



*«Педагог должен прожить жизнь каждого своего ученика
вникнуть в его натуру, психологию, развиваться вместе с ним»*



Ю.И.ЯНКЕЛЕВИЧ

п е д а г о г и ч е с к о е
н а с л е д и е

издание 2-е
переработанное
и дополненное

МОСКВА
1993

ББК 85.313.(2)7

Составитель Елена Исаевна Янкелевич



Ю. И. Янкелевич

Педагогическое наследие — М.: Постскриптум, 1993. — 312 с.

ISBN 5—86238—008—6

Первое издание книги «Ю.И.Янкелевич. Педагогическое наследие» (Издательство «Музыка», 1983г.) имело огромный успех у широкой аудитории музыкантов, и в первую очередь скрипачей-исполнителей, педагогов, учащихся.

Книга посвящена педагогическому наследию одного из выдающихся советских педагогов-скрипачей — профессору Юрию Исаевичу Янкелевичу; в ней представлены его оригинальные работы и материалы, собранные на основе его лекций, выступлений, стенограмм, докладов.

Настоящее, второе исправленное и переработанное издание значительно расширено за счет статей о жизни и творчестве педагога, об особенностях его педагогических приемов, эстетических взглядах, дополнено характеристикой семинаров, проведенных им в Советском Союзе и за рубежом, а также воспоминаниями педагогов и учеников его класса.

ББК 85.313.(2)7

ISBN 5—86238—008—6

© Е.И.Янкелевич

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Первое издание книги «Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие» (Издательство «Музыка», 1983 г.) имело огромный успех у широкой аудитории музыкантов, и в первую очередь скрипачей-исполнителей, педагогов, учащихся.

Книга посвящена педагогическому наследию одного из выдающихся советских педагогов-скрипачей — профессору Юрию Исаевичу Янкелевичу; в ней представлены его оригинальные работы и материалы, собранные на основе его лекций, выступлений, стенограмм, докладов.

Настоящее, второе исправленное и переработанное издание значительно расширено за счет статей о жизни и творчестве педагога, об особенностях его педагогических приемов, эстетических взглядах, дополнено характеристикой семинаров, проведенных им в Советском Союзе и за рубежом, а также воспоминаниями педагогов и учеников его класса.

В первой части книги помещены две работы Ю.И. Янкелевича. Первая из них — «О первоначальной постановке скрипача» — публиковалась также в сборнике «Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики» (составитель С.Р. Сапожников. М., 1968). Вторая — «Смена позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке» — представляет собой фундаментальное исследование, посвященное важнейшей проблеме скрипичного исполнительства — смене позиций. Основой этой работы явилась кандидатская диссертация Ю.И. Янкелевича.

Во второй части данного издания помещена статья В.Ю. Григорьева, построенная на материале докладов и выступлений Ю.И. Янкелевича, которые автор подробно записывал на протяжении пятнадцати лет. Эта статья представляет Ю.И. Янкелевича как продолжателя традиций замечательного советского педагога-скрипача А.И. Ямпольского и содержит ценнейшие высказывания по вопросам эстетики, интерпретации и технологии скрипичного исполнительства.

В статье Т.А. Гайдамович содержатся сведения о жизни и творческом пути Ю.И. Янкелевича, используются воспоминания его учеников. Важнейшая часть педагогической «стратегии» Янкелевича —

работа над перспективным репертуарным планом — раскрывается в статье М.С. Глезаровой, бывшей долгие годы его ассистентом в Московской консерватории. На примере В. Третьякова показан типичный «репертуарный путь» ученика во время обучения в классе Ю.И. Янкелевича. Эстетическим взглядам Юрия Исаевича, на которых основывалась его педагогическая работа, посвящена статья Г. Жислина.

Вторая часть данного издания содержит также воспоминания ассистентов, учеников и концертмейстеров Юрия Исаевича.

В конце книги помещен список учеников Ю.И. Янкелевича, в том числе лауреатов международных конкурсов; приводится список научных работ, а также скрипичных сочинений в его редакции.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Ю.И. Янкелевич

О ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКЕ СКРИПАЧА

При рассмотрении вопросов постановки выявляется большое разнообразие форм приспособления к инструменту, причем нередко можно видеть, что эти как будто различные приемы практически дают одинаково положительные результаты. Однако делаемый иногда на этом основании вывод о том, что в постановке отсутствуют общие нормы и поэтому она не нуждается в определенных правилах, является неосновательным и приносит большой вред в скрипичной педагогике. Общие нормы и правила постановки рук скрипача существуют, и они основаны на объективных положениях физиологии, анатомии и механики.

Прежде чем приступить к изложению взглядов на постановку, необходимо представить себе, что означает само это понятие.

Постановка у скрипачей не должна рассматриваться как что-то неизменное, стабильное. Нельзя забывать, что она менялась исторически. Известно, что в свое время скрипку придерживали подбородком не с левой стороны от подгрифа, а с правой. Вполне понятно, что это определяло и соответствующую постановку правой и левой рук. В старых немецких школах была принята такая постановка правой руки, при которой плечо¹ следовало держать прижатым к туловищу; для усвоения этого положения рекомендовалось ученикам во время занятий держать под мышкой книгу; сейчас этот прием кажется нелепым, но в свое время он применялся и был связан с указанным способом держания инструмента.

Исторические изменения постановки происходили не сами по себе, а определялись сменой художественных представлений, стилей. Возникновение потребности расширить скрипичный диапазон и овладеть всем грифом сделало необходимым освобождение левой руки. Это вызвало перемещение подбородка с правой стороны от подгрифа на левую с соответствующим изменением всей постановки. При дальнейшем развитии скрипичной техники и увеличении подвижности левой руки потребовалась

¹ Имеется в виду анатомическое его определение, то есть плечевая кость (часть руки от плечевого до локтевого сустава); в этом вопросе часто возникают недоразумения, так как даже в специальных медицинских работах плечом называют иногда плечевую кость, и иногда — плечо в житейском понимании.

большая устойчивость держания инструмента, которая была обеспечена изобретением подбородника. Таким образом, требования эпохи определяют смену художественных стилей, стиль — технические приемы, возможные лишь на основе соответствующей постановки, и в конечном счете постановка, приспособляясь к новым требованиям — тоже изменяется.

Необходимо ясно представить себе и то, что способ держания инструмента в процессе игры также постоянно меняется в соответствии с техническими и художественными требованиями. Можно привести бесчисленное количество примеров изменения положения левой руки при сменах аккордов, растяжках, хроматических последовательностях. Эти примеры ясно показывают, что постановка скрипача есть понятие динамичное, тесно связанное с требованиями двигательного аппарата, — процесс отбора целесообразных приемов движения видоизменяет постановку.

Однако нередко встречаются примеры «фетишизации» ряда постановочных моментов. Характерными в этом отношении являются работы И. Войку (12), Б. Михаловского (25) и других, которые декларируют определенные постановочные формы, в значительной степени оторванные от требований живой игры. Подобного рода взгляды встречаются иногда даже у высоко авторитетных авторов. Например, Й. Иоахим, разбирая в своей «Школе» (57) вопрос смены позиций, указывает на необходимость сохранения во время перехода такого же молоточкообразного положения пальца на струне, какое наблюдается при постановке пальца в определенной позиции. Между тем каждому играющему на скрипке совершенно понятно, что необходимость выполнения этого указания сама по себе уже вызывает известное принуждение и скованность, что не может не отразиться на свободе движения.

Не подлежит сомнению, что вопрос целесообразности постановки может рассматриваться лишь в непосредственной связи с теми движениями, ради которых эта постановка создается и свободу которых она должна обеспечить. При этом нельзя забывать, что в музыкальном исполнительстве критерий правильности игровых движений устанавливается лишь с учетом качества обеспечиваемого ими звучания.

В педагогической практике бытует выражение «перспективность постановки». В связи со сказанным выше перспективность постановки скрипача определяется именно тем, насколько она может обеспечить весь комплекс движений, которые понадобятся скрипачу в дальнейшем его развитии. Педагоги музыкальных школ оказываются в особенно трудном положении, так как им приходится иметь дело только с начинающими и лишь в редких случаях с более подвинутыми скрипачами. Между тем при формировании постановки необходимо знать не только как держать смычок и как им двигать на первом этапе обучения, но и как им придется пользоваться при исполнении, к примеру, концерта Брамса, то есть надо видеть далеко вперед. Для этого нужна большая вдумчивость, чуткость и глубокое знание инструмента.

Выше уже отмечалось, что исполнительские движения не представляют собой чисто двигательную сферу, изолированную от звучания; свободное движение дает красивое звучание, зажатое движение не может дать хорошего звукового результата и создает большие препятствия в развитии техники.

Говоря о связи исполнительских движений со звучанием, необходимо подчеркнуть, что звучание не есть нечто абстрактное; определить его качество можно только в связи с конкретным исполняемым музыкальным материалом; так как характер этого материала определяет характер звучания, здесь перед нами возникает вопрос о содержании музыки. Разумеется, на первоначальном этапе занятий с учениками к качеству звука предъявляются лишь элементарные требования: отсутствие призвуков, необходимость мягкости, полноты, но когда речь идет об исполнении художественного произведения, звучание может определяться лишь в связи с его содержанием. Следовательно, такие как будто бы разнородные понятия, как постановка, движение, звучание и содержание, оказываются звеньями одной и той же цепи, и делается понятным, что дефекты постановки могут давать значительно более серьезные последствия, чем кажется на первый взгляд.

В педагогической практике нередко встречается догматическое отношение к вопросам постановки; имеются в виду случаи, когда педагогами декларируются какие-то определенные постановочные формы без учета индивидуальных особенностей приспособления ученика к инструменту и строения его рук. В качестве примера можно сопоставить имеющиеся в методической литературе указания по какому-либо частному вопросу, например по вопросу постановки большого пальца левой руки.

В «Школе» Леопольда Моцарта (28) говорится, что большой палец левой руки необходимо держать ближе к 2-му или даже к 3-му.

Б. Кампаньоли (48) считает, что большой палец должен быть расположен против 2-го пальца, берущего на струне Соль звук *h*.

Л. Ауэр (46) указывает, что положение большого пальца определяется положением 2-го пальца, берущего на струне Ре звук *f1* (то есть еще на полтона ниже).

Й. Иоахим (57) рекомендует держать большой палец против 1-го пальца, расположенного на струне Соль, на звуке *a* (то есть еще на полтона ниже).

Крайние точки зрения в этом вопросе представляют бельгийский педагог Г. Кеккерт (ассистент известного скрипача С. Томсона, отличавшегося редкой виртуозностью во владении инструментом), утверждающий, что большой палец должен быть отклонен по возможности назад к головке скрипки (60) и В.Г. Вальтер, который рекомендует обратный способ, указывая, что большой палец надо держать как можно дальше от головки в направлении к корпусу скрипки (11).

Все приведенные высказывания принадлежат большим авторитетам,

занимающим значительное место в истории скрипичной игры, и эти противоречия в мнениях, естественно, вызывают недоуменный вопрос: кто же прав? На самом деле все эти авторы в какой-то степени правы и в то же время неправы; каждый из них нашел ту постановку, которая являлась для него наиболее целесообразной, однако то, что индивидуальное разрешение вопроса возводится ими в общее правило, то есть догматизируется, — неверно.

В педагогической практике мы часто сталкиваемся со случаями, когда педагог обосновывает свои указания следующим образом: это правильно потому, что «так меня учили» или «так играет такой-то» (при этом следует имя какого-нибудь известного артиста). В качестве примера можно привести следующий случай: в первые годы артистической деятельности Д.Ф. Ойстраха вышли афиши с его фотографией, на которой был сильно отставлен указательный палец правой руки на трости смычка. Запечатлел ли фотограф соответствующий момент в игре артиста или это было искажением, возникшим при съемке, — сейчас сказать трудно; но во всяком случае подобное положение руки на смычке не является постоянным для Д.Ф. Ойстраха. Однако эта фотография послужила образцом для копирования многими учащимися и значительным количеством педагогов по скрипке.

В свете рассматриваемого вопроса большой интерес представляет работа Б.А. Струве «Типовые формы постановки рук у инструменталистов» (39), в которой автор стремится установить связь приемов постановки с особенностями анатомического строения индивидуума.

В качестве примера, характеризующего метод анализа автора, можно взять вопрос о высоком или низком положении локтя правой руки — вопрос, по поводу которого возникает много споров в педагогической практике. Струве предлагает устанавливать правильное положение локтя (высокое или низкое), исходя из анатомического строения руки, в частности плечевых суставов. Наблюдения показывают, что при свободно висящей «по швам» руке плечо и предплечье, а следовательно, и локтевой сустав («локоть») не всегда занимают одно и то же положение: у некоторых индивидуумов локти оказываются почти прижатыми к туловищу, у других же значительно от него отделяются; в первом случае будет естественно низкое положение локтя, во втором — высокое.

В педагогической практике не всегда бывает легко правильно определить целесообразную для данного ученика постановку. Педагог иногда не может сразу разобраться в индивидуальных особенностях ученика, поэтому он должен внимательно наблюдать процесс его приспособления и, не связываясь догмами, помогать ему в установлении ограниченных для него приемов.

В процессе обучения игре на скрипке очень часто говорится о естественности приемов и постановки. Возникает вопрос: как понимать эту естественность? Если мы обратим внимание на положение левой руки скрипача

с вывернутым под скрипку локтем, то должны будем признать это положение само по себе неестественным; в обыденной жизни такое положение руки может встретиться лишь как исключение. Доказательством служит то обстоятельство, что на первых уроках у учеников ежеминутно устает левая рука, и, разумеется, именно потому, что положение ее с точки зрения естественности наиболее уязвимо.

В известной работе Й. Войку «Построение естественной системы скрипичной игры» (12) основная мысль как раз и заключается в стремлении отойти от этого неестественного положения левой руки и создать другое, более естественное. Ошибка автора заключается в том, что предлагаемая им постановка левой руки, более соответствующая положению ее в обыденной жизни, не может обеспечить всех двигательных функций, необходимых в процессе игры на скрипке. По этой причине система Й. Войку оказалась неприемлемой на практике.

Следовательно, говоря о естественности игры на скрипке, следует исходить не из естественного положения рук в обыденной жизни, а из естественности в определенных профессиональных условиях.

Любая деятельность, и в частности игра на скрипке, без всякого напряжения невозможна (имеются в виду те минимальные усилия, которые необходимы для выполнения определенной деятельности). В то же время излишние усилия, вызывающие скованность и ограничивающие исполнительские возможности, и есть то, что понимается под напряжением с профессиональной точки зрения.

Нередко можно наблюдать случаи, когда ограниченность технического развития является следствием сильного напряжения, излишне крепкого нажима пальцами на струну, чрезмерного сжимания шейки скрипки левой рукой. Необходимо отметить, что в педагогической практике мы сплошь и рядом сталкиваемся с противоречиями между требованиями свободы движений и рекомендуемыми приемами, при которых этой свободы добиться невозможно.

Говоря о каком-либо напряжении, никогда не следует забывать о том, что человеческий организм представляет собой единую систему, и где бы ни возникало напряженное состояние и откуда бы не исходило его воздействие, оно всегда оказывает тормозящее влияние на свободу рук играющего. Поэтому достижение свободы движений, например левой руки, невозможно без одновременного обеспечения свободного движения правой руки, свободного состояния плечевого пояса, корпуса. Непременным предварительным условием достижения естественной постановки и свободы движения рук является устойчивость и естественность положения корпуса, которая в свою очередь в большой степени зависит от положения ног скрипача и распределения на них веса корпуса.

В вопросе определения правильного положения ног в методической литературе единого мнения нет. В старых классических «Школах» часто даются иллюстрации, на которых ноги скрипача изображены в положе-

нии балетной третьей позиции. Более целесообразным следует считать равномерное распределение веса корпуса между обеими ногами, причем ноги не должны быть ни чрезмерно сдвинуты, ни чрезмерно расставлены, то есть должны располагаться примерно на ширине плеч.

Для обеспечения свободного состояния плечевого пояса необходимо определить правильное положение головы. Часто приходится видеть такую манеру держать инструмент, при которой голова чрезмерно поворачивается влево и скрипка придерживается концом подбородка. В связи с этим вспоминается совет Л.М. Цейтлина, который сам очень свободно держал скрипку и рекомендовал исходить из обычного естественного положения шеи, головы и плеч, при этом лишь чуть опускается подбородок и инструмент устойчиво закрепляется левой стороной челюсти; такое положение обеспечивает наибольшую свободу плечевого пояса и рук.

Для обеспечения свободы движений правой и в особенности левой руки большое значение имеет устойчивость инструмента. В связи с этим весьма важно целесообразное устройство подбородника и подушки. Подбородник должен быть не высок, но достаточно глубок, чтобы подбородок устойчиво на нем покоился, это позволяет уверенно держать скрипку. При плоском подбороднике для того, чтобы удерживать скрипку, приходится сильно прижимать ее подбородком, что создает напряжение в мышцах шеи.

По поводу применения подушки мнения разделяются. Можно назвать целый ряд скрипачей, играющих без подушки, в их числе такие выдающиеся исполнители, как Я. Хейфец, Л. Коган и другие; есть также педагоги, которые учат играть без подушки. Однако нельзя не признать, что применение подушки создает наиболее выгодные предпосылки для держания инструмента, избавляет от излишних напряжений, возникающих при поднимании плеча². При игре без подушки эти поднимания плеча неизбежны даже при прямых плечах и в особенности значительны — при покатых. И, бесспорно, нельзя признать закономерными ссылки на Когана, Хейфеца или других выдающихся скрипачей, обладающих значительной индивидуальной приспособленностью к инструменту. Сложности исполнения произведений современных композиторов требуют создания максимальных условий для обеспечения наибольшей свободы движений левой руки.

По вопросу о положении инструмента во время игры существуют две точки зрения. Согласно первой, имеющей широкое распространение в практике, инструмент держится с одной точкой опоры, то есть между подбородком и ключицей, причем скрипка устойчиво закрепляется в этой точке, что полностью освобождает левую руку.

Наиболее ярким выразителем второй точки зрения явился Л.Г. Неми-

² Здесь имеется в виду плечо в житейском его понимании.

ровский (30), который считает правильным держать инструмент с двумя точками опоры: одна из них является постоянной (скрипка лежит на ключице без применения подушки и без поднимания плеча), вторая — переменная (левая рука). При игре в одной позиции или при переходах из позиции в позицию вверх по грифу этот прием представляется возможным; но при нисходящих переходах (из верхних позиций в нижние) он вызывает серьезные затруднения. В таких случаях обычно все скрипачи, играющие без подушки, принуждены прибегать к подниманию плеча. Однако Немировский предлагает обходиться без поднимания плеча, рекомендуя заменять этот прием вспомогательными движениями большого пальца, который, передвигаясь заранее в нижнюю позицию, создает точку опоры для последующего перемещения всей руки.

Таким образом, держание скрипки при двух точках опоры связано с постоянной необходимостью дополнительных подготовительных движений большого пальца, которые представляют собой добавочное техническое осложнение. При исполнении быстрых пассажей практически невозможно манипулировать большим пальцем с соответствующей скоростью, и вследствие этого играющие без подушки принуждены специальным подниманием плеча создавать необходимую устойчивость скрипки.

Практически вопрос о целесообразности применения подушки следует решать таким образом: педагог должен подобрать подбородник и подушку соответствующей для данного ученика высоты и начать обучение в этих условиях; впоследствии, когда ученик начинает бегло играть во всех позициях и видно, что его индивидуальные особенности позволяют ему обходиться без подушки, можно ее устранить. (Заметим, что Л. Коган в первые годы своего обучения также играл с подушкой.)

Большое значение имеет высота положения инструмента. В своей «Школе» Ауэр (5) замечает, что для свободных переходов в позицию необходимо высоко держать скрипку. На первый взгляд как будто логической связи между переходами в позиции и подниманием скрипки нет, однако, проанализировав этот вопрос, выясняем, что мнение Л. Ауэра абсолютно правильно. В этом можно убедиться посредством простого опыта. Сидя на стуле и держа скрипку, следует опереться локтем на стол, поставив 1-й палец на любую струну в I позиции. Если в данном положении перейти в III позицию, скрипка поднимается. Это понятно, так как рука, будучи опертой на стол, может совершать свои движения только по окружности. При обратном переходе скрипка соответственно будет опускаться. Поэтому ясно, что в исполнительской практике необходимы какие-то вспомогательные, корректирующие движения, которые направили бы руку не по окружности, а по прямой линии. Эти вспомогательные движения осуществляются путем небольшого поднятия локтя с одновременным отдалением плеча от корпуса (при переходе в нижние позиции) или опусканием локтя с приближением плеча к корпусу (при переходе в верхние позиции).

