины части приходится значительно меньшее количество времени, чем на первую половину. Во избежание этой нерациональной системы, в целях равномерного распределения времени, следует учить музыкальное произведение от разных мест, а не только с начала.

Д. Ф. Ойстрах предостерегает учеников от вредной привычки концентрировать свое внимание во время занятий преимущественно на трудных технических местах и пассажах, пропуская или лишь проигрывая кантиленные, мелодические эпизоды, как «легкие» и «необязательные» для изучения.

«Нередко, — говорит он, — это приводит к тому, что самый выразительный материал, обычно составляющий тематический стержень произведения, остается недоработанным, неотшлифованным, а между тем кантилена, мелодия, пение является одним из труднейших видов скрипичной техники».

Темп разучиваемого произведения, звуковая сторона исполнения и другие средства выразительности в свою очередь имеют точчайшие оттенки, определяемые общим планом исполнения. Точное установление градаций возможно лишь при условии тщательного изучения произведения в целом с сопровождением фортепиано, а не изолированной скрипичной партии, к тому же расчленяемой на отдельные части и эпизоды.

Разнородные виды техники, заключенные в данном музыкальном произведении, должны изучаться вначале порознь, затем они постепенно объединяются в единое целое. Это действительно и по отношению к произведениям одноипиного технического характера (Retretium mobile, «Прялка» Д. Поппера и т. п.).

В предыдущей главе говорилось о необходимости включать в систему занятий проигрывание целиком изучаемого материала крупной формы, небольшой пьесы, этюда и т. д. На начальной стадии изучения пьесы проигрывание разученного отрывка является проверкой степени усвоения и закрепления его. Постепенное объединение разучиваемых отрывков должно завершаться исполнением пьесы, особенно пьесы большой музыкальной формы цел и к о м, без повторений «на ходу» неудавшихся мест и исправлений их.

Самостоятельный вид тренировки в обобщении всех частей пьесы позволяет наиболее объективно оценить степень подготовки к выступлению, показывая, в какой мере достигнута требуемая выдержка, сосредоточенность, свобода и уверенность исполнения.

снова станет выводить в качестве подготовительного упражнения палочки и кружочки по «косым линейкам», как когда-то в детстве.

Второе суждение принадлежит одному из виднейших исполнителей нашего времени, который в творческой встрече со студентами Московской консерватории на подобный же вопрос ответил коротко: «если в моем распоряжении имеется час времени для занятий, то большую часть я уделяю гаммам и остаток времени — остальному».

Ясно, что в обоих ответах есть известная доля преувеличения, но все же педагогический опыт подтверждает, что определенную часть рабочего времени в течение дня необходимо уделять гаммам, и с этой точки зрения больше оснований прислушаться к мнению концертирующего скрипача исключительного масштаба.

Если рассматривать гаммы только как тренировочный материал, предназначенный для кратковременного «разыгрывания» пальцев, и то преимущественно в пределах одной и той же «излюбленной» тональности, то, конечно, ценность их для совершенствования техники будет весьма незначительной.

Игнорирование же их обычно приводит к тому, что скрипач, играя пьесу, оказывается наиболее уязвимым и подчас беспомощным технически именно при исполнении пассажей, имеющих вид гамм или трезвучий. Значение гамм и несомненная польза их становятся более наглядными, когда в методы их изучения вносится необходимое разнообразие. Это разнообразие может выражаться в обязательном чередовании тональностей, в смене темпов, в применении штриховых и аппликатурных вариантов, нюансов и т. п.

Основной смысл занятий гаммами заключается в том, что они должны содействовать совершенствованию интонации, ритма, выработке беглости, а также выравниванию звучания. Однако звуковая сторона в указанном разделе большей частью остается почти без внимания.

Гаммы и по своей структуре, и по особенностям звучания их на скрипке представляют собой наиболее подходящий материал для применения «метода сравнения» в занятиях, в его наиболее простом, элементарном значении. Данный метод по-настоящему определяет точность интонации повторяющихся звуков (в различных октавах), устанавливает, насколько ровна последовательность чередующихся звуков в данной позиции, а также при смене позиций и при переходе с одной струны на другую, каково динамическое соотношение звуков, как соотносятся между собой звучание так называемых легких тональностей и таких, в которых имеется большое количество знаков альтерации, особенно бемольных (эти тональности, как известно, звучат сравнительно глуше, тусклее).