У начинающих скрипачей, изучающих позиции, при переходах можно наблюдать две противоположные ошибки: или подбрасывание скрипки вверх, или опускание ее вниз. Из приведенного выше анализа делается понятным происхождение этих ошибок. При подбрасывании скрипки плечо и локоть не совершают вспомогательного, корректирующего движения, при опускании инструмента они совершают его чрезмерно активно.

Рассматривая движения руки в верхней части грифа, можно установить, что и в этом случае плечо совершает вспомогательное движение, только при переходах в верхней части грифа это движение носит несколько иной характер: вместо движений вверх и вниз оно перемещается вправо и влево. Отсюда следует, что эти движения плеча являются необходимыми для обеспечения нормального положения инструмента и свободы движения рук вдоль грифа.

Таким образом, указания Ауэра становятся понятными — при низком положении скрипки плечо и локоть прижаты к туловищу скрипача и стеснены в своих движениях, высокое же положение скрипки позволяет легко совершать требуемые корректирующие движения как вверх и вниз, так и вправо и влево.

Высокое положение скрипки нужно также и для обеспечения нормального ведения смычка, так как при низком положении инструмента смычок сползает к грифу, что превращается в плохую привычку, которую впоследствии нелегко изжить.

Большое значение имеет также направление держания инструмента по отношению к корпусу играющего (правее или левее). Трудно переоценить значение этого момента для функций правой руки. При отведении скрипки влево правая рука принуждена выдвигаться вперед, так как в противном случае смычок будет идти не перпендикулярно струне, что отражается на звучании.

Если же инструмент слишком отклонен вправо, то для ведения смычка перпендикулярно струне необходимо преувеличенно сгибать кисть, что особенно неудобно при длинных руках. Очень часто связанность в правой руке, отсутствие свободы кисти и — как следствие этого — затруднения при исполнении штрихов бывают обусловлены именно таким неправильным положением инструмента. В этом случае отведение его влево сразу развязывает правую руку, которая получает при этом возможность естественно и свободно двигаться.

Положение инструмента должно определяться индивидуально в связи с длиной рук. При более коротких руках скрипку нужно больше отводить вправо, при более длинных руках — влево. Весьма важен также наклон скрипки, который регулируется высотой подушки: чем выше подушка, тем больше наклон скрипки, и наоборот — чем меньше подушка, тем положение более плоское. Наклоном скрипки определяется положение левого локтя: слишком плоское держание инструмента вызывает необхо-

димость чрезмерного выведения локтя вправо, что является неестественным³.

Плоское положение скрипки при игре на струне Соль вызывает неверное направление ведения смычка при игре вверх: смычок направляется вниз, к полу. Этот недостаток часто наблюдается у начинающих. Чрезмерный наклон скрипки, с другой стороны, нарушает правильность угла падения пальцев и вызывает соскакивание их при игре на струне Ми.

Переходя к вопросу о держании смычка, необходимо прежде всего определить местоположение пальцев по отношению к колодке.

Многие педагоги рекомендуют упирать большой палец в выступ колодки; иногда встречаются также случаи, когда играющие помещают большой палец в эсик колодки. Наиболее целесообразным представляется держание большого пальца на трости около колодки.

При коротких руках, когда бывает затруднительно доводить смычок до конца, часто держат его несколько отступая от колодки. Так, например, держал смычок Л. Ауэр, у которого были короткие руки.

Иногда тенденция к такому держанию смычка наблюдается и у начинающих учеников при слишком тяжелом смычке. Ученики, интуитивно стремясь облегчить его вес, передвигают руку вверх от колодки, тем самым укорачивая тяжелое левое плечо рычага. Аналогичные особенности держания наблюдаются и при неправильном распределении веса смычка.

Часто педагоги при слишком длинном смычке рекомендуют учащимся не доводить его до конца, завязывая специальную ниточку, чтобы обозначить границу движения. Л.М. Цейтлин предлагал укорачивать смычок путем переноса места держания смычка вверх от колодки, что не только укорачивает смычок, но, как уже говорилось, и облегчает его вес. Этот совет в подобных случаях можно считать наиболее целесообразным. Однако желательно подбирать ученику смычок, подходящий для него как по длине, так и по весу, чтобы не приходилось прибегать к подобным мерам. Все сказанное о месте держания смычка определяет и положение большого пальца относительно колодки. Его следует держать на трости, а не упирать в выступ колодки, как это часто рекомендуется.

В вопросе о положении большого пальца относительно остальных существуют также различные точки зрения. Б.А. Струве в своей работе, на которую мы уже ссылались (39), говорит, что положение большого пальца при держании смычка определяется строением седловидного сустава. Наглядно это можно увидеть при сжимании руки в кулак, когда большой палец у разных людей занимает неодинаковое положение. Исходя из

3 Мы уже отмечали, что положение левого локтя скрипача с точки зрения естественности вообще наиболее уязвимо, а при плоском держании инструмента неестественность еще более усугубляется.

этого, для некоторых скрипачей естественно держать большой палец против среднего, для других — против безымянного. Могут существовать и промежуточные положения. Но все же нужно отметить; что указанное положение, изложенное Струве, не является единственно определяющим; большое значение имеют здесь моменты, связанные с художественными устремлениями той или иной школы.

В связи с этим напрашивается сопоставление двух точек зрения по данному вопросу: Л.М. Цейтлина и А.И. Ямпольского.

Ямпольский предлагал держать большой палец против среднего, Цейтлин — почти против безымянного, то есть между средним и безымянным пальцами (разумеется, степень этих отклонений определяется указанными выше особенностями анатомического строения). Эти способы держания смычка имеют различные результаты.

Художественные устремления Л.М. Цейтлина как в его личном исполнительстве, так и в преподавании были направлены к большому мощному звуку, в сторону достижения большей масштабности игры. При рекомендованном им держании смычка возможен более сильный нажим на трость, чем достигается большая плотность прилегания смычка к струне. В то же время это положение пальцев в какой-то мере затрудняет исполнение легких штрихов.

А.И. Ямпольский стремился к разносторонности смычковой техники, к овладению изящными штрихами — отсюда и другой прием держания смычка.

Положение большого пальца и его правильное функционирование имеет большое значение для свободы правой руки. Как правило, у колодки он должен быть слегка согнутым. В процессе ведения смычка от колодки к концу палец постепенно распрямляется. При обратном ведении смычка, от конца к колодке, палец, наоборот, постепенно сгибается.

Часто педагоги требуют от ученика постоянно согнутого положения большого пальца, неправильно считая, что это является показателем свободы. На самом деле постоянно согнутое, «окостенелое» положение большого пальца вызывает напряжение в других пальцах, сковывая их. Свобода пальцев на трости является необходимой для того, чтобы они могли совершать легкие вспомогательные движения при сменах смычка и при исполнении штрихов. Для достижения этой свободы необходимо, чтобы большой палец в совокупности с остальными, расположенными на трости, был соединен с ней подвижно, подобно суставу, при игре в любой части смычка. Если же большой палец удерживать в каком-либо его положении (согнутом или распрямленном), то все пальцы в своих движениях будут ограничены.

Очень часто связанность движений всех частей руки при игре концом смычка объясняется именно напряженным положением большого пальца. В то же время встречаются случаи, когда скрипач свободно владеет смычком, несмотря на распрямленное или даже прогнутое в противоположную

сторону положение большого пальца. Такая манера держания смычка наблюдалась у Л. Ауэра. Подобную постановку большого пальца мы видим у Л.Б. Когана. Совершенно очевидно, что ни Ауэру, ни Когану такое держание смычка не мешает. Объясняется это тем, что у некоторых людей благодаря особому строению руки суставы обладают большой мягкостью и гибкостью и необходимые движения свершаются именно за счет гибкости, несмотря на прогнутый большой палец. Разумеется, это нужно рассматривать скорее как исключение.

Таким образом, разбирая вопрос о значении большого пальца, необходимо исходить из того, что он должен способствовать свободе движений других пальцев на смычке.

Положение остальных пальцев на трости смычка может быть более глубоким или более мелким, что в значительной степени зависит от их длины. Пальцы не должны быть ни слишком сдвинутыми, ни слишком расставленными. Держание смычка кончиками пальцев, как это рекомендовалось в старину, в современной практике не применяется, так как старый прием не позволяет добиться большой силы звука. При нормальном положении пальцев вес руки передается на трость и звукоизвлечение идет естественно, пальцы на трости должны быть округлены. Часто наблюдается постановка, при которой пальцы правой руки на смычке напряженно вытянуты, а косточки первой фаланги выпирают. Этот дефект постановки легко исправить: достаточно, согнув пальцы, придать им округлое положение.

Особенно важно обратить внимание на такое закругленное положение мизинца, который при игре у колодки в согнутом положении кончиком упирается в трость. Такая постановка мизинца, выполняющего в процессе ведения смычка важную функцию, дает возможность расположить естественно и остальные пальцы на трости. Однако часто на положение мизинца педагоги или не обращают достаточного внимания, или мирятся с первоначальными дефектами в его постановке, создающими впоследствии многочисленные затруднения в овладении техникой правой руки. Когда смычок приближается к колодке, то мизинец в его согнутом положении должен уравнивать вес смычка. Так как для начинающего удерживать мизинец в согнутом положении и уравнивать вес смычка бывает затруднительно, то мизинец в этих случаях выпрямляется и, напряженно упираясь в трость, нарушает правильное функционирование всех пальцев. Задача заключается в том, чтобы, удерживая вес смычка, мизинец мог выполнять все сгибательные и разгибательные движения, что и должна обеспечивать правильная постановка.

При движении от середины смычка к концу необходимость указанной выше функции мизинца отпадает, так как центр тяжести смычка располагается иначе, чем при игре в нижней его части, и смычок естественно лежит на струне без уравнивающих усилий мизинца. Однако на практике педагоги часто требуют от ученика держать мизинец на трости

и при игре концом смычка. В большинстве случаев это требование вызы⁷вает неестественное прогибание кисти даже при нормальных руках и в особенности при коротких.

Необходимо иметь в виду, что для свободы движения правой руки «крайние положения кисти», по выражению А.И. Ямпольского (то есть чрезмерно согнутая кисть у колодки и чрезмерно прогнутая в конце смычка), весьма вредны, кисть должна быть слегка согнута у колодки и может быть несколько прогнута в конце. Из чрезмерно прогнутого положения кисти в конце смычка бывает трудно выйти при движении вверх, поэтому при игре штрихом *detache* в верхней части смычка естественные движения предплечья подменяются движениями плеча. Свободно держать мизинец у конца смычка могут только скрипачи с очень длинными руками⁴.

Необходимо ясно представлять основные различия в положении руки при держании смычка у колодки и в конце. У колодки пальцы слегка согнуты, в конце — более распрямлены. Большой палец у колодки полусогнут, в конце — выпрямлен. Разумеется, угол кисти по отношению к трости в конце смычка более острый.

При свободном держании смычка переход из одного положения в другое в процессе его ведения совершается без затруднений. При напряженном же держании вынужденно сохраняется фиксированное положение пальцев на всех стадиях движения смычка, что отражается на свободе движений.

Очень важно правильное положение указательного пальца на смычке: слишком глубокое держание его, когда палец лежит на трости первой своей фалангой, связывает кистевые движения, в особенности у колодки.

К. Флеш в своей «Школе» (41) приводит три способа держания смычка: старонемецкий — держание смычка кончиками пальцев, франко-бельгийский, где трость держится несколько глубже, и русский, где наиболее глубоко держится смычок, однако и в этом случае он не заходит за сустав, соединяющий первую и вторую фаланги указательного пальца. Существуют, разумеется, и исключительные индивидуальные способы держания смычка, но они не являются типичными при определении норм держания смычка.

Некоторые скрипачи, например, держат смычок очень глубоко, то есть как раз против указанных правил. Казалось бы, игра у колодки при этом должна быть очень стесненной. Однако хорошие скрипачи и в этом случае владеют всеми необходимыми штрихами, так как глубокое положение

⁴ В качестве примера подобного рода можно указать на известного скрипача Жозефа Сигети, обладавшего настолько длинными руками, что при положении у конца смычка предплечье его располагалось под прямым углом к плечу, что у других скрипачей соответствует нормальному положению в середине смычка. Ж. Сигети почти никогда не снимал в конце смычка мизинец с трости, и это не составляло для него никаких затруднений.

указательного пальца на трости смычка компенсируется очень высоким положением локтя, благодаря чему несколько меняется направление движения кисти. Приведенный пример еще раз показывает взаимосвязанность постановочных моментов и необходимость правильно и тонко в них разбираться, чтобы избежать неверных и ошибочных выводов.

Положение трости смычка должно быть несколько наклонным в направлении грифа. Дело в том, что вблизи подставки струна оказывает большое сопротивление нажиму смычка, а при приближении к грифу она «мягче». Кроме того, струны натянуты не параллельно грифу: ниже — у порошка, значительно выше — у подставки. Поэтому при наклоне смычка нажим направлен таким образом, что струна оказывает ему большое сопротивление и, таким образом, выдерживает большее давление. Вследствие этого возможно применение более разнообразной динамики при сохранении необходимого качества звучания. Интересно, что при игре на виолончели, несмотря на иное положение инструмента и постановку правой руки, наклон трости основан на тех же закономерностях, то есть так же направлен в сторону грифа.

Проследивая движение смычка от колодки к концу, можно установить, что наибольший наклон имеет место у колодки, а наименьший — у конца его. Объясняется это тем, что у колодки звукоизвлечение осуществляется главным образом весом руки и смычка и при этом не обязательно использование полной ленты волоса. В конце же смычка для достижения плотности звучания приходится применять больший нажим и необходимо большее использование волоса. Поэтому наклон в конце смычка меньший. При игре *piano* использование всего волоса не является необходимым, а при игре *forte* и соответствующем увеличении нажима без изменения наклона трости волос сминается и естественно прилегает к струне всей своей лентой.

Наклон смычка связан у исполнителя также с привычкой к более или менее сильному его натяжению; при большем натяжении смычка возможен больший наклон, меньшее же натяжение ограничивает степень наклона. В вопросе о степени натяжения волоса на смычке художественные устремления исполнителя играют немалую роль. Эта мысль становится ясной при сопоставлении исполнительского стиля выдающихся скрипачей, как, например, Ф. Крейслера, П. Сарасате, К. Григоровича. Крейслер играл сильно натянутым смычком со значительным наклоном и в основном не очень широкими движениями, всегда плотно и интенсивно извлекая звук, отличавшийся сочностью и экспрессией. Сарасате, значительно натягивая смычок, извлекал звук почти всегда одним весом смычка (он играл тяжелым смычком), широкими и легкими движениями. В родственной Сарасате манере играл и Григорович, обладавший идеальной легкостью и свободой правой руки. Рассказывают, что, упражняясь, он играл прелюдию И.С. Баха из Партиты E-dur всем смычком в темпе, приближающемся к настоящему.

Переходя к вопросу о движении смычка, необходимо ясно себе представлять, какие части руки и в какой последовательности обеспечивают его свободу. Известное положение о том, что не должно быть изолированных движений отдельных частей руки, в особенности находит свое подтверждение в этом вопросе.

Анализируя ведение смычка от колодки к концу, мы видим, что оно начинается с одновременным распрямлением кисти; затем включается предплечье, и у конца смычка плечо, выдвигаясь несколько вперед, совершает вспомогательное движение (именно вспомогательное, так как оно не должно вырабатываться искусственно, на нем не должно специально фиксироваться внимание ученика — это может привести к карикатурным преувеличениям). При ненапряженном состоянии руки оно возникает естественно, само собой.

При ведении смычка от конца к колодке процесс происходит в обратном направлении: сперва движется предплечье, что сопровождается некоторым отходом плеча назад, затем — плечо при одновременном сгибании кисти; в момент подхода к колодке правильное направление смычку придает сгибание пальцев. Только все эти движения в их совокупности способны обеспечить ведение смычка по прямой линии.

С целью уяснения последовательности движений в процессе ведения смычка ряд педагогов (К.Г. Мострас, Г. Беккер) рекомендовали следующий весьма остроумный прием: учитель держит смычок, а ученик ведет его по трости рукой, словно по рельсе, стремясь соблюдать все правильные соотношения движений. Таким образом ученик скорее преодолевает при начальном обучении дефекты ведения смычка, то есть движение руки либо слишком назад, либо вперед. Для того чтобы вести рукой по трости смычка, ученик должен перестать сжимать трость в пальцах, благодаря чему преодолевается врожденный хватательный рефлекс, который заставляет ученика чрезмерно сжимать пальцами смычок, и вырабатывается ощущение свободы держания и свободы ведения смычка.

Учитывая трудности, которые нередко возникают на первых этапах; обучения при игре у колодки, профессор К.Г. Мострас рекомендует начинать движение с середины смычка, расширяя впоследствии его в обе стороны (к концу и к колодке). В этих случаях можно также рекомендовать начинать ведение смычка со штриха вверх.

Теперь необходимо коснуться проблемы смены смычка. Целесообразнее приступить к изучению этого тогда, когда ведение смычка в целом станет правильным, устойчивым и свободным. Проблема незаметной смены смычка является тонкой и сложной, чем и объясняется то, что в первоначальном обучении решение этого вопроса иногда сознательно откладывается. Правильная точка зрения относительно того, что нельзя сразу предъявлять ученику требования безукоризненной смены смычка, часто распространяется педагогами и на другие проблемы, а это является неверным. Так, нередко приходится слышать утверждение о невозмож-

ности требовать от начинающего чистоты интонации, что вначале якобы естественна фальшивая игра. Однако при такой установке ученик чисто играть никогда не будет, что неоднократно подтверждалось практикой. Требуемость слуха ученика как в отношении интонации, так и в отношении качества звучания должна воспитываться с самых первых шагов обучения.

Кстати, в практике часто одна сторона этого вопроса отделяется от другой: ученик исправляет фальшивые ноты, не замечая при этом скверного звучания. Если же он будет воспитан в духе большой требовательности к себе, то впоследствии педагогу будет легче с ним работать. Самое главное — приучить ученика слушать себя. Это необходимо для развития как чистой интонации, так и качества звука.

В достижении незаметной смены смычка важную роль играют вспомогательные движения пальцев (так называемый «фингерштрих»). Разумеется, возможно менять направление движения смычка и без них, но по нашему мнению, применение фингерштриха представляется весьма целесообразным. При пальцевом соединении одно поступательное движение руки разбивается на две стадии: при направлении смычка вверх у колодки рука останавливается, а пальцы еще продолжают идти в ту же сторону; в момент же «мертвой точки», то есть остановки пальцев и смычка, рука уже движется в обратном направлении — тем самым соединение становится менее угловатым, а значит и менее заметным для слуха.

Владение неслышным соединением смычка является необходимым условием художественного исполнения кантилены и в большой мере определяется общей культурой звука и культурой движения правой руки, что требует постоянной работы. Для этого полезно упражняться в замедленном движении смычка — играть, или, как говорят, «тянуть» длинные ноты.

Слышимость соединений смычка может иметь место по двум причинам.

Первая причина, относящаяся преимущественно к смене у колодки, чаще всего заключается в запаздывании обратного движения руки, которое должно совершаться с помощью соединительного пальцевого штриха в самый последний момент движения вверх, иначе получается слышимая пауза.

Вторая причина, как указывал М.Б. Полякин, заключается в том, что в момент соединения смычка теряется плотность его прилегания к струне⁵.

Итак, выше были изложены некоторые принципы целесообразной по-

⁵ Следующий за этим материал, касающийся постановки левой руки и переходов в позиции, сокращен, так как эти вопросы более подробно рассматриваются в другой помещенной в настоящем издании работе Ю.И. Янкелевича — «Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке».- *Примеч. ред.*

становки, создающие благоприятные условия для становления и развития навыков игры на скрипке. Указанными принципами автор руководствуется в своей педагогической практике.

Ю.И. Янкелевич

СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ В СВЯЗИ С ЗАДАЧАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИСПОЛНЕНИЯ НА СКРИПКЕ

ОТ АВТОРА

Проблема смен позиций — одна из важнейших проблем скрипичного исполнительства. Она нуждается в глубоком и всестороннем изучении. Изучение этой стороны техники (как и любой другой технической проблемы) не может быть плодотворным без целенаправленного и постоянного подчинения ее задачам художественного исполнения. Именно на этом принципе основана настоящая работа. Она состоит из двух частей. Первая посвящена различным методическим вопросам, имеющим непосредственное отношение к сменам позиций. Вторая изучает сами смены позиций, осуществляемые в конкретных условиях исполнения.