В целом, гаммы и трезвучия — организующий материал,

ТЕХНИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ И ЕГО ИЗУЧЕНИЕ

Техника, всецело направленная на осуществление музыкально-художественных целей, должна также рассматриваться как объединение основных движений в более сложные двигательные формы. Последние усваиваются и совершенствуются только при условии овладения основными формами движения. Именно с этой точки зрения оправдано изучение технического материала, не имеющего художественного значения, — гамм, упражнений типа Шрадика, Шевчика, К. Флеша и других, а также большей части этюдов. Данный материал концентрирует наше внимание на основных формах движений, помогая вырабатывать и тренировать движения в их наиболее простых и элементарных сочетаниях.

В музыкальных произведениях, а частично и в этюдах мы встречаемся с более сложными сочетаниями разнообразных форм движений.

ГАММЫ И ТРЕЗВУЧИЯ

По поводу необходимости и целесообразности изучения гамм среди педагогов обычно не возникает никаких разногласий; большинство единодушно сходит на том, что овладение гаммами и трезвучиями является основой технического развития учащегося. Расхождение в вопросе о том, нужны ли гаммы вообще, наблюдается большей частью у подвинутых учащихся с того времени, когда они, по их мнению, уже вышли из «ученического» состояния. Можно привести и сопоставить два противоположных суждения. Первое из них исходит от авторитетного педагога, который, не давая прямого ответа на данный вопрос, высказался в том смысле, что если грамотному человеку надо написать письмо, то вряд ли он перед этим

предназначенный для достижения ритмичной и «звучащей» техники.

Исполнение трезвучий, даже в медленном и умеренном темпе, не так-то просто и легко, так как при повторении трех звуков аккорда в нескольких октавах, в восходящем и нисходящем направлении, — легко обнаруживается малейшее нарушение интонационного, ритмического, динамического и звукового единства.

«Указание педагога на то, что в величайших образцах скрипичной литературы... гаммообразные последования ног, так же как и трезвучия, служили композитору материалом для создания бессмертных мелодий, может вызвать у учащегося иное отношение к гаммам и упражнениям, как к материалу музыкальному в полном смысле этого слова (см. К. Мострас «Интонация на скрипке», стр. 23):

Л. Ветховен, концерт, 1 часть



7

Л. Ветховен, концерт, 3 часть



8

И. Брамс, концерт, 1 часть



9

Л. Ветховен, 9 симфония, финал



10

Л. Ветховен, 7-й квартет, 1 часть



11

Наиболее убедительным подтверждением широкого практического применения гамм в художественной литературе для скрипки (в сольном, камерном и оркестровом репертуаре) может служить сборник выписок гаммообразных пассажей, составленный педагогами Московской консерватории — А. И. Ямпольским, Я. И. Рабиновичем и М. Б. Питкусом: «Этюды, упражнения и отрывки из скрипичной литературы по различ-

ным разделам скрипичной техники», часть 2-я. Гаммообразное движение (Музгиз, 1949).

В начальном обучении изучение гамм следует отодвинуть на несколько более позднее время, когда усвоена элементарная постановка пальцев, преодолены трудности основных приемов звукоизвлечения, усвоен тетракорд, основные интерваллы и переходы смычка на смежных струны. Изучение гамм должно быть связано с элементарным проявлением у учащегося чувства лада, развитого сольфеджированием или участием в хоре.

Весьма полезен опыт самостоятельного транспонирования учеником тетрахорда или гаммы на другие струны по аналогии с расположением пальцев в пройденной и усвоенной гамме, а также по слуху. Такое транспонирование доступнее всего на интервал квинты от данной струны вверх и вниз:

12

Соль мажор



Ре мажор



Ля мажор



а впоследствии и от других звуков, что будет происходить уже исключительно по слуху. В таком случае нет необходимости изучать все тональности по нотам; часть гамм, при условии единства структуры их, может быть вполне усвоена описанным способом, который нередко вполне успешно применяется в педагогической практике.

Определенную пользу приносит изучение гамм с сопровождением второй скрипки, что обогащает их гармонически. Такая особенность изложения гамм заинтересовывает учащихся и помогает преодолевать их формальное отношение к гаммам, как к сухому, тренировочному материалу.

Использование в гаммах штрихов, нюансов и различных метро-ритмических группировок также повышает у учащихся интерес к ним.

Широко распространенные у нас гаммы Гржимали не во всех разделах составлены равномерно. Наименее рационально изложен раздел двухоктавных гамм и трезвучий в первой позиции (шестнадцатыми).

Основной недостаток, крайне затрудняющий запоминание гамм и трезвучий в сборнике Гржимали, заключается в том, что искусственно подогнанная структура большинства гамм

чрезвычайно пестра и разнообразна, а это в большой степени затрудняет их изучение:

13

а) Гаммы

б) Трезвучия

Учащийся здесь вынужден больше заботиться о том, чтобы, играя на память, правильно начать и завершить гамму или трезвучие, нежели обращать внимание на интонацию, ритм и качество звука.

Гораздо рациональнее изложены гаммы и трезвучия в начальном руководстве А. Янышинова — «Гаммы и трезвучия для скрипки в 1-й позиции (для начинающих)» (Музгиз, 1947). Метро-ритмическая основа гамм — четвертные ноты — дают здесь более правильное представление о настоящей длительности ног и о скорости движения, чем преждевременные, еще непосильные шестнадцатые (в других руководствах), которые ученику приходится подменять в своем сознании иными длительностями, четверо и более замедленными по сравнению с нотным текстом. К недостаткам сборника А. Янышинова следует отнести чередование тональностей в хроматической последовательности, хотя такой порядок, заменяющий изучение трехоктавных гамм по квинтовому кругу, довольно широко распространен в педагогической практике. При этой последовательности механически следуют друг за другом более легкие, «звучащие» тональности и весьма сложные и трудные; например, после гаммы *соль минор* предлагается очень трудная гамма *соль-диез минор*.

Наиболее удачным и рациональным руководством следует признать сборник «Гаммы и арпеджио» В. Алексеева, метод которого представляет собой вполне обоснованный опыт изучения гамм на основе ритмического варьирования.

В этом руководстве предусмотрена сильная для учащегося последовательность прохождения гамм, начиная от однооктавных, с применением простейших штриховых сочетаний и (что особенно важно) различных метро-ритмических вариантов, а также изучение гаммы от различных ступеней.

Диапазон мажорных и минорных гамм постепенно расширяется до двух октав в пределах первой позиции, усложняются метро-ритмические варианты, кроме того, приведены и хроматические гаммы.

Весьма подробно и рационально разработан весь остальной материал в руководстве, предусматривающем единство в строении гамм, а также изучение техники переходов в позиции на всех струнах, всеми пальцами. Это касается трехоктавных диатонических и хроматических гамм, различных видов трезвучий, септаккордов и гаммообразных фигураций в различных метро-ритмических построениях.

Указанные положительные моменты в названных руководствах (особенно в сборнике гамм В. Алексеева) могут служить основой для планомерного изучения гамм и трезвучий.

Особое место в инструктивной литературе занимает работа М. Бостанжогло «Двухоктавные гаммы и арпеджио для скрипки на основе единого метода пальцевых группировок» (Музгиз, 1935). Его система построена на использовании ритмически опорных моментов и предназначена для развития своеобразной «пальцевой динамики».

Структура гаммы в каждом отдельном случае позволяет опираться на один и тот же палец на различных струнах, акцентируя опорный в метро-ритмическом отношении звук.

14 1^я позиция

Four staves of musical notation in G major, first position. Each staff shows a different fingering scheme for a scale, with finger numbers (1-4) and accents (v) indicating the primary support finger for each note.

Эта система беспорно находит применение на практике, особенно в различных ритмических группировках:

15 П. Чайковский, концерт 1 часть

Two staves of musical notation from Tchaikovsky's Concerto No. 1, first movement. The notation shows a scale with various rhythmic groupings and fingerings, with finger numbers and accents indicating the support finger.

Такого рода опорные точки помогают управлять движением руки в гаммообразных пассажах.