Круг вопросов, связанных со сменами позиций, достаточно широк. В работе дается детальный анализ этих вопросов, делается попытка по возможности полного обобщения и классификации относящихся к сменам позиций различных взглядов и методик, имеющих в специальной литературе (как прошлой, так и современной), и в результате такого исследования устанавливается целый ряд положений, многократно проверенных в собственной педагогической практике автора. Эти положения, по мысли автора, могут стать основой для построения наиболее рациональной методики первоначального обучения и исправления уже укоренившихся у учащихся недостатков.

1. Общее представление о позициях. Различные системы деления грифа, их условность и изменение в процессе развития скрипичного исполнительства

Под позицией, как известно, понимают тот участок грифа, на котором расположение 1-го пальца на любой струне соответствует определенному интервалу от открытой струны: секунде (I позиция), терции (II позиция), кварте (III позиция) и т. д. Общее число позиций на грифе достигает

© Ю.И. Янкелевич, наследники, 1992 г.

десяти-двенадцати; из них наиболее употребительными являются первые семь. Деление грифа на позиции является в значительной степени условным. Так, в зависимости от тональности, интервалом, определяющим I позицию, может быть либо малая, либо большая, либо увеличенная секунда. Соответственно, интервалом, определяющим II позицию, может оказаться уменьшенная, малая, большая или увеличенная (в тональностях, включающих звуки *his*, *fisis* и др.) терция, III позицию — уменьшенная, чистая или увеличенная кварта и т. д. Интервал, определяющий позицию, остается без изменения лишь в тех случаях, когда основной тон мажорной гаммы берется на струне Соль 1-м или 4-м пальцем (в этом случае на протяжении двух с лишним октав, соответствующих объему позиции на скрипке, движение 1-го пальца по чистым квинтам не нарушается; это относится и к мажорным гаммам в первой позиции, начинающимся с открытой струны).

Система деления грифа на позиции существенно изменялась в процессе развития игры на скрипке. В появившемся в первой половине XVIII столетия руководстве Тессарини ("Новая школа — теория, как в течение одного месяца научиться играть на скрипке") на скрипичном грифе отмечены три основные позиции, первая из которых соответствует принятой в настоящее время второй позиции, вторая — третьей, а третья — седьмой (цит. по Л. де ла Лоранси; см. 62). Деление всего на три позиции объясняется примитивностью представлений о возможностях передвижения левой руки по грифу. Так что, согласно указанному руководству, седьмая позиция достигается перенесением всей руки сразу из третьей позиции (например, при переходе от звука d^3 , взятого 4-м пальцем на струне Ми, к звуку e^3 , взятому 1-м пальцем).

В изданной в 1756 году скрипичной «Школе» Л. Моцарта (28) мы находим уже более развитое представление о позициях. Моцарт пишет о большом числе позиций (они соответствуют современным), называя их «аппликатурами»; при этом он отделяет нечетные позиции от четных с точки зрения их практического использования (игру в нечетных позициях Моцарт называет «целой аппликатурой», а в четных — «половинной аппликатурой»).

В соответствии с современным ему уровнем скрипичной техники Л. Моцарт рассматривает исполнение гаммообразных последовательностей как основную форму движений левой руки; движения же, связанные с переходами, осуществляемыми не в порядке гаммообразных последовательностей, он относит скорее к особым случаям и считает такие пассажи самыми трудными. При исполнении гаммообразных последовательностей Моцарт рекомендует осуществлять переходы путем чередования, главным образом 1-го и 2-го, а в некоторых случаях — 2-го и 3-го пальцев. Л. Моцарт считает возможным использование и обеих аппликатур («целой» и «половинной»), вводя при этом специальный термин — «смешанная аппликатура». Примеры применения смешанной аппликатуры, при-

водимые Моцартом в его скрипичной «Школе», связаны с последовательным использованием нечетных и четных позиций в секвенцеобразных пассажах.

В 1797 году появилась скрипичная «Школа» Б.Кампаньоли (48), в которой автор также делит гриф на «целую» и «половинную» аппликатуры.

При таком делении грифа приходилось говорить о I, II, III (ит. д.) целых аппликатурах и о I, II, III (и т. д.) полуаппликатурах, что вносило известное неудобство при классификации. Очевидно, поэтому Кампаньоли ввел для каждой позиции еще и буквенное обозначение, соответствующее самой высокой ноте данной позиции (так, II позицию Кампаньоли называет полуаппlikатурой, или аппlikатурой C, III позицию — целой аппlikатурой, или аппlikатурой D, IV позицию — целой аппlikатурой, или аппlikатурой E, V позицию — целой аппlikатурой, или аппlikатурой F и т. д.).

Л. Шпор считал деление грифа на половинные и целые аппликатуры очень путанным и в своем руководстве (71) решительно высказывался за обозначения, принятые французской скрипичной школой, называющей различные положения руки I, II, III (и т. д.) позициями.

Это представление о целесообразности обозначения позиций в соответствии с их порядковым расположением на грифе сохранилось до настоящего времени. Однако оно несколько не изменило условности самого понятия о позициях (в связи с чем все попытки определения их сущности до сих пор не увенчались успехом).

Например у Й. Иоахима (57) I позиция определяется так называемым «положением секунды», при котором 1-й палец левой руки ставится на струне на расстоянии секунды от пустой струны с учетом данной тональности. Таким образом, это может быть большая секунда (в D-dur и G-dur), малая секунда (в Es-dur, As-dur и др.) и увеличенная (в Cis-dur) на трех нижних струнах. В соответствии с этим можно говорить о трех различных положениях левой руки в I позиции: низком, нормальном и высоком.

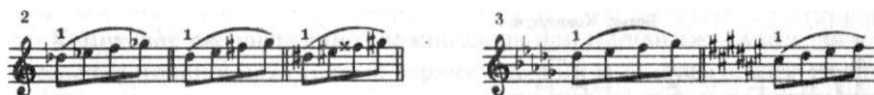
Л. Ауэр в своей скрипичной «Школе», в противоположность Иоахиму, рассматривает позиции вне зависимости от тональности (5). Приводя схему позиций в C-dur, Ауэр не отмечает вместе с тем, что интервалы (от открытой струны), лежащие в основе этих позиций, могут быть разными. Однако очевидно, что если, например, во II позиции на струне Соль 1-м пальцем берется звук *h* (то есть интервалом, определяющим нормальное положение 1-го пальца, в данном случае будет большая терция), то на струне Ре в этой же позиции соответствующим определяющим интервалом будет уже не большая, а малая терция (звук *f*1). Большая же терция на струне Ре характеризует в этом случае уже повышенное положение. Таким образом, и предложенная Ауэром схема не снимает противоречий в представлениях о сущности позиций и об их разграничениях.

Интересную схему деления грифа на позиции предложил К.Ю. Давыдов в своей виолончельной «Школе» (17). Если Ауэр, как указывалось выше, при построении своей схемы деления на позиции пользовался тональностью C-dur для всех струн, то Давыдов при определении позиций исходил из мажорной тональности, соответствующей каждой струне в отдельности:



В практике музыкального исполнительства вряд ли возможны случаи, когда каждой струне соответствовала бы своя тональность. Естественно, что с изменением тональности должна неизбежно нарушаться и стройность предложенной Давыдовым системы. Следовательно, и эта система, как и все упомянутые выше, является условной.

На основании изложенного нетрудно убедиться в том, что все рассмотренные нами системы оказываются не в состоянии четко отграничить одну позицию от другой, так как с одной стороны, неизбежны разные положения руки в пределах одной и той же позиции (пример 2), а с другой стороны, одно и то же положение руки может быть отнесено к разным позициям при энгармонической замене звуков — это наглядно демонстрирует взятый из руководства К. Флеша (41) пример 3 (Флеш приводит этот пример для того, чтобы спросить, где же в данном случае находится рука, — во II позиции или в III?).



Такое положение вещей делает понятным стремление многих скрипачей-педагогов найти новые методы деления грифа на позиции.

Одной из таких весьма интересных попыток явилась система, предложенная И. Ямпольским (45). В основе ее — не диатоническая гамма, определяющая расположение позиций по тонам и полутонам, а хроматическая. Ямпольский приходит к совершенно справедливому заключению,

что так как «хроматическое повышение или понижение звука на полтона одним и тем же пальцем (1-м и 4-м, образующими крайние точки позиции) обязательно влечет за собой изменение положения руки, настоятельно необходимо пересмотреть с этой точки зрения существующие системы деления грифа на позиции и уточнить их». Ямпольский пишет: «...энгармоническая замена звука или ряда звуков, при сохранении одной и той же аппликатуры, не дает оснований относить их к другой позиции. Например:



Между тем общепринятая позиционная система относит оба данных примера к различным позициям, требуя тем самым как бы изменения при этом положения руки, в то время как они относятся к одной и той же позиции, не требуя изменения в положении руки» (45, с. 54—55).

В соответствии с предложенной Ямпольским системой каждая из позиций оказывается четко отграниченной от другой только в одной присущей ей тональности, именно в той, в которой основной тон на струне Соль берется 1-м пальцем¹. В остальных же тональностях имеет место смешение позиций, так как в этих случаях чистая кварта между 1-м и 4-м пальцами сменяется интервалом увеличенной кварты.

Таким образом, полутонная хроматическая система позиций также является условной.

В живой практике скрипичного исполнительства сплошь и рядом конкретное решение художественно-исполнительских задач вызывает такие положения руки на грифе, которые не могут быть отнесены к какой-нибудь определенной позиции, если исходить из представления об их нормальном — квартовом — охвате. Например:

Брамыс. Концерт, ч. I



¹ В старинных скрипичных «Школах» Берно (7) и Шпора (71) также признавалось, что каждой позиции соответствует определенная, присущая ей тональность (только там имелась в виду та тональность, основной тон которой брался не 1-м, а 2-м пальцем на струне Соль).

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of several measures, some of which are marked with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings such as *sf* (sforzando). The system concludes with a repeat sign.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a whole note D3, followed by a half note E3, and then a quarter note F#3. The system concludes with a double bar line.

Можно привести большое количество примеров квинтового расположения пальцев почти из любого музыкального произведения:

9

espressivo

11 **Moderato assai**

Measures 11-14 of the piece. Measure 11 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato assai'. The notation includes a 4-measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note F#4, and a quarter note E4. Measure 12 has a 3-measure rest, followed by a quarter note D4, an eighth note C#4, and a quarter note B3. Measure 13 has a 2-measure rest, followed by a quarter note A3, an eighth note G#3, and a quarter note F#3. Measure 14 has a 4-measure rest, followed by a quarter note E3, an eighth note D#3, and a quarter note C#3.

27

ние о расстояниях на грифе, в основу которого кладется все же кварттовый охват.

Показательно, что О. Шевчик (43) в своих многочисленных упражнениях, направленных на всестороннее развитие скрипичной техники, дает изучение позиций не только в кварттовом, но и в квинтовом расположении пальцев:



В каждой позиции имеется возможность брать звуки, лежащие за ее пределами. Чем выше расположена эта позиция, тем более отдаленные от ее пределов звуки могут быть достигнуты. Для этого, как известно, применяется один из двух приемов — так называемая растяжка (то есть оттягивание вниз 1-го или вверх 4-го пальца; см. примеры 13 и 14) или скольжение пальца по струне (см. пример 15).



Когда при помощи растяжения достигается звук, лежащий в пределах другой позиции, то может иметь место некоторое перемещение предплечья и кисти в сторону растяжения пальца, например в таком случае:



Однако 1-й палец остается здесь на месте. Следует подчеркнуть, что между этим движением руки и тем, которое совершается при смене позиции, существует значительная разница, так как в последнем случае перемещается вся рука — предплечье, кисть и пальцы.

Как показывают приведенные примеры, в практике скрипичной игры возможны расположения пальцев в различных позициях при сохранении единого положения руки. При энгармонической замене звуков (когда, соответственно представлению о позициях, они должны меняться) пальцы и рука также фактически остаются на месте.

Вместе с тем наблюдается и обратное явление: перемещение пальцев всего лишь на полтона может сопровождаться полным перемещением всей руки (предплечье, кисть, пальцы), в то время как в других случаях оно осуществляется лишь скольжением одного пальца в пределах одной и той же позиции (хроматическая гамма). Принимая все это во внимание, можно в значительной мере согласиться с представлением о сущности позиций, высказанным в руководстве Д. Алара (1), который предлагает считать позицией такое положение руки, при котором, не сдвигая ее с места, мы можем исполнить определенную фразу или пассаж.

Чрезвычайно интересной является точка зрения Д.Ф. Ойстраха, который считал целесообразным рассматривать позиции зонально, то есть называть зоной все возможные положения руки в одной позиции: пониженное, нормальное и повышенное. Эта трактовка объединяет оба вида расположения пальцев, так как крайние точки зоны будут определять квинтовое расположение. При этом Ойстрах не связывал квинтовое расположение пальцев только с трехзвучием; в своей исполнительской деятельности он часто использовал это расположение при диатонических последовательностях, применяя скольжение одного из пальцев на полтон.

Таким образом, в практике скрипичного исполнительства решающее значение имеют не столько цифровые обозначения позиций, сколько связанные с осуществлением определенных музыкально-исполнительских задач перемещения всей руки. Это представление очень удачно было выражено К.Г. Мострасом, указавшим, что для скрипача, уже владеющего инструментом, вопрос о позиционной принадлежности звуков снима-

ется, так как для него процесс игры заключается в звуковом осуществлении музыкальной мысли. (Например, многие квалифицированные скрипачи-исполнители затрудняются при переходе, допустим, со 2-го пальца в I позиции на струне Ми на 4-й палец в IX позицию, в это время, как этот же переход легко удастся, если, не называя позиции, указать лишь звуки.)

Подводя итог, можно прийти к заключению, что имевшиеся до сих пор системы деления грифа на позиции являются сугубо условными и всякое искание новых систем нецелесообразно, тем более что самое исполнение скрипичных произведений никогда не бывает связано с необходимостью определения позиций (это, однако, сохраняет известное значение в первоначальном обучении скрипача).

2. Проблема интонации в связи со сменами позиций. Слуховое восприятие интервальных соотношений звуков и его роль в развитии ощущения расстояний на грифе

Чистота интонирования является необходимым условием художественности исполнения, без которого не могут произвести должного впечатления ни красота звучания, ни тонкость фразировки, ни ясность формы.

Обращаясь к изучаемому вопросу — к сменам позиций, представляется необходимым проанализировать в первую очередь основные закономерности, лежащие в основе чистоты интонирования при этих сменах.

Специфика скрипки (как и других инструментов с нефиксированным строем) допускает известную свободу интонирования, благодаря чему каждый исполнитель имеет свою индивидуальную манеру интонирования, свой интонационный строй, определяемый индивидуальным восприятием музыки исполнителем, ее толкованием (это убедительно доказали исследования Н.А. Гарбузова).

Точность интонации устанавливается слухом. Поэтому именно слух и должен руководить достижением точности движений левой руки, чему способствуют также и возникающие в этих случаях мускульные ощущения. В процессе освоения техники переходов вырабатывается «условный рефлекс на расстояние», то есть создаются соответствующие координационные связи между восприятием звучания и движением руки, обеспечивающим достижения необходимого звука в новой позиции. При этом контролем правильности выполненного движения является точность интонирования достигнутого звука. Несовпадение его фактического звучания с представляемым, ожидаемым звучанием требует повторения движения с исправлением ошибки, в результате чего должно выработаться точное движение, обеспечивающее и точность интонации. Следует заметить, что при переходах из одной позиции в другую точность интони-

вания обеспечивается не столько непосредственно движениями пальцев, сколько движениями других частей руки — кисти, предплечья, плеча. Координационные связи возникают и в отношении указанных движений.

К. Флеш (41) считает, что для достижения точности интонирования нужно удлинить первый звук в новой позиции — с тем, чтобы его можно было проверить и исправить. Однако с этим нельзя согласиться. При таком методе невозможно ожидать выработки «рефлекса на точность попадания», так как при этом не изучается и, следовательно, не закрепляется ощущение проходимого рукой расстояния. В противоположность этому, можно считать вполне правильной и соответствующей учению об условных рефлексах точку зрения Мостраса (26), который указывает, что нельзя ограничиваться только исправлением фальшивого звука, а следует многократно повторять переход для более надежного запоминания интервала и характера движения.

В разных позициях расстояния между пальцами при извлечении звуков одного и того же интервала изменяются в сторону расширения или сужения, а зависит это от того, в какой части грифа звуки извлекаются. В результате создавшихся координационных связей вырабатывается автоматически осуществляемое изменение расстояний между пальцами при одновременном перемещении руки вдоль грифа, обеспечивающее точность интонирования даже при больших и быстро выполняемых переходах. Все это и определяет «знание грифа». (Этим объясняется также и то, что некоторые скрипачи с особо развитой слухо-моторной координацией обладают способностью чисто интонировать, играя на маленьких скрипках.)

Итак, при сменах позиций решающим моментом для определения точности интонирования является создание координационной связи между движениями левой руки, с одной стороны, и слухом, контролирующим и руководящим этими движениями, с другой стороны.

Использование каких бы то ни было вспомогательных средств при обучении игре на скрипке взамен регулирующего влияния слуха должно рассматриваться как недооценка ведущей роли слуха. Эта недооценка приводит к тому, что прием, в той или иной мере выключающий участие слуха и ориентирующий учащегося на использование, хотя бы даже временное, иных опорных элементов, препятствует нормальному развитию слухо-моторной координации, являющейся важнейшим элементом скрипичного исполнительства.

Между тем существует точка зрения, признающая целесообразность использования подобных «вспомогательных» средств (таких, скажем, как при переходе в III позицию ощущение ладонью корпуса скрипки). Эта точка зрения, в частности, нашла свое выражение в методе Засса (69), который, исходя из чисто механического обнаружения необходимых точек «нажимания» пальцев, заменяет слуховое восприятие и слуховой контроль точности интонирования соответствующей разметкой грифа!

Например, рассматривая в своем руководстве постановку левой руки у начинающих, Засс указывает, что 1-й палец должен находиться у порожка, 2-й палец — приблизительно на расстоянии 44 мм от порожка, 3-й — на расстоянии 79 мм, а 4-й — на расстоянии 93 мм. Совершенно очевидно, что такого рода указания можно расценивать лишь как образец грубого механицизма.

3. Особенности связанных со сменой позиций движений левой руки на различных участках грифа. Нахождение наиболее целесообразных технических приемов

В основу выработки исполнительской техники должно быть положено ясное представление о целесообразных приемах, о правильных игровых движениях.

Рассмотрим с этой точки зрения движения, связанные со сменой позиций. В практике скрипичного исполнительства смены позиций имеют исключительное значение, что требует соответствующего анализа основных движений левой руки, связанных с осуществлением этих смен.

Представление о характере и сущности движений левой руки складывалось в скрипичной педагогике весьма своеобразно и противоречиво. Так, например, в одной из ранних скрипичных «Школ» — «Школе» Кампаньоли (48) — мы встречаем указание, что восходящее движение по позициям начинается с указательного пальца, за которым непосредственно следуют большой палец и рука. Это мнение Кампаньоли, основанное исключительно на внешнем впечатлении, а не на сколько-нибудь серьезном анализе, может быть объяснено современным ему состоянием развития скрипичной педагогики, когда основные методические вопросы скрипичной игры еще только начинали разрабатываться. Но удивительным является то обстоятельство, что неточные, а порой неправильные представления о движениях левой руки встречаются и до последнего времени даже у некоторых известных педагогов-скрипачей.

В этом отношении можно в первую очередь указать на 3. Эбергардта. В своей работе, посвященной упражнениям в смене позиций (51), Эбергардт отмечал, что кисть и палец, которые при поверхностном наблюдении кажутся играющими доминирующую роль, на самом деле не имеют почти никакого значения в настоящей уверенности попадания, и поэтому они не должны быть активными, а должны оставаться ведомыми, направляемыми рукой. Однако это утверждение Эбергардта нельзя считать правильным для всех случаев, в чем легко убедиться, проанализировав движения руки в верхних позициях, где ведущим звеном является именно кисть.

Противоположную точку зрения отстаивает Г. Кеккерт (60), указывая

в своей методике скрипичной игры, что при смене позиций движение исходит именно из кистевого сустава: он начинает движение, в которое затем включается вся рука. Однако нельзя согласиться и с Кеккертом: утверждая, что кисть является ведущим, а не ведомым элементом движения левой руки, он распространяет принцип этого движения на все позиции, в то время как в действительности он может считаться правильным только для верхних.