Для достижения ритмически ровного чередования пальцев и ощущения их равномерной, с точки зрения силы, деятельности, целесообразным является использование метро-ритмической фигуры

15a

A single staff of musical notation showing a scale with fingerings and accents, representing the metrorhythmic figure mentioned in the text.

и перемещение ритмически опорных моментов на различные пальцы. Это может иметь место как в гаммах всех видов, так и в пассажах, изложенных ногами одинаковой длительности:

16

Four staves of musical notation showing a scale with various rhythmic groupings and fingerings, with finger numbers and accents indicating the support finger.

17 П. Чайковский, концерт, 3 часть

Six staves of musical notation from Tchaikovsky's Concerto No. 1, third movement. The notation shows a scale with various rhythmic groupings and fingerings, with finger numbers and accents indicating the support finger.

Указание на этот прием имеется у С. Коргуева в работе «Упражнения в двойных ногах для скрипки» и в других руководствах.

Акценты в данных примерах не являются средствами музыкальной выразительности — они служат только указанием, на какую именно, — «четную» или «нечетную» — пару пальцев приходится ритмическая опора. Производимые поочередно в примере а) ударения первым и третьим пальцами, а в примере б) вторым и четвертым помогают ощутить достаточную активность каждого из пальцев и участие его в совместном движении обоих пальцев.

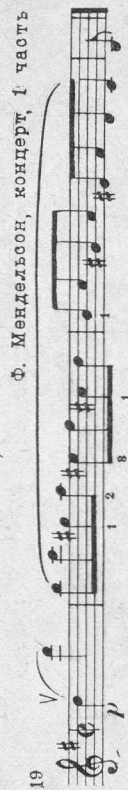
Особенно полезно использование этого приема для достижения свободных и уверенных переходов в позиции.

Можно признать также обоснованным метод Шевчика, предлагающий изучение гамм с остановками на тонике во всех октавах:



Вполне рационально построено также сборник трехоктавных и четырехоктавных гамм и трезвучий и гамм в двойных ногах Б. О. Сибора (в двух частях).

Нельзя не отметить то обстоятельство, что в большинстве имеющихся руководств для изучения гамм весьма скромное место уделено целотонной гамме и особенно хроматическим гаммам. Между тем в художественной литературе для скрипки они встречаются очень часто и требуют значительного навыка, в особенности хроматические гаммы в одинарных и двойных ногах. Достаточно упомянуть такие произведения, как фантазия на мотивы из оперы «Сказка о золотом петушке». Н. Римского-Корсакова, «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане», фантазия «Отелло» Г. Эрнста, каденция И. Иоахима к концерту Л. Бетховена, сонаты Э. Изаи для одной скрипки, а также отдельные места из концертов Л. Бетховена, Г. Венявского, П. Чайковского (3-я часть) и многое другое. Все это подтверждает необходимость для скрипача уделять достаточное время и внимание данному разделу, трудность которого в значительной мере определяется интонационными особенностями хроматизма и полутонов (пример из концерта Ф. Мендельсона, 1-я часть):



Ф. Мендельсон, концерт, 1 часть

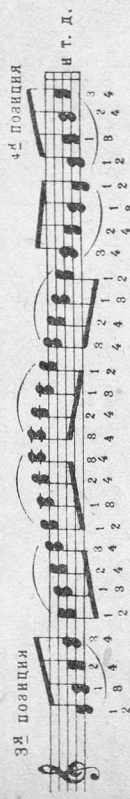
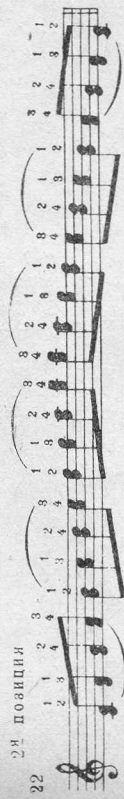


Ф. Мендельсон, концерт, 1 часть

Что касается многочисленных руководств для изучения гамм в двойных ногах, то для начального обучения необходимы в первую очередь отметить «Упражнения и маленькие этюды двойными ногами в 1-й позиции» Ю. Коноуса (Музгиз, 1947), где имеется раздел гамм в различных интервалах и тональностях (в пределах первой позиции):



Руководство С. Коргуева «Упражнения в двойных ногах для скрипки» (Музгиз, 1949) в сущности является систематизированным сборником гамм в двойных ногах и подготовительных упражнений к ним; оно предназначено для подвинутых учащихся. Очень полезны предлагаемые автором упражнения в комбинированных интервалах. Интересны рекомендованные способы и варианты изучения гамм. Весьма существенным дополнением является изучение трезвучий (терцо-квартовых) во всех тональностях. Все разделы двойных ног и упражнений снабжены аппликатурой. В X разделе предложен интересный способ исполнения гаммы в терциях в пределах одной позиции:



В том же разделе приведены гаммы в квартках и различной аппликатура для других интервалов, что вносит большее разнообразие в изучение гамм.

Изучение этюдов преследует следующие цели:

- 1) развитие и укрепление технической основы, необходимой для изучения более трудного художественного материала;
- 2) развитие отдельных видов техники применительно к техническим трудностям, встречающимся в пьесе. Для этого может быть использован ранее пройденный этюд, который полезно изучать в ускоренном или замедленном движении, в ином метро-ритмическом варианте, а также в динамическом, аппликатурном, штриховом видоизменении;
- 3) приобретение технического «резерва»: большей подвижности, охвата больших трудностей, длительной выдержки и т. д. В таком случае этюды должны превосходить по трудности назначенную пьесу; например, для прохождения любого «классического», с точки зрения учебной практики, концерта Д. Виотти, Роде, Берлиоза и других необходимо изучение почти всех этюдов Крейцера, особенно этюдов в двойных нотах; для прохождения концерта Н. Паганини необходимо изучение значительного числа его капризов и т. п.

Назначение этюдов в целом заключается в выравнивании техники обеих рук, развитии координации движения их и усовершенствовании средств выразительности. Следует указать на недостаток в педагогической литературе этюдного материала, предназначенного специально для развития чувства ритма в его многообразии, а также для упражнения в выполнении динамических оттенков.

Крайне недостаточен материал, подготавливающий к изучению сонат И. С. Баха, И. Хандошкина (для одной скрипки). Этот наиболее трудный стиль требует специальных навыков в технике голосоведения, в аккордовой технике, а также знания особенностей полифонической музыки и связанных с ней музыкальных форм (фуги, канона и др.).

Следует отметить положительный опыт К. К. Родионова, написавшего «10 прелюдий в полифоническом стиле» (на народные темы) для скрипки соло (Музгиз, 1954). Прелюдии, изложенные в пределах пяти позиций, до известной степени помогают учащимся усвоить основные навыки голосоведения на скрипке.

Наряду с этюдами специально тренировочного характера существуют этюды, которые можно отнести к категории художественных произведений, отличных от упражнений. Таковы этюды А. Львова, отдельные этюды Ф. Мазаса, Р. Крейцера, Я. Донта, П. Роде и особенно этюды Г. Венявского, Г. Эрнста и капризы Н. Паганини.

Необходимо принимать во внимание именно эту особенность перечисленных этюдов, чтобы не рассматривать их только как материал для преодоления технических трудностей. Они

должны изучаться, как музыкальные произведения в полном смысле слова.

Большая педагогическая ценность этюдов А. Львова, некоторых этюдов П. Роде и Ф. Мазаса заключается в наличии вступлений, контрастирующих с основной частью этюда; этим подчеркивается необходимость усвоения кантилены и музыкальной фразировки наряду с той основной разновидностью техники, которой уделено место в данном этюде. 24 этюда А. Львова (во всех тональностях) написаны к тому же с сопровождением фортепиано, что приближает их по значению и характеру к пьесам, по трудности же они примерно соответствуют этюдам Роде.

В капризах Н. Паганини трудности стилистические, помимо технических, усугубляются тем, что не все капризы построены по принципу использования одного-двух видов техники; в них чередуются самые разнообразные технические приемы на протяжении одного произведения, например, в капризах №№ 4, 9, 15, 24 и др.

Это — одна из особенностей, коренным образом отличающих данные произведения от этюдов других авторов; она требует соответствующей подготовки одновременно по нескольким разнородным видам техники.