Уделявший большое внимание вопросу смены позиций К. Флеш считал, что момент смены позиций представляет собою прохождение определенного, строго ограниченного расстояния, во время которого в нижних позициях (до IV) участвует только предплечье, а выше, кроме того, плечо, кисть и большой палец. Это представление, высказанное Флешем в 1923 году, почти в точности повторил в 1947 году Р. Радмал в статье о смене позиций (68); солидаризируется с Флешем и Л. Немировский (30), который подчеркивает, что в позициях I—III движутся одновременно кисть и предплечье, «изолируясь от плеча».

Насколько ошибочно такое представление, легко убедиться, выполнив следующий опыт. Если, сидя за столом и держа скрипку в нормальном для игры положении, опереть локоть на стол и взять, допустим, в I позиции I-м пальцем звук h^1 на струне Ля, то при переходе из I позиции в III позицию (то есть I-м пальцем на звук d^2) изменится и положение скрипки, она поднимется вверх. Такое изменение возникает именно потому, что, опираясь локтем о стол, мы изолируем плечо от участия в движении руки при переходе из I позиции в III. Чтобы положение скрипки оставалось неизменным, необходимо соответствующее регулирующее движение плеча. Это движение должно способствовать либо опусканию локтя при перемещении руки из I позиции в III, либо, наоборот, его поднятию при обратном движении руки из III позиции в I.

Таким образом, очевидно, что наиболее целесообразное перемещение руки в нижней части грифа осуществляется предплечьем при обязательном участии плеча. Специфическим в этом движении является то, что деятельность плеча оказывается лишь вспомогательной, регулирующей основное направление движения. Кисть и пальцы, которые при поверхностном наблюдении за движением могут рассматриваться как непосредственно его выполняющие, в действительности являются не ведущими, а лишь ведомыми. При этом ведущая роль в осуществлении указанного перемещения руки на грифе принадлежит именно предплечью. Им же определяется и нужное направление движения вдоль грифа.

В практической деятельности скрипача невнимание к указанным положениям может повлечь за собой ряд затруднений в осуществлении определенных исполнительских задач. Так, одним из распространеннейших недостатков является подбрасывание скрипки вверх при осуществлении переходов в пределах первых четырех позиций. Это подбрасывание обуславливается либо недостаточным участием плеча, либо полным его вы-

ключением. В тех же случаях наблюдается иногда и противоположное явление, а именно — опускание скрипки, что зависит уже от чрезмерной активности плеча. Эти недостатки затрудняют процесс смены позиций, лишая его свободы и подвижности. Кроме того, возникающие при этом колебания положения скрипки нарушают и устойчивость смычка на струнах, создавая неблагоприятные условия для действий правой руки, особенно в тех случаях, когда требуется спокойное и плавное движение смычка, например при выполнении штриха *legato*.

Представленный анализ движений левой руки в пределах первых четырех позиций выявляет необходимость участия плеча и строгой координации движений плеча и предплечья (необходимо четко представлять себе, что движение плеча здесь является важным, но вспомогательным элементом общего движения руки; его не следует стеснять, но и не надо делать подчеркнуто).

Л. Ауэр в своем восьмитомном руководстве скрипичной игры (46) рекомендовал высокое положение скрипки, что дает большую свободу пальцам левой руки в быстрых пассажах и в сменах позиций. Не обсуждая в данном случае вопроса о целесообразности такой рекомендации, отметим лишь, что при высоком положении скрипки, достигаемом некоторым отведением левой руки от туловища, освобождается плечо, принимающее, как указывалось выше, участие в общем движении руки при смене позиций. Интересно, что даже в старинной скрипичной «Школе» Кампаньоли (48), требующего, как известно, держать левую руку прижатой к туловищу, имеется указание, что рука не должна отходить от своего места, за исключением случая смены позиции.

При рассмотрении характера и сущности каждого движения необходимо иметь ясное представление не только об отдельных составляющих его элементах, но и об относительной роли каждого из них. Так, если ведущая роль в смене позиций принадлежит предплечью, а исполнитель стремится подменить активное движение предплечья излишним движением пальцев при смене позиции, то результатом будет лишь торможение беглости, так как каждый палец, вместо того, чтобы выполнять только одну функцию (падение на струну), оказывается вынужденным выполнять и вторую активную работу, опережая движение руки, ведущей всю кисть.

Однако ведущая роль принадлежит предплечью только при движениях руки в пределах первых четырех позиций; при переходах же из позиции в позицию в верхней части грифа движения предплечья исключаются, так как они ограничиваются самим корпусом скрипки, не допускающим дальнейшего приближения предплечья к туловищу играющего. В таком случае активно движущейся оказывается кисть, которая, сгибаясь или разгибаясь в лучезапястном суставе, обеспечивает необходимую смену позиций.

Вопрос о том, совершаются ли эти смены позиций в верхней части грифа одними только движениями кисти, нетрудно выяснить с помощью того же

опыта, который был использован нами для определения участия плеча в движениях руки в пределах первых четырех позиций.

С этой целью, взяв скрипку в положение игры и оперев локоть на стол, как это было уже описано в первом опыте, совершим переход 1-м пальцем со звука e^3 на струне Ми (VII позиция) на звук h^3 на той же струне (XI позиция). При этом мы обнаружим, что переход осуществляется нормально. Однако если мы, оставшись в том же положении на h^3 (XI позиция), попытаемся 4-м пальцем взять соответствующий этой позиции звук e^4 , то убедимся в невозможности выполнения этого. Чтобы 4-й палец смог дотянуться до грифа, необходимо снять локоть со стола и, освободив плечо, совершить им вспомогательное движение внутрь (в сторону правой руки), благодаря чему пальцы смогут занять на струнах нужное положение. Указанное движение плеча оказывается при этом тем большим, чем больше расстояние перехода. При движениях из верхних позиций в нижние в тех же пределах (примерно до V позиции) плечо совершает обратное движение в левую сторону.

Следовательно, в осуществлении смены позиций в верхней части грифа участвуют как кисть, так и плечо. Движения предплечья в верхней части грифа, как мы уже указывали, почти не имеют места, так как они ограничены корпусом скрипки. Предплечье лишь несколько перемещается в связи с движением плеча. Основными в данном случае являются движения кисти. Пальцы же, как и при смене позиций в нижней части грифа, оказываются ведомыми. Движения плеча, обеспечивающие нормальное движение пальцев в уже достигнутых позициях, следует считать вспомогательными. Таким образом, плечо принимает участие как при движениях руки в пределах первых четырех позиций, так и при сменах позиций в верхней части грифа. В первом случае это поднятие или опускание плеча, а во втором — движение вправо или влево.

Особенности сочетания отдельных элементов движения левой руки в верхней и в нижней частях грифа можно для наглядности представить в виде такой схемы:

	Нижняя часть грифа	Верхняя часть грифа
Ведущий элемент	Предплечье	Кисть
Ведомый элемент	Кисть + пальцы	Пальцы
Вспомогательный элемент	Плечо (движение вверх и вниз)	Плечо (движение вправо и влево)

Сделанный нами анализ отдельных элементов движения левой руки на различных участках грифа при осуществлении переходов из позиции в позицию позволяет выявить и причины существующих по этому поводу противоречий, отраженных в специальной литературе (Кеккерт, Эбер-

хардт и др.). Эти противоречия, как выясняется, вызваны преувеличением роли одних элементов движения (и распространением их значения на смены позиций по всей протяженности грифа) и недооценкой роли других его элементов.

После того, как мы рассмотрели особенности движения руки при сменах позиций отдельно в нижней и в верхней частях грифа, необходимо определить и то движение, которое связывает эти разные положения руки в верхней и нижней частях грифа. При переходе в верхние позиции такое связывание заключается в движении левого плеча внутрь (вправо), что дает возможность осуществления уже рассмотренного нами движения кистью при смене позиций в верхней части грифа. Движение плеча вызывает некоторое поднятие кисти над грифом при одновременном отведении под шейку скрипки большого пальца, при этом основание указательного пальца отходит от грифа. (Естественно, что при постепенном переходе от верхней части грифа в нижнюю движения совершаются в обратном направлении.) Осуществляемое движением плеча вправо, такое соединительное движение происходит не одновременно с переходом на грифе, а несколько ранее его, являясь как бы подготовительным движением.

При скачках на большие расстояния, связанных с размаховым движением руки, ведущее значение приобретает плечо. В противоположность этому, переходы на небольшие расстояния, например в смежные позиции, могут совершаться либо одним только движением кисти, когда предплечье и плечо остаются почти неподвижными, либо даже движением одного только пальца, когда кисть почти не меняет положения. Однако осуществление этих мелких движений находится в значительной зависимости от контекста, в котором встречаются связываемые переходом звуки. Так, если приходится, переходя в смежную позицию, длительно оставаться в ней, лучше осуществлять этот переход не передвижением пальца или кисти, а перемещением всей руки. Например:



Если же дальнейший музыкальный текст требует скорого возвращения в исходную позицию, то переход целесообразно осуществить движением пальца или кисти, не сдвигая с места большой палец и предплечье. Следует также иметь в виду, что в приемах осуществления таких переходов очень большое значение приобретает индивидуальное приспособление играющего.

В тех случаях, когда возникает необходимость сделать большое число мелких, следующих друг за другом в одном направлении переходов, их выполнение с точки зрения основного поступательного движения руки

осуществляется теми же приемами, которые были описаны выше при рассмотрении движений руки в различных частях грифа; разница заключается лишь в более сложной работе пальцев на грифе.

Все рассмотренные положения руки связываются в одно целое при последовательной смене позиций (как, например, в гаммообразных пассажах). В тех же случаях, когда переход из нижних позиций в отдаленные верхние (или наоборот) совершается непосредственно, наблюдается соответствующее изменение формы движения руки. Так, при выполнении перехода, показанного в примере 18, рука, будучи еще в полупозиции, принимает уже то положение, которое обеспечивает ей возможность при быстром переходе легко обойти корпус скрипки. Наоборот, при переходе из верхних позиций непосредственно в нижние (скачком) рука в течение почти всего движения сохраняет ту форму, которую она имела в исходной верхней позиции, и только лишь приближаясь к нижней, принимает положение, соответствующее этой позиции (особенно в случаях, требующих интенсивности и выразительности звучания, как в примере 19).



Несколько особое место занимает смена положений руки при исполнении хроматической последовательности приемом *glissando* одним пальцем. Рука не пропускает ни одной точки грифа, последовательно переходя либо из верхних позиций в нижние, либо, что встречается реже, из нижних позиций в верхние. Однако анализ совершаемого при этом движения руки обнаруживает, что оно по своей сущности близко к тому движению, которое осуществляется при непосредственных переходах (скачках), соединяющих звуки, являющиеся крайними точками хроматического *glissando*, но совершаемому замедленно.

Итак, можно считать доказанным, что различные положения левой руки при игре в нижних и верхних позициях и связывание обоих этих положений руки, осуществляемое соответствующим соединительным движением, относятся к наиболее целесообразным приемам игры.

Существует и иная точка зрения, выдвигаемая, в частности, некоторыми педагогами чешской школы — такими, как Волдан (72), Маржак и

Нопп (65), которые в своих методических руководствах указывают на необходимость сохранения единого положения левой руки для верхних и нижних позиций. С этой целью положение руки, занимаемое ею в верхних позициях, должно сохраняться без всяких изменений и в нижних позициях (выдвинутое положение локтя, отошедшее от шейки основание указательного пальца и опущенный под шейку большой палец). Однако соблюдение этих требований приводит к тому, что в нижних позициях рука занимает совершенно неестественное для нее положение, так как выдвижение локтя при разогнутом локтевом суставе создает напряжение мышц предплечья и плеча, что не только не облегчает условий игры в нижних позициях, но, наоборот, создает значительные затруднения, — то есть не является целесообразным. Следовательно, облегчения и упрощения движений руки вдоль грифа при смене позиций можно достичь, только учитывая естественные особенности положения руки на разных участках грифа.

4. Достижение свободы движений как необходимого условия осуществления художественных намерений исполнителя. Анализ причин, вызывающих торможение движений левой руки при сменах позиций

Игровые движения скрипача находятся в неразрывной связи с исполняемой музыкой, ею определяются и ее воспроизводят. Эти игровые движения, по существу, связаны с художественным замыслом как «физические действия» со «сверхзадачей» по Станиславскому. Естественно, что неловкие, неэластичные, напряженные движения затрудняют осуществление творческих намерений исполнителя. Следовательно, воспитание целесообразных игровых движений является необходимым условием подлинной художественности исполнения, а культура этих движений в значительной степени определяется их свободой.

Анализируя условия свободного движения левой руки играющего, необходимо подчеркнуть, что эта свобода не может быть достигнута без одновременного обеспечения свободного движения правой руки, свободного состояния плечевого пояса, свободного положения корпуса и т. д. Поэтому вопросы техники левой руки мы, естественно, не считаем возможным изучать в отрыве от вопросов деятельности правой руки и от всех остальных процессов, связанных со скрипичным исполнительством.

Можно считать неоспоримым, что во многих случаях недостатки техники левой руки находятся в зависимости не только от чисто местных

² Необходимо уточнить, что под свободой движений мы понимаем минимально необходимую затрату нервно-мышечной энергии (при отсутствии каких-либо тормозящих влияний), которая обусловлена данной деятельностью.

причин, но и от других явлений, определяющих процессы регуляции со стороны центральной нервной системы. Указанное обстоятельство должно всегда учитываться в практической деятельности, в частности при анализе различных дефектов исполнительства.

К основным моментам, оказывающим значительное тормозящее влияние на свободу передвижения левой руки вдоль грифа, относятся, во-первых, дефекты чисто механического характера (легко обнаруживаемые даже при внешнем наблюдении) и, во-вторых, более глубинные явления, связанные с неправильным ощущением этого двигательного процесса (который внешне может протекать как будто вполне «правильно»).

В первой группе прежде всего следует отметить прижимание предплечья к корпусу, что сковывает движения плеча, а следовательно, и перемещение всей руки вдоль грифа. Эта, казалось бы, чисто внешняя причина, нарушающая движение левой руки, оказывает соответствующее тормозящее влияние на движения кисти и пальцев.

Другим весьма распространенным дефектом такого же порядка, влияющим на свободу движения левой руки, является опора ладони о корпус скрипки при игре в III позиции, а также и в верхних частях грифа. Этот прием (в отличие от первого указанного нами дефекта, связанного с прижатием предплечья) имеет большое число сторонников и часто рекомендуется в специальной литературе, что вынуждает нас несколько подробнее на нем остановиться.

Во многих, частично уже упоминавшихся скрипичных «Школах» — Л. Шпора (71), Ш. Берио (7), Ф. Давида (49), Й. Иоахима (57), А. Мозера (66) — мы встречаем указания о необходимости создавать в III позиции для ладони точку опоры на корпусе скрипки. Это утверждение мотивируется более устойчивым в отношении интонации положением руки, а также и тем, что нахождение указанной точки опоры облегчает попадание в III позицию при переходе из I позиции. Однако в более поздних руководствах, особенно в русских — Лесмана (23), Резвцова (32) — отрицается целесообразность использования этого приема, причем Резвцов, например, считает, что ладонь не должна прижиматься к корпусу скрипки не только в III, но даже и в IV позиции, когда она естественно приближается к нему.

Недооценка многими педагогами последствий применения опоры левой руки о корпус скрипки в III позиции приводит к ряду недостатков, оказывающих вредное влияние на функции левой руки, — вызывает изменение положения кисти, влекущее за собой изменение формы постановки пальцев, а следовательно, и угла их падения в III позиции, что вредно отражается не только на подвижности, но и на интонации. Часто неточность интонирования при игре в III позиции может быть объяснена именно этим обстоятельством.

Кроме того, использование этого приема затрудняет переход из III позиции в другие, более высокие, так как приходится предварительно

совершить движение, отстраняющее кисть от корпуса скрипки (в то же время, не прижимая ладони к корпусу скрипки, можно осуществлять этот переход без дополнительных, безусловно лишних движений).

Интересно, что отношение Иоахима к указанному недостатку был двойственным. В частности, он писал в своем руководстве (57), что при исполнении, например, гаммы на одной струне, когда средние позиции (III — при переходах из I в V через III и т. д.) должны рассматриваться как промежуточные, рука не должна опираться на корпус скрипки, так как это плохо отразится на гладкости течения пассажа. (Отметим, что опора кисти о корпус скрипки затрудняет подвижность левой руки не только тогда, когда III позиция является промежуточной, но и в тех случаях, когда она оказывается исходной.) Вместе с тем, следуя традициям немецкой классической школы (Шпор, Давид), Иоахим лишь частично признавал вредность этого приема.

Насколько подобные взгляды были распространены в методике скрипичной игры, можно установить на основании высказываний Волдана (72), который, отрицая целесообразность опирания кисти о скрипку и понимая все вредные последствия этого приема, все же считал возможным его применение в более позднем периоде обучения.

Совершенно очевидно, что прием, отрицаемый в принципе и признающийся даже вредным при начальном обучении, не может рекомендоваться более подготовленному скрипачу, для которого вопрос о точном нахождении III позиции можно считать уже разрешенным.

Свободе перемещения левой руки препятствует и опора кисти на обечайку в верхних позициях. Этот прием был рекомендован Войку (12), который утверждал, что чем плотнее прилегает кисть к обечайке, тем надежнее базис для движения пальцев, тем точнее и увереннее они могут двигаться по грифу. Прижатая к корпусу скрипки кисть весьма стеснена в движениях, поэтому Войку предлагал для обеспечения вибрации отделять кисть от обечайки, перемещая точку опоры скрипки на большой палец. Войку не учитывал при этом, что указанное прижатие кисти к корпусу скрипки делает невозможным любое свободное ее движение.

Лесман (23) в этом вопросе придерживался прямо противоположной Войку точки зрения и рекомендовал не только не опираться ладонью, но даже и не касаться корпуса скрипки. Однако мы считаем необходимым отметить, что прикосновение к корпусу скрипки не может стеснять движений кисти и нередко встречается в практике. Стремление же не допускать даже касания может повлечь за собою другое нежелательное явление — вынужденное преувеличенное выгибание кисти, так что и это мнение, как видим, нуждается в корректровке.

Перейдем к рассмотрению недостатков второй группы — основанным на неправильном ощущении двигательного процесса. Недостатки этой группы связаны в основном с двумя моментами — с особенностями держания скрипки и с чрезмерным нажатием пальцев на струны.

Одним из распространеннейших недостатков, который не может не оказывать тормозящего влияния на свободу движения руки вдоль грифа, является излишнее зажатие шейки скрипки большим и указательным пальцами. Трудность заключается в том, что полностью освободить их невозможно, так как, лишась опоры, инструмент ляжет в углубление между пальцами (такое положение является весьма нерациональным). Поэтому самым ответственным моментом в разрешении данного вопроса является установление той необходимой меры приложения усилий к удержанию шейки скрипки, которая, с одной стороны, обеспечит сохранение целесообразной постановки руки и, следовательно, правильные движения пальцев на грифе, а с другой стороны, не будет оказывать тормозящего влияния на двигательный процесс.

Следует отметить, что степень сжимания шейки скрипки находится в прямой зависимости от держания скрипки подбородком. В тех случаях, когда держание подбородком оказывается явно недостаточным, все функции держания инструмента переносятся на левую руку, что неизбежно приводит к излишнему зажатию шейки.

Объективно существующие неудобства, заключенные в принятом способе держания инструмента, и послужили, очевидно, причиной встречающихся в скрипичной методической литературе попыток создать новую постановку левой руки, связанную с отысканием другой точки опоры для шейки скрипки.

Так, например, Кампаньоли (48) указывал, что шейку скрипки следует держать не в углублении руки между большим и указательным пальцами, а главным образом, на большом пальце. Рекомендуемый им прием неразрывно связан с сильным выдвиганием локтя под скрипку, вследствие чего Кампаньоли требовал держать локоть насколько возможно ближе к туловищу (так, чтобы его острие приходилось почти под серединой груди).

Однако такое положение локтя только усиливает неестественность положения левой руки, которое и без того является наиболее уязвимым с этой точки зрения³. Чрезмерное выведение локтя резко затрудняет свободу движения левой руки вдоль грифа. Кроме того, доведение острия локтя до середины груди является для большинства людей физически трудным или вовсе невыполнимым. И если такой выдающийся виртуоз, каким был Кампаньоли, настаивал на использовании указанного приема, то это, вероятнее всего, объясняется чисто индивидуальными его особенностями приспособления к инструменту. (Следует отметить, что для Кампаньоли и современных ему скрипичных школ стремление к естественности постановки вообще не являлось характерным.)

3 Это особенно наглядно при начальном обучении игре на скрипке, когда даже пятиминутное держание левой руки в необходимом положении вызывает утомление и необходимость опустить руку.