Так, например, для изучения 24-го каприза необходимо предварительное основательное овладение такими видами техники и приемами, как:

- а) штрих — легучее стаккато (для исполнения первой вариации),
- б) развитая, эластичная кисть (для второй вариации),
- в) октавы (для третьей вариации),
- г) хроматические гаммы в верхнем регистре (для четвертой вариации),
- д) смешанная аппликатура октав — обычная аппликатура — и «двойные» октавы (для пятой вариации),
- е) терции и децимы (для шестой вариации),
- ж) аккорды на трех и четырех струнах (для 8-й и 11-й вариаций),
- з) пиццикато пальцами левой руки в 9-й вариации,
- и) овладение звучанием на высоких позициях для 10-й вариации, заменяемой обычно флажолетными звуками.

Следует указать на наличие большого количества весьма полезных этюдов, незаслуженно забытых и недостаточно введенных в учебные программы, например, этюды Соколовского, дивертисменты Кампаньоло на семи позициях, его же прелюдии во всех тональностях и др.

В отдельных случаях пьесы этюдного характера рассматриваются как материал, заменяющий этюды, но к ним необходима основательная техническая подготовка; сюда можно отнести «Вечное движение» Н. Паганини, Ф. Риса, О. Новачека,

«Прялку» Д. Поппера в переложении для скрипки Л. Ауэра и др.

Сборники этюдного типа, например, сборник А. Ямпольского, Я. Рабиновича и М. Пилкуса, в которых материал по различным разделам техники обеих рук подобран из художественной литературы (сольной и камерной), могут служить материалом для разносторонней подготовки к овладению сложными произведениями скрипичной литературы.

Прохождение этюдов чрезмерно трудных в данное время для играющего обычно приводит к значительному отступлению от настоящего темпа, характерного для данного этюда, то есть к преувеличенному замедлению движения. В таких случаях необходимо повторное прохождение того же материала с условием приближения к требуемому темпу и соблюдения нюансов.

В советской скрипичной педагогике наблюдается давно определившееся тяготение к постепенной замене начального индуктивного материала зарубежных авторов, который издавна занимал прочное место в начальном обучении, не подвергаясь критическому пересмотру.

За последние годы советскими педагогами создан ряд скрипичных школ и руководств, которые по своему содержанию и идейно-воспитательной направленности в полной мере обеспечивают успешную замену школ Баганца, Альбрехта, Гофмана и других авторов, а также этюдов Мертса, Геринга и т. п.

В отношении перечисленных сборников этюдов следует указать, что в них не всегда учитывались такие моменты, как последовательность расположения технических разделов, тональное разнообразие, скорость движения, доступная для начинающего обучение на скрипке, объем материала (длинные, однообразные этюды), а главное — значение ясной, выразительной мелодической линии.

Большинство этюдов из старых сборников, по своему характеру приближающихся скорее к упражнениям, не вызывают у учащихся достаточного интереса и, в силу своей длины и однообразия, с большим трудом запоминаются наизусть.

Не отрицая наличия отдельных недостатков в этюдных сборниках советских авторов, все же надо отметить некоторые из них в силу их преимуществ перед отмеченными выше степенями руководствами. В большинстве этюдных сборников советских авторов учитывается необходимость воспитания учащегося на близких к нему музыкальных интонациях русской и советской песни.

В этом отношении наиболее показательным примером являются сборники Н. Баклановой «Начальные упражнения, этюды и пьесы в 24-х тональностях для скрипки и фортепиано» (выпуск 1-й и 2-й, Музгиз 1951, 1953).

Материалом для небольших пьес в указанных сборниках послужили исключительно русские народные песни, что в зна-

чительной степени располагает учащихся к изучению «песенок» и, тем самым, к преодолению заключенных в них интонационных, ритмических, звуковых и технических трудностей.

К наиболее положительным сторонам сборников Н. Баклановой следует отнести прежде всего включение в них гамм, упражнений, этюдов и пьес в каждой из 24-х тональностей, что является определенной системой, так как одновременное прохождение данного материала способствует организации занятий учащегося, подготавливает его к усвоению пьесы на основе определенной системы упражнений в упражнениях слухового представления о данной тональности.

Фортепианное сопровождение этюдов и пьес, приучая начинающего скрипача к игре в ансамбле, еще в большей степени развивает и утверждает его музыкально-слуховые ощущения.

Большую роль играет также рациональное использование составителем руководства мотива с учетом наиболее естественного расположения пальцев на струне в каждой тональности.

В большинстве случаев предусмотрено использование полного объема позиции в пределах данной тональности.

Достигается это изложением мотива в двух октавах, что позволяет сопоставлять звучание мелодии в различных условиях и выравнивать его в интонационном и ритмическом отношении.

Значительное разнообразие вносится в сборники благодаря подбору песен различного характера и движения (протяжных и плясовых).

Усвоение гамм автор облегчает тем, что вводит предварительное изучение тетракордов с последующим объединением их.

Предлагаемый материал является вполне доступным и сильным для начинающих обучение на скрипке: небольшие по размеру этюды и пьесы (в пределах не свыше 16-ти тактов) не обременительны для неразвитой еще музыкальной памяти и потому легко усваиваются.

К отдельным упущениям в сборниках Н. Баклановой можно отнести:

а) отсутствие текста песен, который в отдельных, наиболее характерных, случаях мог бы подсказать содержание пьесы, что способствовало бы усвоению музыкальных метро-ритмических опорных моментов в связи со смысловыми ударениями;

б) отсутствие обозначений, имеющих отношение к распределению частей смычки, что необходимо в начальном обучении, как усвоение одного из основных элементарных навыков.

Восполнение подобного пробела возлагается таким образом на педагога, который в процессе прохождения материала

должен указать ученику на необходимость использования этюда рационального и обязательного приема, применяемого, главным образом, в целях логичной фразировки.

Следует отметить этюды в 1-й позиции А. Комаровского (Музгиз, 1950). В них довольно последовательно расположено изучение технических приемов; они предназначены для учащихся с самой элементарной подготовкой, к ним даны методические указания, предусмотрено распределение частей смычка, изучение интервалов, тональностей, различных метроритмов, обозначены моменты подготовки и оставления пальцев на мезите, уделено внимание изучению штрихов, нюансов; отдельные этюды мелодичны и удобны для запоминания.

«18 маленьких этюдов для начинающих скрипачей» Е. Гнесиной-Витачек (Музгиз, 1945). Они очень невелики по размеру, снабжены указаниями цели каждого этюда и способа его изучения.

«30 легких этюдов для скрипки (1-я позиция)», в двух тетрахдах, А. и Н. Яньшиновых. В целом — рационально построенное руководство, предусматривающее постепенное расширение объема этюдов и последовательное усложнение различных видов элементарной техники, ускорение темпа — от весьма умеренного до подвижного. Подробные указания, касающиеся оставления пальцев на струне, прививают необходимый технический навык; наличие мелодического начала, нюансов, разнохарактерных штрихов, двойных нот, метроритмического разнообразия, все это в общем дает необходимую сумму навыков на начальной ступени развития обучающегося скрипача.

К числу некоторых упущений в первой тетради этого руководства можно отнести недостаток указаний, касающихся распределения частей смычка, отсутствие методических разъяснений относительно того, как обращаться с предлагаемым материалом, а также несколько преждевременное применение целого тона между вторым и третьим пальцами, что затрудняет точность интонирования.

В целях повышения интереса учащихся к этюдам желательнее придавать им более ясную, определенную музыкальную форму, а в некоторых случаях — и более конкретное музыкальное содержание, в плане программности, приближающей этюд к песням жанрово-образительного характера. Из таких соображений автором настоящего очерка написаны 44 этюда в виде небольших пьес для двух скрипок, предназначенных для учащихся, хорошо усвоивших основные виды техники обеих рук в пределах первой позиции.

Значительной части дуэтов предпосланы заглавия, поясняющие (подсказывающие) характер исполнения этюдов.

Практика изучения детьми технического материала такого типа подтверждает наличие большего интереса к нему, нежели

к этюдам непонятного назначения, неопределенного содержания и потому скучным и чуждым для детей.

Указанный в каждом отдельном сборнике порядок этюдов не является обязательным; педагог по своему усмотрению отбирает наиболее полезные этюды, изменяет порядок их прохождения, в отдельных случаях использует этюдный материал не полностью и т. д.