Со взглядами Кампаньоли до некоторой степени перекликается и рассмотренная нами выше точка зрения некоторых представителей чешской скрипичной школы, предлагавших сохранять единое положение левой руки во всех позициях без касания основанием указательного пальца шейки скрипки и с опорой ее на большой палец. В современной нам исполнительской и педагогической практике тоже иногда встречается мнение, что шейка скрипки не должна касаться основания указательного пальца.

Для обеспечения свободы вибрации (что, естественно, предполагает не частую смену позиций) этот прием вполне пригоден. Однако такое положение руки создает значительную неустойчивость в постановке пальцев на струнах и при более частых сменах позиций отрицательно сказывается на интонации.

В упоминаемом выше руководстве скрипичной игры Войку (12), в основе которого лежит совершенно правильное представление о том, что только свободное и естественное движение тела может служить предпосылкой и главным основанием для действительного овладения техникой, мы встречаем по затронутому вопросу ряд серьезных ошибочных заключений. В частности, Войку предлагает максимально исключить участие большого пальца при держании скрипки, указывая, что только в высоких позициях он приобретает некоторое значение, прилегая к клотцу шейки и служа необходимым базисом для движения пальцев в момент вибрации, когда кисть отделяется от обечайки. При этом шейка скрипки кладется на подушечку первого сустава указательного пальца, которая, по мнению Войку, и является естественной точкой опоры. Это приводит к целому ряду отрицательных последствий.

Во-первых, устраняя хватательное движение, связанное с держанием шейки скрипки между большим пальцем и первым суставом указательного пальца, Войку создает новый пункт зажима у основания указательного пальца; таким образом, отказ от использования большого пальца не гарантирует полного освобождения шейки от захватывания.

Во-вторых, использование подушечки основания указательного пальца в качестве опоры для шейки скрипки создает условия, препятствующие осуществлению вибрации. Кстати, следует отметить, что Войку в своей работе почти совершенно обходит вопрос о вибрации. Может быть, это обстоятельство не является случайным, так как оно, с нашей точки зрения, вытекает из рекомендуемого им способа держания инструмента.

В-третьих, исключение большого пальца при держании шейки скрипки неизбежно приводит в верхних позициях к перенесению опоры на ладонь, что обуславливает ряд отрицательных моментов, которые уже были нами рассмотрены выше.

В-четвертых, серьезным недостатком постановки, предложенной Войку, является и то, что движения пальцев при падении их на струны

осуществляются в разных случаях по-разному, что является весьма нецелесообразным с точки зрения выработки и развития единства двигательных ощущений.

Рассмотренные нами недостатки рекомендуемой Войку постановки показывают, что она не обеспечивает воспитания необходимых для скрипичного исполнительства движений. В силу этого вся теория Войку приобретает чисто умозрительный характер.

Не меньше возражений вызывают взгляды на постановку левой руки Б. Михаловского, изложенные в его скрипичном руководстве (25). Стремясь к устранению захвата шейки скрипки, Михаловский рекомендует класть ее в углубление между большим и указательным пальцами, где она должна лежать совершенно свободно, как на «рогатке», отнюдь не будучи сжимаема этими пальцами. Такая постановка создает неблагоприятные условия для целесообразных движений на грифе, так как совершенно нарушает правильное положение пальцев: 1-й палец как бы удлиняется (в силу чего становится почти невозможным нормально прижать струну на расстоянии полутона от открытой струны); 4-й же палец, и без того наиболее короткий, напротив, как бы укорачивается. Между тем правильная постановка должна вытекать как раз из необходимости обеспечить по возможности наиболее благоприятные условия для деятельности 4-го пальца, длина которого имеет, как известно, настолько большое значение, что многие педагоги считают даже нередко нецелесообразным обучение ребенка игре на скрипке, если у него 4-й палец намного короче других.

Таким образом, постановка Михаловского, так же как и постановка Войку, оторвана от самой игры скрипача, а следовательно, оказывается лишенной основного смысла — обеспечения целесообразных движений — и не может быть использована без ущерба для исполнения.

Необходимо подчеркнуть, что во всех скрипичных «Школах» (кроме Кампаньоли, Войку и Михаловского) рекомендуется держать шейку скрипки между большим и указательным пальцами и что этот прием полностью используется в виртуозной скрипичной практике. Так, например, в классической «Школе» Парижской консерватории Роде—Байо—Крейцера (33) мы встречаем указание на то, что нижняя часть сустава большого и третий сустав указательного пальцев должны поддерживать скрипку и сжимать ее самым слабым образом — так, чтобы она не касалась углубления между этими двумя пальцами⁴. А в вышедшей в 1834 году «Школе» Байо (47) дается в этом отношении еще более четкое определение — с указанием на то, чтобы между кожей, связывающей большой палец с указательным, и шейкой скрипки оставалось пустое пространство, достаточное для «прохождения кончика смычка». Аналогичного мне-

4 В этой «Школе» первым суставом пальцев обозначается не нижний, как это принято теперь считать, а верхний сустав.

ния придерживались и другие представители старой и современной французской скрипичной школы — Д. Алар (1), Леонар (64), Пеннекен (67).

Все это показывает с достаточной очевидностью, что ссылка Михаловского на то, что отрицаемая им постановка левой руки, исходящая, как он пишет, исключительно от немецкой школы, устарела и давно уже не используется виртуозами, не соответствует действительности. Как видно из приведенного выше материала, не только немецкая, но и классическая и современная французские школы используют именно отрицаемую Михаловским постановку.

При оценке изложенных материалов обращают на себя внимание следующие два противоречивых момента: с одной стороны, исторически сложилось и укрепилось представление о целесообразности держать шейку скрипки между большим пальцем и основанием указательного, с другой же стороны, не ослабевает стремление найти иной прием этого держания.

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

Анализируя механизм работы пальцев, нетрудно убедиться в том, что наилучшие условия для обеспечения этой работы создаются именно при держании шейки скрипки между большим и указательным пальцами. В силу этого совершенно нерационально отказываться от использования указанного приема; необходимо лишь отыскать такие условия, при которых держание шейки скрипки не сопровождалось бы сжатием ее, тормозящим движение пальцев.

Перейдем к рассмотрению иного аспекта техники левой руки. Как известно, в ее основе лежат, с одной стороны, вертикальные движения опускающихся на струну пальцев, а с другой стороны, перемещения всей левой руки вдоль грифа. Совершенство скрипичной техники находится в теснейшей зависимости от степени владения обоими этими видами движения и от их координации. Следовательно, воспитание указанных движений должно проводиться в основном в их взаимосвязи.

Однако в большинстве скрипичных «Школ» — среди них можно назвать руководства Кампаньоли (43), Ауэра (5) и в особенности немецких скрипачей: Иоахима (57), Зингера и Зейфрица (70), Кайзера (59), Гофмана (14) — система обучения предусматривает чрезмерно длительное прохождение одной только I позиции, во время которого учащийся должен

освоить все сложнейшие штрихи, вплоть до виртуозных, а также очень трудные растяжки, двойные ноты и т. д. Работа над таким материалом в одной позиции приводит к развитию навыков чрезмерно сильного держания инструмента левой рукой, усугубляющегося преувеличенным нажиманием пальцев на струны, что, как правило, обуславливает тяжеловесность техники левой руки.

В большинстве скрипичных «Школ» прошлого века длительно изучается I позиция, в связи с чем и держание самого инструмента воспитывается не с целью обеспечения подвижности всей левой руки, а, наоборот, как бы для ее фиксации. В силу этого в дальнейшем и возникают серьезные затруднения в выполнении переходов, чем можно объяснить существующие в отдельных «Школах», например у Иоахима (57), рекомендации избежать переходов там, где это только оказывается возможным.

Недостатки этого метода сказываются прежде всего в создании неправильного представления о самом механизме держания скрипки (только левой рукой, без участия подбородка). И лишь с того момента, когда учащийся сталкивается с необходимостью передвижения левой руки вдоль грифа, у него совершенно по-иному складывается представление о держании инструмента. Однако в этом случае ему не только приходится осваивать новый прием, но и — прежде всего — отучаться от старого, что, конечно, значительно сложнее и менее эффективно. Кроме того, как уже говорилось, привычный для него прием держания скрипки левой рукой приводит к зажатию шейки, что, в свою очередь, тормозит передвижение левой руки. Интересно, что возникновение указанного торможения понимается и некоторыми представителями такой системы обучения, например, Мозером (66), который считает, что при последующем прохождении смен позиций необходимо преодолевать, по его выражению, «инерцию левой руки».

Мы считаем, что при прохождении I позиции совершенно необходимо параллельно (и по возможности раньше) воспитывать навыки перемещений левой руки вдоль грифа и движений большого пальца, что предупреждает возникновение рассмотренных недостатков, служит подготовкой к последующему прохождению смены позиций, оказывает благотворное влияние на общее освобождение левой руки.

Учащемуся, не владеющему еще позициями, можно рекомендовать, извлекая правой рукой по открытой струне звуки длительностью в четыре-шесть четвертей ($M=40$), левой рукой совершать при этом ритмически оформленные движения вдоль грифа, как бы переходя из I позиции в III и обратно. Это довольно простое упражнение оказывается весьма полезным. Благодаря ему учащийся с самого начала на собственной практике обнаруживает, что не только правая, но и левая рука не является прикованной к одному только месту, и это чрезвычайно помогает ему при дальнейшем развитии необходимых координационных взаимоотношений. Одновременно с этим учащийся получает более правильное пред-

ставление о держании инструмента, об определенной роли подбородка, ключицы и кисти левой руки.

Высказанная нами точка зрения полностью вытекает из основных концепций физиологического учения Павлова. Дело в том, что воспитание любых исполнительских навыков — не что иное, как воспитание соответствующих условных рефлексов. Выработка же последних полностью зависит от условий их возникновения. Так, если вырабатывается навык (рефлекс) свободного держания шейки скрипки, то совершенно должны отсутствовать условия, могущие приводить к обратному явлению, то есть к зажиманию шейки. Если же это не будет соблюдено, неизбежно разовьется именно рефлекс на зажимание (что, как указывалось выше, и наблюдается в действительности), тем более, что он основывается на врожденном (безусловном) хватательном рефлексе и задача воспитания заключается в его нейтрализации. Следовательно, исключение всех противоположно направленных для развития данного рефлекса моментов является обязательным условием его становления.

Далее, необходимо иметь в виду, что если в сочетании с какими-то определенными условиями развивается рефлекс, противоположный желаемому, то при последующем изменении условий в желательном направлении выработка нового условного рефлекса будет длительно тормозиться ранее возникшим рефлексом, а в некоторых случаях она окажется даже совершенно невозможной. Вот почему развитие противоположно направленных рефлексов является не только осложняющим, но и весьма опасным явлением. Практика обучения игре на скрипке знает немало примеров, полностью подтверждающих это положение.

Наконец, и это самое главное, условия выработки рефлекса должны определяться теми задачами, ради которых он воспитывается. Если рефлекс свободного (а не зажатого) держания шейки скрипки воспитывается с целью обеспечения свободного передвижения левой руки вдоль грифа, то он ни в коем случае не должен вырабатываться в отсутствие этих движений. Наоборот, наличие указанных движений должно явиться обязательным условием выработки этого рефлекса.

Таким образом, выработке определенных навыков (то есть определенных условных рефлексов) всегда и обязательно должен предшествовать углубленный и детальный анализ тех условий (с учетом индивидуальных особенностей учащегося), в которых предполагается выработка того или иного рефлекса. Воспитание навыков без учета этой закономерности является не только ошибочным, но даже и весьма вредным.

Другим серьезным недостатком такого плана, значительно тормозящим достижение свободы движений левой руки вдоль грифа и содействующим зажатию шейки скрипки, является чрезмерное нажимание пальцев на струны. Этот дефект также связан с неправильным ощущением, обусловленным соответствующим воспитанием.

Дело в том, что в некоторых методических руководствах встречается

указание о необходимости так называемого «достаточного» (для извлечения соответствующего звучания) нажима пальцев. Однако в силу того, что это представление о «достаточности» нигде не расшифровывается, а целью такого указания является желание предостеречь от «недостаточного» нажимания пальцев, это часто приводит к преувеличениям. Во многих руководствах (особенно немецких) применяются и такие термины, как «крепкое», «сильное» и т. п., что, естественно в значительном большинстве случаев обуславливает уже не просто «достаточное», а скорее весьма интенсивное нажатие пальцев на струны. Больше того, в отдельных руководствах, например у Кайзера (59), Иокиша (58), Вальтера (11) и других, рекомендуется даже очень сильное нажатие пальцев. Так, Иокиш советует с самого начала привыкать к тому, чтобы пальцы в закругленной «подобно молоточкам» форме падали на гриф со значительной высоты и со значительной силой; он считает, что степень силы, с которой должен быть взят звук, зависит единственно от смычка, а пальцы левой руки всегда — даже в *pianissimo* — должны нажимать на гриф «*fortissimo*». С этой точкой зрения нельзя согласиться. Не говоря о том, что такое чрезмерное нажатие пальцев сопряжено с излишней затратой сил и с излишним напряжением, затрудняющим свободу движений левой руки, оно обуславливает еще столь же чрезмерное противодействие со стороны большого пальца, что является дополнительной и весьма серьезной причиной для зажатия шейки скрипки.

Представление о целесообразности усиленного нажатия пальцев на струны вызвало в специальной литературе ряд серьезных споров и возражений. Так, Лесман, который в 1914 году считал возможным писать в своем руководстве, что пальцы должны в достаточной мере крепко нажимать на струны (20), в работе, написанной в 1934 году, уже совершенно иначе формулирует свою мысль: «Нажимать струны пальцами нужно настолько слабо, насколько это лишь допускают требования игры. Только это не выделяет работы пальцев в особую функцию, нарушающую единство игры со всеми вытекающими отсюда вредными последствиями» (21, с. 23). Эту последнюю точку зрения полностью разделяет Беккер, который в своем руководстве, посвященном игре на виолончели, высказал целый ряд положений, имеющих равное значение и для игры на скрипке. Беккер тоже считает, что во время игры пальцы не должны производить большего давления, чем это нужно для преодоления сопротивления натянутой струны, и утверждает, что в противном случае наступают физиологически тяжелые последствия, не говоря уже о том, что колебания звука совершенно не зависят от степени давления пальцев (6). Весьма подробно и обстоятельно разбирается этот вопрос в лекциях Мостраса (27), который указывал, что плотность соприкосновения пальцев со струной определяется извлечением чистого, без призвуков, звука и необходимым сопротивлением выскальзыванию струны из-под пальца при движениях смычка.

Конечно, было бы совершенно ошибочным думать, что можно рекомендовать какой-нибудь универсальный прием, касающийся нажима пальцев на струны во всех случаях игры и на всех участках грифа. Наоборот, можно считать совершенно несомненным, что характер и степень этого нажима находятся в зависимости от многих факторов. Так, например, в верхних позициях в связи с уменьшением расстояния от подставки и с увеличением отстояния струн от грифа нажим должен быть более значительным, чем в нижних позициях. Далее, при интенсивной вибрации, особенно при игре *forte*, с целью сохранения определенной высоты звука нажим пальцев на струну должен в известной мере усиливаться. Существует представление, что и при игре *piano* он может иногда усиливаться. При игре в быстром темпе нажим пальцев на струны, как правило, до известной степени ослабляется.

Приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в том, что рассматриваемый прием не может быть стабильным в различных условиях скрипичного исполнительства. Однако при всем многообразии этих условий не следует забывать, что каждый технический прием является не самоцелью, а лишь средством, обеспечивающим извлечение полноценного звучания в соответствии с требованиями, предъявляемыми данной музыкальной задачей. Следовательно, во всех без исключения случаях решение вопроса о характере и степени нажатия пальцев на струны должно определяться не какими-либо чисто формальными обстоятельствами, а исключительно художественными требованиями, соответствующими содержанию исполняемого. Только контроль самого звучания, определяемого содержанием, может и должен разрешить вопрос о качестве технических приемов, в том числе и о характере нажима пальцев на струны.

Необходимо отметить, что недостаточное прижатие пальцев к струне не позволяет достичь полноценного звучания, что выражается при игре *piano* в рыхлости и расплывчатости его, в наличии призвуков, а при игре *forte* - иногда даже в интонационном искажении. Однако этот дефект легко воспринимается даже не вполне искушенным слухом, в то время как чрезмерное прижатие пальцев, отражаясь безусловно отрицательно на качестве звучания (в смысле придания звуку большей жесткости, сухости) и даже ограничивая его возможное тембровое разнообразие, требует для выявления указанных недочетов более тонкого, определенным образом воспитанного слуха.

Этим можно объяснить то обстоятельство, что чрезмерный нажим является в практике скрипичного исполнительства наиболее распространенным недостатком.

При осуществлении переходов из позиции в позицию нажим пальцев на струны обычно ослабляется, что не только не облегчает самое передвижение руки по грифу, но и дает возможность придать переходу определенное качество звучания (участие правой руки в обеспечении соответ-

ствующего звучания также, как известно, заключается в ослаблении нажима смычком во время осуществления перехода) — в соответствии с художественными задачами.

Естественно, что у скрипачей, применяющих сильное нажатие пальцев на струны, возникает необходимость в значительно большем освобождении их при осуществлении переходов.

Так, даже Йокиш, являющийся сторонником максимально сильного нажима пальцев на струны, в своем руководстве (58) прямо указывал, что в момент перехода скользящий палец, не покидая струны, должен лишь легко касаться ее, а прижать ее следует только тогда, когда он достигнет нужной позиции.

Между тем этот прием не спасает положения, так как само по себе чрезмерное нажатие пальцев с последующим значительным их отпусканием и повторным нажатием оказывает дополнительное тормозящее влияние на свободу движений левой руки.

С другой стороны, Войку (12) рекомендует противоположный прием; он считает, что во время осуществления переходов нажим пальцев на струны совершенно не должен меняться, а наоборот, должен постоянно сохранять именно ту силу, которая имеет место в исходной и во вновь достигаемой позициях. Такая точка зрения также не может считаться приемлемой, так как она полностью отрывает задачу движения от основной задачи — художественного исполнения, — которая далеко не всегда может подчиняться этому требованию.

Степень ослабления нажима пальцев на струны при осуществлении переходов находится в прямой зависимости, во-первых, от требований динамики исполнения и характера соединения звуков; во-вторых, от расстояния, на которое производится переход; и, в-третьих, от темпа, в котором соединение звуков выполняется.

Из всего сказанного очевидно, что проблема, касающаяся степени нажатия пальцев на струны, заслуживает серьезного внимания. Максимальная свобода передвижения левой руки требует минимального нажима пальцев на струны (как статического момента, тормозящего движение); но сам этот минимум нажатия определяется художественными задачами, необходимым характером звучания и контролируется слухом в процессе отбора целесообразных приемов.

Если учащийся чрезмерно прижимает пальцами струны, то для создания у него представления о необходимой степени нажатия мы обычно используем следующий прием, дающий, как правило, хороший результат.

Берется, предположим, 2-м пальцем на струне Ре в III позиции натуральный флажолет *a*. Затем, при медленном ведении смычка, палец постепенно начинает прижиматься к струне, что приводит к ряду изменений: перестает звучать флажолет, его чистый звук сменяется шипящими и хрипящими звуками, и лишь после этого начинает звучать *a*¹. Момент,

при котором появляется чистый звук, помогает учащемуся уяснить, насколько чрезмерным было применявшееся им раньше прижимание струны. Это часто способствует воспитанию у него того мышечного чувства, которое возникает у скрипача при постоянном сочетании восприятия того или иного звука с тем или иным движением, обуславливающим воспроизведение этого звука⁵). Как уже было указано, в различных случаях сила нажима пальцев на струны меняется, однако она никогда не должна быть больше необходимой. Существует множество различных точек зрения и предлагаемых способов выполнения этой задачи.

Так, например, Кеккерт (60) рекомендовал высоко поднимать пальцы и с большим ударом опускать их на струны. В соответствии с этим в руководстве Кеккерта говорится, что увеличение расстояния, с которого палец падает на струну, увеличивает размах пальца, а это экономит силу, которая нужна для обеспечения необходимого нажима на струну. Однако этот прием не достигает цели. Дело в том, что чрезмерное поднятие пальцев — даже если оно и является (как утверждает Кеккерт) меньшим злом, чем чрезмерный нажим их на струны, — также тормозит моторику левой руки и в первую очередь отрицательно отражается на беглости пальцев.

Указание совершенно противоположного порядка имеется в руководстве Вальтера (11). Вальтер считал, что пальцы нужно держать кругло над струнами, отнюдь не поднимая их слишком высоко (как того требуют многие учителя), так как у скрипачей важна не сила удара о струну, а сила прижимания.

Можно указать еще и на цитированное выше руководство Г. Эбергардта (50), в котором считается необходимым даже дифференцировать силу нажима каждого пальца в отдельности в зависимости от их индивидуальных особенностей (то есть — от природной силы каждого из них). По мнению Эбергардта, распределение силы нажима должно уравновесить силу каждого пальца. В связи с этим он рекомендует 1-м и 2-м пальцами прижимать струны слабее, чем 3-м и особенно 4-м.

Такой способ тоже вряд ли можно признать целесообразным. Вообще же практика показывает, что чрезмерный нажим пальцев на струны или чрезмерное их поднятие несомненно ухудшают качество звучания, отрицательно сказываются на общей свободе движений, на беглости, на характере вибрации. Этот недостаток является, без сомнения, и одной из главных причин, влияющих на ограничение свободы передвижения левой руки по грифу.

⁵ В данном случае, как и во всех прочих, имеется в виду, что звукоизвлечение находится в зависимости от одновременных движений левой и правой рук, и если в настоящий момент мы допускаем их изоляцию, то делаем это исключительно в интересах более детального анализа отдельных сторон исполнения, которые являются основным предметом настоящего исследования.

5. О целесообразной постановке и выработке правильных движений

Мы уже неоднократно отмечали, что необходимыми условиями художественного исполнения являются целесообразность и свобода игровых движений, полное владение своим исполнительским аппаратом. Анализируя все условия, определяющие необходимое качество движений, мы не можем пройти мимо моментов постановочного порядка, оказывающих зачастую значительное влияние на формирование этих движений и тем самым на все исполнение.

Значение постановки всегда признавали крупные педагоги. Еще Л. Моцарт (28) писал о таких скрипачах, «игра которых оставляет тяжелое впечатление, потому что они сами ограничивают себя неумелым держанием скрипки и смычка». Вместе с тем практика скрипичной педагогики ясно показывает, что определение целесообразной постановки является сложным вопросом, при разрешении которого встречается большое количество разногласий и ошибок.

Основной, принципиальной ошибкой является то, что постановке иногда придается характер самодовлеющего фактора, то есть происходит некая фетишизация ее. В качестве примера можно снова обратиться к анализу упомянутых выше работ Войку (12) и Михаловского (25). Эти авторы рассматривают постановку абстрактно, в отрыве от требований профессиональных игровых движений, превращая ее таким образом в самоцель. Между тем вопрос о целесообразности постановки может рассматриваться исключительно в непосредственной связи с теми движениями, для которых она создается. Только обеспечение необходимого качества движения, непосредственно связанного с его звуковыми результатами, может являться мерилом правильности постановки.

При этом нельзя не учитывать и то обстоятельство, что движения в процессе отбора необходимых приемов могут видоизменять постановку, приспосабливать ее к себе; постановка не должна поэтому рассматриваться как нечто застывшее, она динамична — как и все движения исполнительского процесса, отражающие разнообразие художественно-исполнительских задач.

Другой крупной ошибкой в решении этого вопроса является догматизация определенных постановочных форм. Между тем представление о целесообразной постановке безусловно должно учитывать особенности играющего, который, приспособлявая постановочные формы, и сам приспособляется к ним, чтобы обеспечить максимально благоприятное осуществление двигательного процесса в данных индивидуальных условиях.

Подчеркивая значение индивидуальных особенностей играющего для определения постановки, мы не должны, однако, забывать, что эти особенности приобретают свое значение не сами по себе, а в непосредствен-

ной связи с задачами художественного исполнения; больше того, все они целиком и полностью подчинены этим задачам.

Переходя непосредственно к вопросам постановки левой руки, необходимо отметить, что важнейшую роль в обеспечении свободы ее движений играет способ держания самого инструмента.

Ввиду того, что держание скрипки левой рукой, естественно, должно ограничивать свободу ее движений вдоль грифа, в скрипичной педагогике появляется стремление держать инструмент только подбородком и ключицей, совершенно освободив от этой функции левую руку. Этот прием применяется многими педагогами в их практике обучения игре на скрипке. Он получил относительно широкое распространение в чешской (Волдан; 72) и немецкой школах; его рекомендуют и в некоторых других школах, например французской (Пеннекен; 67). В немецкой школе указанный прием явился, очевидно, логическим следствием чрезмерного прижимания пальцами струн, которое особенно стесняет свободу движений левой руки, чем и вызывается стремление освободить ее (по возможности) от необходимости держать скрипку.

Существует и другая точка зрения, настаивающая на необходимости обязательно во всех случаях игры, в каждый момент, держать скрипку в двух точках: во-первых, между подбородком и ключицей, и во-вторых — между большим и указательным пальцами левой руки.

Убежденным сторонником такой постановки, основанной на двух точках опоры, был Немировский (30). Немировский писал, что практикуемый сплошь и рядом способ держания скрипки с помощью плеча или подушки (он отрицал целесообразность применения подушечки) основан на «грубом непонимании сущности предмета», является «уродством, нарушающим естественность строения и привычек организма» (30, с. 97). Вместе с тем Немировский, правильно понимая, что без закрепления инструмента «в постоянной точке опоры» (между подбородком и ключицей) невозможно удерживать его во время осуществления переходов по грифу сверху вниз, рекомендовал вспомогательное движение большого пальца, предшествующее переходу и создающее, таким образом, дополнительную точку опоры.

Свое особое мнение на постановку было у Струве (39). Он признавал возможными оба способа держания скрипки (в одной или в двух точках опоры) и считал, что использование той или иной постановки определяется не методическими задачами, а лишь чисто конституциональными моментами, то есть особенностями анатомического строения играющего. Для скрипачей с покатыми плечами рациональной постановкой, по мнению Струве, является держание скрипки в двух точках опоры, так как закрепление инструмента только в области подбородка должно вызывать в данном случае значительное поднимание левого плеча, что со своей стороны должно обуславливать напряжение мышц левой руки. Наоборот, при высоких плечах Струве рекомендовал держание скрипки в одной

точке опоры. При этом Струве, так же как и Немировский, считал, что при держании скрипки в двух точках опоры необходима специальная координация движений большого пальца с перемещениями левой руки вдоль грифа. Однако в тех случаях, когда эта координация оказывается недостаточной, Струве рекомендовал применять подушечку, что, с одной стороны, исключает необходимость поднимать левое плечо, а с другой стороны, создавая условия, благоприятствующие держанию инструмента в одной точке опоры, освобождает от необходимости применения в такой мере вспомогательных движений большого пальца.

Не отрицая того, что конституционные особенности организма могут действительно иметь известное значение, все же нет оснований считать их единственно определяющими.

Дело в том, что в практике скрипичного исполнительства указанные два вида держания скрипки взаимосвязаны. Каждый скрипач может убедиться в том, что во время смен позиций скрипка крепче прижимается подбородком, чем при игре в одной позиции. В последнем случае некоторые скрипачи даже иногда приподнимают голову со скрипки, что может свидетельствовать о наличии в эти моменты двух точек опоры. Слышавшие Крейсера передают, что он часто во время игры приподнимал голову со скрипки.

Все изложенное здесь подтверждает, что было бы ошибочным настаивать на статичности постановки; как и любой другой технический прием, она должна быть динамичной, чтобы всецело соответствовать различным исполнительским задачам. Это особенно очевидно при смене позиций. Так, степень закрепления скрипки в двух точках опоры неизбежно меняется в связи с большим или меньшим прижатием ее подбородком, которое находится в прямой зависимости от направления перехода (вверх или вниз), от свободы и эластичности движений левой руки вдоль грифа, а также от силы нажима пальцев на струны и противоположно направленного нажима большого пальца.

Сторонником закрепления инструмента главным образом подбородком и плечом был Львов (24), который рекомендовал держать скрипку «почти под прямым углом к телу», прижимая ее подбородком в такой степени, чтобы левая рука могла свободно переменять позиции, почти не придерживая шейки.

В практике скрипичного исполнительства крепкое держание скрипки подбородком очень часто связывается с поднятием левого плеча⁶. Такая постановка рекомендуется, например, в методических руководствах Вальтера (11) и Немировского (30), который, как уже указывалось, являясь сторонником держания скрипки подбородком, возражал против использования подушечки.

⁶ В данном случае речь идет не о плече в анатомическом смысле слова, то есть не о плечевой кости, а о плечевом поясе, в состав которого входят ключица и лопатка.

ной связи с задачами художественного исполнения; больше того, все они целиком и полностью подчинены этим задачам.

Переходя непосредственно к вопросам постановки левой руки, необходимо отметить, что важнейшую роль в обеспечении свободы ее движений играет способ держания самого инструмента.

Ввиду того, что держание скрипки левой рукой, естественно, должно ограничивать свободу ее движений вдоль грифа, в скрипичной педагогике появляется стремление держать инструмент только подбородком и ключицей, совершенно освободив от этой функции левую руку. Этот прием применяется многими педагогами в их практике обучения игре на скрипке. Он получил относительно широкое распространение в чешской (Волдан; 72) и немецкой школах; его рекомендуют и в некоторых других школах, например французской (Пеннекен; 67). В немецкой школе указанный прием явился, очевидно, логическим следствием чрезмерного прижимания пальцами струн, которое особенно стесняет свободу движений левой руки, чем и вызывается стремление освободить ее (по возможности) от необходимости держать скрипку.

Существует и другая точка зрения, настаивающая на необходимости обязательно во всех случаях игры, в каждый момент, держать скрипку в двух точках: во-первых, между подбородком и ключицей, и во-вторых — между большим и указательным пальцами левой руки.

Убежденным сторонником такой постановки, основанной на двух точках опоры, был Немировский (30). Немировский писал, что практикуемый сплошь и рядом способ держания скрипки с помощью плеча или подушки (он отрицал целесообразность применения подушечки) основан на «грубом непонимании сущности предмета», является «уродством, нарушающим естественность строения и привычек организма» (30, с. 97). Вместе с тем Немировский, правильно понимая, что без закрепления инструмента «в постоянной точке опоры» (между подбородком и ключицей) невозможно удерживать его во время осуществления переходов по грифу сверху вниз, рекомендовал вспомогательное движение большого пальца, предшествующее переходу и создающее, таким образом, дополнительную точку опоры.

Свое особое мнение на постановку было у Струве (39). Он признавал возможными оба способа держания скрипки (в одной или в двух точках опоры) и считал, что использование той или иной постановки определяется не методическими задачами, а лишь чисто конституциональными моментами, то есть особенностями анатомического строения играющего. Для скрипачей с покатыми плечами рациональной постановкой, по мнению Струве, является держание скрипки в двух точках опоры, так как закрепление инструмента только в области подбородка должно вызывать в данном случае значительное поднятие левого плеча, что со своей стороны должно обуславливать напряжение мышц левой руки. Наоборот, при высоких плечах Струве рекомендовал держание скрипки в одной

точке опоры. При этом Струве, так же как и Немировский, считал, что при держании скрипки в двух точках опоры необходима специальная координация движений большого пальца с перемещениями левой руки вдоль грифа. Однако в тех случаях, когда эта координация оказывается недостаточной, Струве рекомендовал применять подушечку, что, с одной стороны, исключает необходимость поднимать левое плечо, а с другой стороны, создавая условия, благоприятствующие держанию инструмента в одной точке опоры, освобождает от необходимости применения в такой мере вспомогательных движений большого пальца.

Не отрицая того, что конституционные особенности организма могут действительно иметь известное значение, все же нет оснований считать их единственно определяющими.

Дело в том, что в практике скрипичного исполнительства указанные два вида держания скрипки взаимосвязаны. Каждый скрипач может убедиться в том, что во время смен позиций скрипка крепче прижимается подбородком, чем при игре в одной позиции. В последнем случае некоторые скрипачи даже иногда приподнимают голову со скрипки, что может свидетельствовать о наличии в эти моменты двух точек опоры. Слышавшие Крейсера передают, что он часто во время игры приподнимал голову со скрипки.

Все изложенное здесь подтверждает, что было бы ошибочным настаивать на статичности постановки; как и любой другой технический прием, она должна быть динамичной, чтобы всецело соответствовать различным исполнительским задачам. Это особенно очевидно при смене позиций. Так, степень закрепления скрипки в двух точках опоры неизбежно меняется в связи с большим или меньшим прижатием ее подбородком, которое находится в прямой зависимости от направления перехода (вверх или вниз), от свободы и эластичности движений левой руки вдоль грифа, а также от силы нажима пальцев на струны и противоположно направленного нажима большого пальца.

Сторонником закрепления инструмента главным образом подбородком и плечом был Львов (24), который рекомендовал держать скрипку «почти под прямым углом к телу», прижимая ее подбородком в такой степени, чтобы левая рука могла свободно переменять позиции, почти не придерживая шейки.

В практике скрипичного исполнительства крепкое держание скрипки подбородком очень часто связывается с поднятием левого плеча⁶. Такая постановка рекомендуется, например, в методических руководствах Вальтера (11) и Немировского (30), который, как уже указывалось, являясь сторонником держания скрипки подбородком, возражал против использования подушечки.

⁶ В данном случае речь идет не о плече в анатомическом смысле слова, то есть не о плечевой кости, а о плечевом поясе, в состав которого входят ключица и лопатка.

Поднятие левого плеча нельзя считать рациональным не только как постоянный прием держания скрипки, но даже и как временный, в моменты большого закрепления инструмента подбородком. Поднятие левого плеча связано с известным напряжением мышц, которое, со своей стороны, оказывает тормозящее влияние на свободу движений всей левой руки. Это представление разделял Струве (39). Однако он считал, что у лиц с высокими плечами указанное тормозящее влияние якобы отсутствует. Между тем, как показывает практика, оно имеет место во всех случаях, но не всегда одинаково выражено.

Кроме того, как верно заметил Моstras, поднятие левого плеча влечет за собою изменение направления движения предплечья. Так, если при нормальном положении плеча направление движения предплечья совпадает с направлением грифа, при поднятом плече оно отклоняется в сторону от линии грифа, что значительно затрудняет перемещение руки по грифу вверх, вызывая необходимость специальной компенсации указанного отклонения.

Ввиду того, что нецелесообразность поднимания левого плеча признается многими скрипачами, существует целый ряд других приемов держания скрипки, устраняющих необходимость этого поднимания. Наиболее распространенным в современной скрипичной практике приёмом, разрешающим эту задачу, является, как известно, применение подушечки. С нашей точки зрения, это, несомненно, рационально, так как полностью исключает необходимость поднимания плеча и способствует тем самым освобождению движений левой руки. Что же касается отрицательного влияния подушечки на звучание инструмента (кстати, отрицательно отражается на звучании и прижимание скрипки поднятым плечом без подушечки), то его можно избежать, используя подушечку особой формы⁷. При этом необходимо подчеркнуть, что применение подушечки не преследует цели закрепить скрипку «намертво», «в одной точке», как выражается Немировский, а лишь обеспечивает возможность для большего освобождения левой руки в соответствующих случаях (например, при пассажах, особенно нисходящих, при хроматических *glissando*, скачках и т. д.) держать скрипку подбородком без поднятия плеча.

Возвращаясь к вопросу о целесообразности применения побочного движения большого пальца, которое является совершенно неизбежным при держании скрипки по методу Немировского, необходимо подчеркнуть, что это движение имеет свои отрицательные стороны. Так, при каждом переходе вместо одного общего поступательного движения приходится совершать два, что является тормозящим элементом даже при самой

⁷ В классе Ю. Янкелевича все учащиеся и студенты применяли не подушечки, а металлический мостик с нейлоновой накладкой, наклеенной с внешней стороны (к плечу). Мостик не прикасается к нижней деке скрипки (как подушечка) и не заглушает звук.
— *Примеч. сост.*

большой ловкости во владении большим пальцем. Кроме того, наши наблюдения над скрипачами, держащими скрипку в двух точках опоры, показывают, что при быстрых пассажах это использование вспомогательных движений большого пальца уступает место закреплению скрипки подниманием плеча. Все это лишний раз подтверждает мнение о необходимости использования в постановке подушечки, которая оказывается целесообразной не только с точки зрения устранения поднимания плеча (о чем говорилось выше), но и в целях рационализации самого процесса движения, так как она дает возможность обходиться без вспомогательных движений большого пальца в тех случаях, где они оказывают отрицательное влияние. При этом следует отметить, что использование подушечки не исключает применения в ряде случаев и вспомогательного движения большого пальца, если это оказывается целесообразным (здесь большую роль играют моменты индивидуального приспособления).

Вспомогательные движения большого пальца чаще всего наблюдаются в кантилене, особенно в тех случаях, когда содержание исполняемого требует плавного и выразительного соединения звуков (см. пример 20); при этом предварительная подготовка большого пальца создает как бы опору, обеспечивающую спокойное и уверенное выполнение приема.



При постепенном ускорении темпа вспомогательные движения большого пальца все уменьшаются, а в быстром темпе возникает уже новый вид движения — большой палец передвигается вместе с кистью и пальцами, ведомыми предплечьем. Иногда даже в кантилене обходятся без помощи большого пальца.

А.И. Ямпольский (44) считал вспомогательные движения большого пальца излишними и даже мешающими. Такой же точки зрения придерживался и Ауэр (5), утверждавший, что большой палец не играет большой роли при переходах.

Однако — как бы ни относиться к указанной вспомогательной роли большого пальца — следует иметь в виду, что не эта функция определяет его основное значение в обеспечении передвижений левой руки вдоль грифа (хотя в большинстве руководств фиксируют внимание именно только на этой его роли, имея в виду вспомогательное движение, предшествующее переходу из верхних позиций в нижние). Поэтому мы считаем целесообразным рассмотреть непосредственно все остальные стороны деятельности большого пальца, остановившись прежде всего на анализе тех моментов, которые лежат в основе его постановки.

При детальном рассмотрении вопроса постановки большого пальца бросается в глаза известная противоречивость мнений.

Так, например, Л. Моцарт (28) рекомендовал держать большой палец ближе ко 2-му или даже к 3-му, чем к 1-му (то есть против звука f^I или fis^I на струне Ре), считая, что в этом случае обеспечивается большая возможность для растяжения. Хотя эта точка зрения разделяется авторами многих методических руководств, в частности Мозером (66), Ауэром (5) и другими, мы, однако, не считаем возможным с ней согласиться, так как перемещение большого пальца вперед, наоборот, еще больше ограничивает возможность растяжения 4-го пальца.

Кампаньоли (48) считал, что большой палец должен располагаться против «ноты Н на струне G» (то есть против звука fis^I); Ауэр (5) — что он должен занимать место против звука f^I на струне Ре. В «Школе» Берио (7) мы находим указание, что большой палец должен располагаться между звуками a и b на струне Соль; эта же точка зрения высказывается в руководстве Зингера и Зейфрица (70), которые, однако, при этом подчеркивают, что большой палец должен быть скорее наклонен к a , чем к b . Иоахим — Мозер (57) в своей «Школе» рекомендуют располагать большой палец против указательного пальца, берущего тон от открытой струны, то есть против звука a . Крайние позиции в этом вопросе занимал Вальтер (11), с одной стороны, и Кеккерт (60) — с другой. Так, если Вальтер считал, что большой палец должен быть направлен концом к играющему, а не к головке скрипки, то, по мнению Кеккерта, он должен быть отодвинут по возможности дальше назад, в направлении к головке скрипки.

Все изложенное подтверждает, что в имеющихся скрипичных школах действительно нет единого представления о том, какое положение во время игры должен занимать большой палец. Мы склонны считать это обстоятельство не случайным, так как, по-видимому, такого единого, стандартного положения для большого пальца и не может существовать.

Ввиду того, что большой палец не несет непосредственно игровых функций, положение его должно определяться тем, насколько оно обеспечивает деятельность других пальцев. Поэтому постановка большого пальца находится в зависимости от ряда условий: от особенностей строения седловидного сустава, определяющего направление большого пальца⁸; от длины остальных пальцев, от соотношения между длиной большого пальца и длиной остальных, от ширины ладони и т. д. Следует иметь в виду, что, например, при коротком 4-м пальце, когда создаются затруднительные условия для его деятельности, приходится отводить большой палец назад, к головке скрипки несколько дальше, чем это диктуется строением его сустава, так как возникающий при этом поворот кисти облегчает короткому мизинцу выполнение его функции. Таким образом, скрипачи

⁸ В этом отношении можно считать совершенно правильным представление Струве (39) о роли седловидного сустава в положении большого пальца относительно других пальцев правой руки на трости смычка.

обычно располагают большой палец именно в соответствии с индивидуальными особенностями своей руки. Это дает право предположить, что каждый из авторов перечисленных выше руководств и рекомендует то положение большого пальца, которое оказывается наиболее целесообразным для него самого. Между тем педагог должен исходить не из индивидуальных особенностей строения собственной руки, а из особенностей строения руки учащегося.