В педагогической практике часто применяется варьирование этюдов, преднамеренное усложнение их в целях всестороннего использования материала (например, изучение отдельных этюдов Р. Крейцера различными штрихами, этюда Я. Донта № 8 или 18-го Каприса Н. Паганини двойными ноктами в различных интервалах — октавах, секстах, двойных октавах, децимах). Такое варьирование может иметь место также (в порядке проявления) учащимся его личной инициативы) в домашних занятиях.

Последовательное прохождение этюдов, включающих сложные виды техники, с течением времени приводит к изучению наиболее трудных этюдов. Среди них так называемые «длинные» этюды (Г. Венявского, Э. Соре, Шрадика, К. Мостраса, Тор-Аулина и др.) предназначены для воспитания выдержки, выносливости в преодолении трудностей различного вида на большом протяжении. Исполнение таких этюдов в особенности необходимо разнообразить в динамическом отношении.

К наиболее распространенным характерным ошибкам и дефектам при изучении этюдов можно отнести следующие:

- а) взгляд на этюды, как на технический материал, отожжделяемый с упражнениями, без учета музыкального содержания;
- б) исполнение этюдов в большинстве случаев по нотам, что безусловно снижает степень овладения этюдом;
- в) несоблюдение динамических указаний;
- г) ускорение темпа в легких местах и замедление в трудных; общее произвольное ускорение темпа этюда в целом к концу его;
- д) неудовлетворительное звучание в трудных местах;
- е) ритмические искажения: в этюдах Я. Донта № 1 и др. — неправильные акценты, в 15-м этюде Р. Крейцера — метроритмические искажения на 2-й и 4-й четвертях и т. д.

23 Я. Донт, соч. 35, этюд № 1



Е. Донт, соч. 35, этюд № 12

24

вместо: играют:

Р. Крейцберг, этюд № 15

25

вместо: играют:

Чрезвычайно важно усвоение основного приема изучения этюда, например, в большей части этюдов Гавинье возможно образовывать из одинарных ног аккордовые сочетания и двойные ноты (№ 12 и др.):

Гавинье, этюд № 12

26

p

А. Вьетан, концертный этюд № 4

27

К. Сен-Санс, концерт (сн мидор), I часть

28

p *sf*

Этюды, написанные легато, следует учить деташе в целях выравнивания длительностей и звучности ног, а этюды в раздельных штрихах рекомендуется учить легато, для того, чтобы сосредоточить внимание на деятельности пальцев левой руки и тем самым обеспечить наибольшую точность и одновременность совместных действий правой и левой руки.

Более подробный критический обзор имеющихся упражнений на различные виды техники будет дан в последующих очерках по специальным разделам, касающимся развития техники левой и правой руки.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. XVII.
 Павлов И. П. Избранные труды. Изд. Академии педагогических наук РСФСР, Москва, 1951.
 Алексеев В. Гаммы и арпеджио. Опыт ритмизации процесса их изучения. Музгиз.
 Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. «Тригон», 1929.
 Березовский и Бардас. Психология техники игры на ф-п. Редакция Г. Прокофьева. Музгиз.
 Бостанжогло М. Двухоктавные гаммы и арпеджио для скрипки на основе единого метода пальцевых группировок. Музгиз, 1935.
 Исследования по психологии восприятия. Изд. Академии наук СССР, 1948.
 Львов А. Советы начинающему играть на скрипке. С.-Петербург 1859.
 Майкапар С. Годы учения. Изд. «Искусство», 1938.
 Мострас К. Интонация на скрипке. Музгиз, 1948.
 Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. Музгиз, 1951.
 Немировский Л. Механические и психо-физиологические моменты в основных приемах скрипичной техники. Юргенсон, 1915.
 Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Выпуск 1. Музгиз, 1950.
 Рыбаков А. Водители, роман.
 Теплов Б. Психология музыкальных способностей.
 Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. Изд. 2-е, Музгиз, 1952.
 Флеш К. Основные упражнения. Музгиз, 1933.
 Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 1936.
 Шапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. Музгиз, 1947.
 Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Музгиз, 1951.
 Капп Ю., Паганини. Шустер и Лефлер. Берлин, 1922.