В какой бы зависимости от индивидуальных особенностей строения руки ни находилась постановка большого пальца, ее нельзя рассматривать как нечто стабильное. В соответствии с различными задачами, выполняемыми левой рукой, большой палец меняет свое положение, обеспечивая наиболее удобные условия для деятельности левой руки на грифе. Изменения положения большого пальца относятся не только к большому или меньшему приближению его к головке скрипки, но и к большому или меньшему опусканию его под шейку скрипки. Степень опускания большого пальца под шейку скрипки при выполнении одной и той же музыкальной задачи находится в соответствующей зависимости от длины этого пальца. (Индивидуальные особенности строения левой руки диктуют и место прикасания к шейке скрипки указательного пальца — от основания его первой фаланги и почти до сочленения со второй фалангой.) Стремление к более низкому положению большого пальца наблюдается у некоторых учеников Столярского.

Флеш (41), анализируя вопрос о постановке большого пальца, правильно указывал, что обычно у скрипачей большой палец, в зависимости от места игры на грифе, занимает два положения: «боковое нормальное» при игре в нижних позициях и «нижнее» (более опущенное под шейку скрипки) при игре в верхних позициях. В специальных случаях, например при трех- или четырехголосных аккордах, связанных с растяжкой пальцев и т. п., большой палец может переходить под шейку скрипки даже при игре в нижних позициях. Однако у некоторых скрипачей такое «нижнее» положение большого пальца становится постоянным, что (в сочетании с тем, что основание указательного пальца не касается шейки скрипки) характерно, как отмечалось выше, для чешской скрипичной школы. Такая постановка является следствием стремления сохранить единое положение левой руки как в нижних, так и в верхних позициях. По свидетельству Эбергардта (50), такое «нижнее» положение большого пальца рекомендовал и Шевчик.

Вспомогательная роль большого пальца легко выявляется при переходах в верхние позиции. В этих случаях большой палец опускается, как правило, под шейку скрипки, что связано с соответствующим приподнятием кисти над грифом, обеспечивающим пальцам возможность занимать необходимое положение на струнах. Флеш (41) предлагал подготавливать опускание большого пальца под гриф несколько заблаговременно. Аналогичное мнение высказывал Немировский (30), который, рассмат-

ривая переход из I позиции в V, рекомендовал, чтобы большой палец уже в исходной (I) позиции принимал положение, приблизительно соответствующее ему в V позиции, и в этом положении шел вверх.

Однако, с нашей точки зрения, такая подготовка к опусканию большого пальца не должна рассматриваться как обязательная во всех случаях. Иногда большой палец может опускаться под гриф одновременно с общим продвижением руки вдоль грифа, совершая скользящее движение вокруг выступа шейки. Момент опускания большого пальца является в конечном счете следствием индивидуального приспособления играющего и допускает ряд промежуточных форм его движения.

При игре в IV или в V позициях большой палец может занимать двоякое положение: либо сохранять то, которое соответствует нижним позициям, либо находиться под шейкой (как в верхних позициях), — это определяется последующим движением руки, находящимся в зависимости от музыкальной задачи.

Иногда при переходах из средних позиций в более высокие неправильно пользуются подготовительным движением большого пальца, который не только опускают под шейку скрипки, но и одновременно проводят вверх, упирая его в место соединения шейки с корпусом скрипки. В некоторых случаях такое движение осуществляется даже при переходах из I позиции в III. Например, во французской «Школе» Лефора (63) при обучении первым переходам (из I позиции в III) звуки, связанные переходом, разделяются паузой, во время которой играющий должен осуществить подготовительное движение большим пальцем, что автор называет «*passage du pouce*». Между тем указанное движение является не только нерациональным, но даже и ненужным. Если при переходах из верхних позиций в нижние такое вспомогательное движение большого пальца еще может быть оправдано стремлением удержать инструмент, который как бы вырывается из-под подбородка, движением руки вниз, то при обратном движении (вверх) эта причина совершенно отсутствует, в связи с чем исчезает и необходимость посылать большой палец вперед и тем самым разбивать единое поступательное движение руки. Расчленение же единого движения должно считаться не только нецелесообразным, но даже вредным, так как оно приводит к торможению общей подвижности. Кроме того, этот прием вызывает, как легко убедиться, нежелательное сужение ладони, создающее неудобство и вредно отражающееся на интонации. Наконец, если это вспомогательное движение большого пальца осуществляется при переходах из средних позиций в верхние, то оно часто сопровождается выгибанием кисти в сторону, противоположную общему движению, что вносит серьезные осложнения, особенно при игре в быстром темпе.

При некоторых движениях руки большой палец не перемещается вместе с кистью, а остается на одном и том же месте; служа как бы точкой опоры для ее перемещения. Так, при исполнении пассажа, приведенного

в примере 21, большой палец занимает место, соответствующее положению руки во II позиции, а самый переход в I позицию осуществляется движением одной лишь кисти:



Аналогичная функция большого пальца может быть продемонстрирована на следующем примере:



При осуществлении этого пассажа большой палец занимает как бы среднюю точку всей его протяженности. В связи с этим рука во время исполнения первой части пассажа приближается к большому пальцу, а затем продолжает свое движение, отдаляясь от него в противоположную сторону; таким образом, на протяжении всего данного пассажа большой палец остается неподвижной точкой опоры перемещающейся кисти.

Осуществление указанной технической задачи находится, конечно, в зависимости от личной приспособляемости скрипача, в связи с чем движения приобретают иногда и несколько иной, чисто индивидуальный характер. Однако мы считаем, что описанная нами форма движения является наиболее целесообразной.

При игре в самых высоких позициях применяют обыкновенное выведение большого пальца на обечайку скрипки. Этот прием неизбежен в тех случаях, когда у исполнителя маленькие руки или короткие пальцы (особенно мизинец). Но и при достаточной величине рук играющего перемещение большого пальца на обечайку, устраняющее излишнее напряжение кисти в связи с растянутым ее положением и облегчающее тем самым возможность вибрации, применяется нередко и приводит к улучшению качества звучания.

По поводу целесообразности переноса большого пальца на обечайку скрипки в методической литературе и в педагогической практике встречаются значительные разногласия. Так, в руководствах Кампаньоли (48), Шпора (71) и в некоторых других скрипичных «Школах» рекомендуется использование этого приема. В «Школе» Кампаньоли мы встречаем даже прямое указание на то, что, поднимаясь в высокие позиции, необходимо выводить большой палец из под шейки на обечайку скрипки

(которая должна крепче прижиматься подбородком), чтобы не уронить инструмент из-за потери равновесия в связи с переменной точки опоры. В других же «Школах» (главным образом немецких) использование указанного приема категорически не допускается. Эта точка зрения особенно ярко отражена в «Катехизисе скрипичной игры» Иокиша (58), где утверждается, что большой палец никогда не должен покидать шейку скрипки.

Остановимся на этом вопросе подробнее.

Запрещение переноса большого пальца на обечайку скрипки объясняется главным образом опасением потери точки опоры (что, как мы видели, учитывал и сторонник этого приема — Кампаньоли). Действительно, один из его моментов связан с известным риском потери опоры — имеется в виду возвращение большого пальца из положения на обечайке в нормальное его положение при нисходящих звуковых последовательностях. Однако ощущение потери опоры в этом случае возникает лишь тогда, когда отсутствует координация деятельности пальцев с моментом указанного возвращения большого пальца в нормальное положение.

Так, иногда играющий инстинктивно задерживает его возвращение до того момента, пока остальные пальцы в своем нисходящем движении по грифу (например, при гаммообразном нисходящем движении) не достигают того положения, при котором большой палец нормально должен был бы уже находиться на шейке скрипки, — и момент этого запоздалого возвращения большого пальца в нормальное положение действительно создает ощущение потери опоры. И наоборот, нередко наблюдается, что большой палец начинает осуществлять свое возвращение в нормальное положение в тот момент, когда пальцы на грифе производят переход из позиции в позицию; здесь также возникает ощущение потери опоры, которое, естественно, отражается на исполнении.

При соблюдении же правильной координации между движениями пальцев никакого риска потерять точку опоры нет. Надо только иметь в виду, что возвращение большого пальца в нормальное положение должно осуществляться в тот момент, когда пальцы на грифе находятся в одной позиции или в своем нисходящем движении не достигают еще расположения большого пальца. При таких условиях сохраняется возможность несколько заблаговременного возвращения большого пальца в свое нормальное положение на шейке скрипки. Эти моменты находятся в известной зависимости от индивидуальных особенностей исполнителя и легко определяются и усваиваются путем специальных упражнений.

Следовательно, переход большого пальца на обечайку вовсе не следует считать принципиально недопустимым, так как возникающие в этих случаях затруднения вполне преодолимы. Отказ же от использования этого приема сделал бы для ряда исполнителей невозможной игру в самых высоких позициях. (Весьма примечательно в этом отношении, что скрипачи с очень маленькими руками оказываются лишенными возможности

играть в таких позициях даже тогда, когда большой палец находится на обечайке, и бывают вынуждены переносить его на ребро грифа.)

Возвращение руки с самых верхних позиций непосредственно в нижние сопровождается опусканием большого пальца, который, не касаясь шейки скрипки, переходит при этом в свое нормальное положение. Такой прием целесообразен в случаях, подобных приведенному в примере 23:



Рассмотренное отпускание большого пальца во время нисходящих переходов наблюдается иногда и в других частях грифа (очевидно, как результат индивидуального приспособления), что, однако, с нашей точки зрения, нерационально и не может быть рекомендовано.

Как видим, функции большого пальца весьма разнообразны, нередко сложны и требуют большой его гибкости и подвижности. Не подлежит сомнению, что они находятся в теснейшей зависимости от общего состояния всей левой руки, и наоборот: на деятельности последней, в свою очередь, отражается как постановка большого пальца, так и его функции.

Обеспечение максимальной свободы передвижения левой руки вдоль грифа достигается, разумеется, не только правильной постановкой большого пальца, но и постановкой и характером движений других пальцев на грифе.

Большое значение имеет прежде всего то, под каким углом по отношению к грифу ставятся пальцы. Это в известной мере зависит от индивидуальных особенностей играющего, но каковы бы ни были эти особенности, следует считать, что наиболее целесообразным положением пальцев является их некоторый наклон по отношению к струне (именно некоторый наклон, но отнюдь не перпендикулярное к ней положение), что создает значительные удобства как для свободы движений левой руки, так и в смысле качества звука.

Наилучшее качество звучания такой наклон пальцев обеспечивает благодаря использованию большей плоскости соприкосновения подушечки пальцев со струной, а также благодаря созданию наиболее благоприятных условий для вибрато. Кроме того, указанный наклон облегчает процесс скольжения и растяжения пальцев, а также облегчает переброску пальцев на другие струны. Наконец, наклонное положение пальцев способствует обобщению формы постановки их при исполнении как технических мест, так и кантилены (то есть при игре с *vibrato* и без него).

Отметим еще, что наклонное положение пальцев оправдывается также и соответствием его с естественным их положением; в противоположность

этому, так называемая крутая постановка пальцев не может считаться рациональной.

Наиболее целесообразной можно считать такую постановку пальцев, когда они соприкасаются со струнами серединой подушечки. Встречающиеся иногда в практике игры на скрипке случаи постановки пальцев боковой стороной подушечки приводят к ряду неприятных последствий: ухудшается качество звучания, затрудняется *vibrato*, нередко пальцы соскальзывают (срываются) со струн. Последнее особенно часто наблюдается при переходах из позиции в позицию.

Не менее важным моментом, обеспечивающим свободу движений левой руки, является и направление падения пальцев на гриф в зависимости от кривизны последнего. Этот вопрос нашел совершенно правильное отражение в руководстве Михаловского (26), где указывается, что пальцы должны нажимать струну в любой ее точке по направлению перпендикуляра, опущенного на касательную, проведенную к поверхности грифа. В самом деле, при таком положении пальцев струна прижимается всей подушечкой, а не только какой-либо одной ее стороной. Это улучшает качество звука, а также обеспечивает большую устойчивость пальца на струне при осуществлении перехода. Отрицательным же следствием отклонения от перпендикулярного падения пальцев является еще часто наблюдающееся в таких случаях оттягивание струны пальцем в сторону от «баска» к «квинте».

Правильное направление падения пальцев обеспечивается соответствующим поворотом руки, связанным с определенным положением локтя над скрипкой. Если направление пальцев на разных струнах меняется в зависимости от кривизны грифа, то, естественно, должно меняться и связанное с ним положение локтя. При игре на «квинте» локоть отходит несколько влево, в то время как при игре на «баске» он подводится больше внутрь. (Положение локтя находится к тому же в зависимости от манеры держания инструмента: при более плоском держании скрипки локоть больше подводится под нее, то есть делает движение внутрь, и наоборот.) Поскольку игра в верхних позициях требует большего подведения локтя под скрипку, чем игра в нижних позициях, максимальной степени это движение локтя внутрь достигает именно при игре в верхних позициях на «баске». Соответственно локоть отводится влево в наибольшей степени при игре в нижних позициях на «квинте».

Таким образом, понятно, что нельзя говорить о каком-либо едином, фиксированном положении локтя. Его перемещения являются необходимым элементом движений левой руки. Эти перемещения, обеспечивающие одинаково удобное положение пальцев на всех струнах, были названы Войку (12) «рулевым движением». Термин этот получил широкое распространение и используется в педагогической практике до последнего времени. Правильное понимание значения «рулевого движения» локтем мы находим и в других методических трудах, в частности в работе

Немировского (30), вышедшей в 1915 году, то есть за десять лет до издания руководства Войку, в работах Лесмана (23) и других.

Мы подвергли анализу те приемы деятельности левой руки, которые должны явиться предпосылкой к обеспечению полной свободы ее движений вдоль грифа. Этот анализ преследовал цель, с одной стороны, определить особенности постановочного характера, обеспечивающие свободу движений левой руки, а с другой стороны — выявить те «тормозные» элементы, которые могут ей препятствовать. На основании сказанного мы имеем возможность во второй части работы перейти к анализу самого характера движений левой руки вдоль грифа, что является в конечном счете решающим моментом в овладении полноценными как с художественной, так и с технической стороны приемами скрипичного исполнительства.

6. Особенности смен позиций в нисходящем движении. Координация между основными движениями левой руки при переходах

Одним из самых основных условий обеспечения высокого уровня техники левой руки является безупречное выполнение переходов. Подробное рассмотрение приемов различных переходов составит содержание последующих разделов; в настоящий же момент мы остановимся на некоторых общих вопросах, связанных с техникой их осуществления.

Анализируя специфику движения левой руки вдоль грифа, мы легко обнаруживаем, что смены позиций при движении вверх по грифу, как правило, выполняются легче, чем при движении вниз.

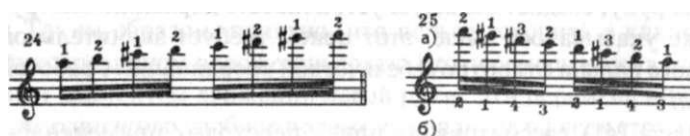
Это прежде всего объясняется тем, что движение вверх, будучи направлено к играющему, само по себе содействует удержанию инструмента, в то время как при движении вниз, для того чтобы удержать инструмент, необходимы специальные меры (в частности, большое значение здесь, как мы видели, приобретает держание скрипки подбородком). Кроме того, если для переходов вверх по грифу естественно единое движение руки, то нисходящие переходы усложняются вспомогательным движением большого пальца (у тех исполнителей, которые используют это движение), предваряющим движение всей руки. В этих случаях большой палец, опережая руку, создает большую устойчивость держания инструмента. (Как уже указывалось выше, этот прием требует значительной ловкости большого пальца самого по себе и четкой координации с работой других пальцев.)

Ауэр (5) и Флеш (41) рассматривали прием перехода с применением вспомогательного движения большого пальца как единственно возможный для нисходящего направления. Однако они тоже отмечали характерное для него усложнение движения. Так, Ауэр писал, что сравнительная

нетрудность перехода от низшей позиции к высшей объясняется прежде всего совместным движением большого пальца с рукой, в то время как при нисходящем движении большой палец для того, чтобы произвести необходимое противодействие, должен переводиться в низшую позицию ранее скользящего пальца, находящегося в тот момент еще на высшей позиции (5, т. V, с. 15).

Первые попытки перейти в низшую позицию при недостаточно устойчивом держании скрипки подбородком создают нередко у учащихся неприятное ощущение неустойчивости держания инструмента, которое, как свидетельствует практика, может развиваться в подсознательную боязнь нисходящих переходов; это является в дальнейшем серьезным тормозящим моментом в овладении указанным приемом. В частности, таким учащимся совершенно не удастся нисходящая хроматическая гамма на одной струне, исполняемая *glissando* одним пальцем. Начиная соответствующее движение, они опасаются, что инструмент выскользнет, и обычно ладонью прижимают корпус скрипки к себе, то есть делают движение, противоположное направлению движения пальца, что, естественно, лишает их возможности выполнить требуемый прием.

Другим существенным обстоятельством, отличающим движение вниз от движения вверх по грифу, является специфика интонирования нисходящих последовательностей. Специфика эта сама по себе представляет значительную сложность, так как если в восходящей последовательности необходимые звуки берутся падением пальцев на струну, то в нисходящей, наоборот, — снятием их со струны, и, следовательно, в этом случае перед играющим встает еще одна постоянная добавочная задача — подготовка следующих пальцев. Этим моментом объясняется то обстоятельство, что обычно употребляемая аппликатура восходящей гаммы отличается от аппликатуры гаммы нисходящей. В восходящей чаще всего используются чередования 1-го и 2-го пальцев (пример 24), тогда как в нисходящей применяются переходы на 3-й или на 4-й, что дает возможность подготовки пальцев для воспроизведения двух или трех следующих звуков (пример 25). Если бы мы попробовали, играя гамму, применить обратную аппликатуру, то есть чередование двух пальцев вниз и переходы после 3-го или 4-го на 1-й палец вверх, то мы бы сразу почувствовали, что это значительно менее удобно.



В нисходящей гамме необходимость постоянной подготовки следующего звука заставляет нас все время держать на струне 1-й палец, что связывает движение. Кроме того, она заставляет нас применять в этих

случаях переходы на 4-й палец, относительная слабость которого создает дополнительную неуверенность при исполнении этих последовательностей. Причем эта неуверенность тем больше, чем слабее и короче относительно других 4-й палец. Применение более устойчивого 3-го пальца возможно лишь в отдельных случаях и совершенно невозможно в последовательностях двойными нотами (например, терциями).

Все изложенные моменты с очевидностью показывают относительно большую трудность нисходящего движения по грифу.

Рассматривая специфику связанных со сменой позиций горизонтальных движений левой руки, мы снова должны подчеркнуть, что все эти приемы являются лишь средством соединения музыкальных звуков, занимающих определенное место в исполняемой музыкальной фразе — кантиленного или виртуозного характера. Следовательно, полное овладение приемами смены позиций, обеспечивающими возможность воспроизведения гибких и разнообразных по своей выразительности *portamento* в кантилене, легких, незаметных и весьма подвижных переходов в пассажах и т. д., является одной из важнейших задач совершенствования скрипичного исполнительства.

Главным критерием правильности совершаемых движений должен явиться результат обеспечиваемого ими звучания. Таким образом, движение и звучание являются двумя нераздельными сторонами одного и того же процесса. Всякая попытка расчленить эти элементы, придать вопросам движения самодовлеющее значение, без сомнения, должна быть отнесена к проявлениям формалистического характера в скрипичной педагогике.

Между тем при совершенствовании движений, необходимых в процессе игры, часто основное внимание обращается на внешнюю форму движения и опускается момент зависимости этой формы от неразрывно связанного с ним звучания. Можно привести большое количество подобных примеров из области воспитания техники обеих рук скрипача. В этом отношении весьма показательной является работа над штрихами, превращающаяся иногда при недостаточном учете ее звуковых результатов в чисто гимнастические упражнения всей правой руки или отдельных ее частей. Если же говорить о движениях левой руки, то указанный недостаток проявляется здесь чаще всего именно в работе над переходами из позиции в позицию. Рассмотрим это подробнее.

Ввиду того, что воспитание всех профессиональных навыков должно определяться исключительно слуховым восприятием соответствующих звуков, ради извлечения которых эти навыки вырабатываются, необходима такая система этого воспитания, которая полностью обеспечивала бы развитие устойчивых слухо-моторных связей.

Только такая система сможет кардинально разрешить ту аппликатур-

ную проблему, которая в последнее время стала привлекать к себе особенное внимание, — проблему чтения нот с листа. Сейчас ни у кого не вызывает сомнения, что одним из основных элементов разрешения этой проблемы является создание таких условно-рефлекторных связей, при которых зрительное восприятие нотного текста сможет мгновенно вызывать соответствующее слуховое представление и связанную с ним моторную реакцию. Эти связи и должны лежать в основе воспитания все двигательных навыков, в том числе и относящихся к сменам позиций.

В скрипичной педагогике существуют два аспекта изучения деятельности левой руки. Они соответствуют двум ее основным элементам: вертикальным движениям пальцев, опускающихся на струны, и горизонтальным движениям руки или отдельных ее частей, переносящим пальцы на разные участки грифа. Разумеется, деятельность левой руки не ограничивается только этими двумя элементами — нередко требуется применение таких приемов, как скользящие движения пальцев по струнам (например, при исполнении хроматических гамм), как перенос пальцев со струны на струну, как движения, совершаемые при исполнении *pizzicato*, и т. п.

Разработка правильных приемов выполнения всех этих движений и их координация в непосредственной связи со звучанием имеют решающее значение в овладении техникой левой руки.

Вопрос о координации вертикальных движений пальцев с горизонтальными перемещениями руки или отдельных ее частей вдоль грифа — один из кардинальных вопросов скрипичного исполнительства. Одновременное сочетание обоих указанных движений, столь различных по характеру, создает сплошь и рядом (даже в тех случаях, когда они сами по себе не сложны) значительные затруднения, так что левая рука начинает испытывать весьма существенные ограничения в движениях. Только методически осуществляемое воспитание правильной координации этих движений может обеспечить такое их единство, при котором деятельность левой руки не будет претерпевать никаких ограничений.

Воспитание указанной координации требует прежде всего того, чтобы учащийся усвоил, что игра на скрипке постоянно связана с переменной позиции и что эти движения руки вдоль грифа должны составлять единое целое с движениями пальцев. Между тем нередко (как мы упоминали выше) система воспитания деятельности левой руки бывает связана с требованием слишком длительного пребывания в одной только позиции. Мы считаем, что хотя на определенной стадии обучения действительно бывает необходима относительная стабилизация постановки и движения пальцев, однако пребывание в одной позиции ни в коем случае не должно быть более длительным, чем это диктуется данной целью. Наоборот, следует рекомендовать возможно более раннее изучение горизонтальных движений руки, связанных либо со сменами позиций, либо с подготовкой к ним. Только в этом случае может возникнуть необходимое представле-

ние о координации указанных движений, об их единстве и неразрывности. В противном случае у учащегося воспитываются отдельно два навыка: один — вертикальное движение пальцев, другой — горизонтальное движение руки. При таком предварительном воспитании двух отдельных навыков последующее соединение их, образование нового навыка целостного движения возможно только при условии преодоления первых двух, уже достаточно упрочившихся. Это приводит не только к излишней затрате времени, но иной раз к тому, что сама возможность образования нового целостного навыка оказывается весьма затруднительной.

Некоторые педагоги рекомендуют систему упражнений пальцев левой руки, построенную на так называемом «выстукивании» каждой ноты (связанном с чрезмерным прижиманием пальцами струн, затрудняющим, как уже говорилось, свободу движений левой руки). Совершенно очевидно, что подобные упражнения препятствуют воспитанию навыков целостного движения. Не менее отрицательное влияние на целостность движения оказывает и в некотором роде «противоположный» прием — резкое выполнение перехода.

В комплексном движении, каким является движение левой руки скрипки, все компоненты должны быть соответственно скоординированы. Для разрешения указанной задачи правильную систему упражнений предложил педагог И. Т. Назаров (29). Эта система заключается в последовательной выработке координации между обоими рассматриваемыми типами движений: сначала трель и переходы одним пальцем, затем упражнения в гаммах двумя пальцами, когда оба вида движений участвуют в равной мере, и наконец, обыкновенная гамма, в которой участвует уже весь комплекс движений. Назаровым показана необходимость развития целостного движения, отдельные элементы которого должны находиться в координационном взаимодействии друг с другом. Это координационное взаимодействие отдельных элементов является существеннейшим моментом, обеспечивающим плавность и легкость движений левой руки, определяющих высокое качество звучания (поскольку это может зависеть от деятельности левой руки), и всецело решающим проблему беглости.

Случаи неправильного соотношения между элементами движения левой руки встречаются в практике скрипичного исполнительства нередко, что делает обсуждение этой проблемы чрезвычайно актуальным. Следует отметить, что разного рода неправильные соотношения между элементами движения левой руки вызываются по большей части именно недостаточным владением горизонтальными движениями, связанными со сменами позиций. В этих случаях смены позиций, осуществление которых требует объединения отдельных комплексов движений пальцев в одно, целостное движение (например, в пассаже), не только не достигают указанной цели, но, наоборот, приводят к разрыву этой целостности.

Стремление к целостному движению при сменах позиций было поло-

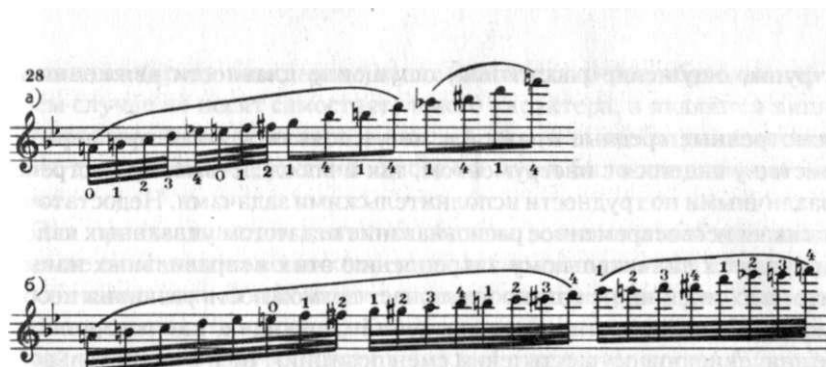
жено в основу метода, применяемого крупнейшими советскими педагогами при изучении пассажей. Так, например, К.Г. Мострас и А.И. Ямпольский, исходя из схемы позиционных перемещений левой руки, рекомендовали сначала исключать из пассажа все промежуточные движения пальцев в одной позиции, сохраняя лишь ее крайние точки — первый и последний звуки, входящие в эту позицию. Этот прием фиксирует внимание на целостности горизонтального движения и тем самым способствует возникновению и выработке таких ощущений степени мышечного напряжения пальцев, которые не только не препятствуют этому движению, но, наоборот, помогают его осуществлению. После охвата пассажа в целом не представляет труда включить в него и все вертикальные движения пальцев. Разумеется, это условное разделение элементов движения носит чисто вспомогательный характер и должно быть кратковременным, так как полное ощущение целостного движения, определяемое музыкальным содержанием пассажа, вырабатывается лишь на основе восприятия всей его мелодической линии целиком.

Следующие примеры наглядно иллюстрируют этот метод (№ 26 заимствован у Ямпольского, № 27, 28 — у Мостраса):

The image shows a page from a music book with six musical examples, numbered 26, 27, and 28. Each example is presented in two parts: 'а)' (a) and 'б)' (b). The examples are as follows:

- Example 26:** A single melodic line in G major, starting on G4 and ending on G5. Part 'а)' shows the line with fingerings (1, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 1). Part 'б)' shows the same line with a dashed line above it labeled '8', indicating an octave shift or a specific fingering technique.
- Example 27:** A melodic line in G major, starting on G4 and ending on G5. Part 'а)' shows the line with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). Part 'б)' shows the same line with a dashed line above it labeled '8'.
- Example 28:** A melodic line in G major, starting on G4 and ending on G5. Part 'а)' shows the line with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). Part 'б)' shows the same line with a dashed line above it labeled '8'.

The page number 68 is visible at the bottom left.



Исключительная координация отдельных элементов движений, легкость, точность и подвижность виртуозной техники отличали исполнение выдающегося советского скрипача Давида Ойстраха. В движениях его левой руки во время исполнения гаммообразных пассажей преобладало плавное общее движение, почти без отдельных позиционных остановок.

При воспитании правильных движений левой руки во время смен позиций педагог должен постоянно фиксировать внимание учащегося на самом качестве совершаемых движений, связанном с определенным качеством звучания, так как только в постоянном сочетании этих условий вырабатываются ощущения и навыки, обеспечивающие необходимую меру плавности, легкости и эластичности горизонтальных перемещений руки вдоль грифа. Образование и закрепление подобного рода навыков и определяет в значительной мере (если не целиком) ту культуру движений рук скрипача, без которой невозможно ни осуществление гибких и разнообразных по своей выразительности *portamento* в кантилене, ни выполнение легких и минимально слышимых переходов в пассажах.

Вырабатывать указанные навыки необходимо с самого же начала обучения игре на скрипке. Они должны явиться продуктом правильного, планомерного и систематического воспитания и обучения.

Следует иметь в виду, что помимо чисто внешних причин, о которых говорилось выше, — зажатия шейки скрипки, слишком крепкого прижатия пальцами струн и т. д., — оказывающих отрицательное влияние на свободу и эластичность движений руки, скованность движений может быть обусловлена еще привычной реакцией на эти причины. Так, например, можно добиться от учащегося правильного держания скрипки, ослабления прижатия струн и т. д., но пальцы его все еще продолжают при этом оставаться в напряженном состоянии. Такое же состояние как бы судорожного напряжения может сохраняться нередко в кистевом и локтевом суставах, а также и в плечевом поясе. В этих случаях трудно рассчитывать на возможность восприятия тех тонких ощущений, которые столь необходимы в процессе скрипичного исполнительства, — ощу-

ние струны, ощущение расстояния, ощущение плавности движения и т. п.

Рассмотренные вредные привычки могут появляться как при первом знакомстве учащегося с инструментом, так и впоследствии, при встрече его с различными по трудности исполнительскими задачами. Недостаточная оценка и несвоевременное распознавание педагогом указанных явлений приводит к значительному закреплению этих неправильных навыков, что, несомненно, не только исключает возможность развития необходимой свободы и эластичности движений (имеющих, как говорилось, особое значение при осуществлении смен позиций), но и в значительной мере затрудняет весь педагогический процесс.

При выполнении переходов пальцы на грифе, а также и большой палец и вся кисть должны быть в таком состоянии, чтобы оказаться способными к изменению своего положения в любой момент, сообразно стоящей перед ними технической задаче. Так, например, часто оказывается, что 2-й палец, влекомый рукой из III позиции в I (особенно в кантилене, если требуется сочное, выразительное *portamento*), совершенно меняет свою форму, разгибаясь в суставе третьей фаланги во время скольжения и принимая обычную закругленную, естественно согнутую форму лишь после того, как он уступает свое место 3-му пальцу.

Характерным примером подобного же рода могут служить и наблюдающиеся при сменах позиций сгибательно-разгибательные движения кисти. Так, например, у многих скрипачей при переходе из III позиции в I наблюдается следующее явление: кисть, ведомая предплечьем, опережает движение пальца, несколько выгибаясь при этом своей тыльной частью в сторону головки скрипки; затем, выпрямляясь, она увлекает за собой скольжащий по струне 1-й палец и наконец принимает нормальную для нее форму в момент падения на струну 2-го пальца. Все описанное бывает особенно заметно при игре в медленном темпе. С ускорением темпа объем описанных движений кисти уменьшается, и в каком-то определенном темпе (у разных скрипачей в разном) указанные движения больше не наблюдаются.

Естественно, что предусмотреть все возможные случаи подобного рода изменения формы частей руки в соответствии с задачами осуществленного движения чрезвычайно трудно, так как, помимо большого разнообразия этих задач, наблюдается и значительное разнообразие индивидуального технического приспособления исполнителей к их разрешению.

Чрезвычайно яркий пример приспособляемости формы отдельных частей руки к характеру и особенностям осуществляемых движений — исполнительское творчество Д. Ойстраха, свобода и эластичность движений руки которого позволяли ему с удивительной легкостью разрешать эту задачу.

Необходимо подчеркнуть, что рассматриваемые изменения формы отдельных частей руки и возникающие в связи с этим дополнительные

движения (вроде описанного выше сгибательно-разгибательного) ни в коем случае не носят самостоятельного характера, а являются лишь как бы производными основных движений, отражая свободу и эластичность этих движений и отсутствие какого бы то ни было напряжения во всей руке.

Эти производные движения не должны воспитываться специально, в отрыве от основы их возникновения, что может оказаться даже вредным. Воспитание полной свободы и эластичности движений уже само по себе должно приводить к возникновению описанных производных движений в той именно их форме, какая в каждом отдельном случае будет диктоваться особенностями индивидуальной приспособляемости исполнителя.

Вместе с тем следует считать весьма нецелесообразным встречающееся в ряде скрипичных «Школ» требование закрепления единой формы частей руки вне зависимости от особенностей совершаемых движений. Так, нельзя согласиться с рекомендацией, например, Иоахима (57), который считал, что для безупречного выполнения смены позиций надо стараться, чтобы рука всегда придерживалась того положения, которое признано правильным для I позиции. Для этого, по мнению Иоахима, тыльная сторона ладони должна быть непринужденным прямолинейным продолжением предплечья, а кистевой сустав не должен прогибаться ни в ту, ни в другую сторону; стоящий же палец — как во время нахождения в позиции, так и во время скольжения — должен сохранять свою молоточкообразную форму. Аналогичную по существу рекомендацию мы встречаем и в методическом руководстве Михаловского (25).

Не подлежит сомнению, что это стремление сохранить единообразие формы во время движения должно создавать напряжение, лишаящее движение необходимой ему свободы и эластичности, а также исключающее возможность индивидуального приспособления.

Непонимание того, что ненапряженность руки является основной предпосылкой обеспечения правильных движений левой руки, приводит к отрицательным результатам. Резкое, угловатое движение, совершаемое рывком и напоминающее скорее скачок, чем плавное скольжение, — это наиболее распространенная и наиболее губительная ошибка. Одной из ее причин является слишком сильный нажим пальца на струну: сильно прижатый палец при переходе резко срывается со своего места и так же резко останавливается, попадая в новую позицию. Эта резкость движений нередко влечет за собой и неточность попадания; она делает смены позиций угловатыми и заметными в быстром темпе, особенно при штрихе legato. В некоторых случаях они даже отражаются на плавности ведения смычка.

Другой причиной, ведущей к образованию этого отрицательного явления, следует считать стремление некоторых педагогов слишком рано сделать смены позиций незаметными. Так, например, в «Школе» Кайзера (59) мы не только не встречаем указаний о необходимости осуществлять

переходы плавно, но даже наоборот, перед началом всех упражнений, связанных с переходами, внимание учащихся фиксируется на том, что переходы нужно совершать быстро, стремительно. Недаром Кайзер же рекомендует при освоении переходов пользоваться штрихом *martele*. Аналогичное требование совершать переходы возможно быстрее мы находим и в скрипичном руководстве Вальтера (11).

Рассмотренные неверные представления могут нанести немалый вред, приводя к образованию и закреплению отрицательных навыков, избавление от которых представляет иной раз весьма трудную для учащегося задачу. Поэтому особенно важно уже с первых шагов обучения заботиться о воспитании правильных приемов и навыков игры на инструменте. При этом надо постоянно иметь в виду то обстоятельство, что совершенно исключительное значение приобретает сам характер словесного объяснения, касающегося особенностей того движения, которое учащийся должен совершить. Так, если указывают, что переход должен быть совершен быстро, то в сознании учащегося, как правило, возникает представление не о плавном и эластичном движении, а, наоборот, о движении, совершаемом скачком. Если же сущность перехода объясняется как движение плавное, то представление о скачке исключается, благодаря чему очень легко вырабатывается необходимая сенсорно-моторная связь, обеспечивающая плавный характер движений. Все это полностью раскрыто в физиологическом учении Павлова о второй сигнальной системе и не может оставаться вне сферы внимания педагога, который все время должен заботиться о правильном использовании этого мощного средства воздействия на воспитание и обучение учащегося.

На основании изложенного мы считаем целесообразным рекомендовать объяснять учащимся характер движения, связанного со сменами позиций, как движение, совершаемое скольжением. И хотя звучание *glissando* при переходах далеко не всегда является желательным и даже, больше того, в ряде случаев может считаться отрицательным явлением, все же при таком представлении о движении последнее всегда оказывается плавным и эластичным, а сама слышимость перехода постепенно почти исчезает. К тому же следует подчеркнуть, что глissандирование на первоначальной стадии обучения переходам помогает установить более точную и более четкую координацию движений со слухом, что, естественно, является основной предпосылкой правильного интонирования. (Наоборот, при упражнениях в переходах «рывком» возникновение необходимых слухо-моторных связей, а следовательно, и четкости в нахождении расстояний на грифе, значительно ослабляется.) Кроме того, указанный прием обучения сменам позиций является хорошей подготовкой к исполнению переходов в кантилене, когда в соответствии с музыкальным содержанием требуется нередко преднамеренно замедленное связывание определенных звуков.

Таким образом, правильный путь обучения переходам идет не через

преднамеренное и преждевременное устранение glissando (что, как уже указывалось, приводит к обратным результатам), а, наоборот, через плавное скольжение, совершаемое ненапряженной рукой, при постепенном ускорении движения (но при сохранении его качества), сопровождаемом его облегчением. Разумеется, необходимо следить, чтобы глиссандирование не становилось самоцелью, иначе оно может просто превратиться в плохую привычку. В указанном воспитании правильного характера движений при переходах и связанных с ними ощущений и заключается один из самых существенных элементов культуры техники левой руки.

Мы уже говорили, что выработка тех или иных навыков сопровождается возникновением и закреплением ощущений характера выполняемых движений — их плавности, формы, стремительности и т. д. В результате выполнения соответствующих упражнений прочно закрепляются и сопутствующие им ощущения, так что в дальнейшем они возникают уже не только в одновременности с данными движениями, но и при одном только их представлении или, как правило, непосредственно перед моментом их осуществления; именно это обстоятельство и способствует правильности выполнения последующих движений и свидетельствует о полном овладении ими. В музыкально-исполнительской и педагогической практике такое явление обыкновенно называется «предощущением». Не останавливаясь на терминологической неточности такого определения, мы считаем необходимым подчеркнуть лишь то, что всякое освоение движения может считаться вполне достигнутым именно тогда, когда возникают подобного рода предощущения.

Аналогичным образом можно говорить и о так называемом «предслышании», которое, как и предощущение, вырабатывается в результате практики. Это положение нашло свое отражение в работе Мостраса (26), где говорится, что предварительная слуховая подготовка к предстоящему движению (действию) является совершенно необходимой, так как без нее рука не сможет осуществить основную интонационную задачу.

Следует также подчеркнуть, что указанные предслышание и предощущение взаимосвязаны и взаимообусловлены, так как они относятся к одному и тому же комплексу навыков.

7. Общие закономерности выполнения смен позиций в кантилене и технических пассажах. Роль объективного метода в анализе приемов выполнения смен позиций. Классификация переходов

Передвижения левой руки вдоль грифа при игре на любом смычковом инструменте в подавляющем большинстве случаев совершаются скольжением пальца по струне (исключением являются лишь особые виды

переходов, которые рассматриваются ниже; см. раздел 9). Это скольжение обеспечивает также ту непрерывную связь с инструментом, которая облегчает играющему восприятие расстояний на грифе, лежащее в основе выработки соответствующих навыков.

В педагогической литературе существует точка зрения, принадлежащая Флешу (41), согласно которой все переходы разделяются на два разных вида - «технические» и «специально-выразительные» (терминология Флеша), причем и совершаться они должны по-разному, так что понятие «glissando» связано лишь с «техническими» переходами, а к «специально-выразительным» относится понятие «portamento».

Между тем отношение к glissando обуславливается художественными требованиями, и если в одних случаях этот прием должен быть совершенно незаметным, то в других, наоборот, может служить средством особой выразительности.

Поэтому, на наш взгляд, такое принципиальное противопоставление указанных переходов как средств в одних случаях — художественно-выразительных, а в других — чисто технических является безусловно ошибочным. Требования к характеру звучания, казалось бы, чисто технического пассажа, связанные со стремлением к неслышному осуществлению переходов, определяются особенностями звучания этого пассажа в контексте исполняемого произведения.

Необходимо отметить также и общность методов изучения portamento и glissando. Основой является овладение плавностью и эластичностью движений, связанных со сменами позиций. То, что многие педагоги, исходя из принципа «переходы не должны быть слышны», запрещают учащимся с первых шагов обучения плавно связывать звуки, приводит часто к прямо противоположным результатам, так как у учащегося вырабатывается привычка к резким скачкообразным движениям, которые в конечном счете не только не обеспечивают незаметности переходов, но даже, наоборот, делают их весьма заметными.

Анализируя сущность portamento, применяемого в качестве специального выразительного средства, и пытаясь установить закономерности в его выполнении, некоторые авторы становились на путь схематизации. В частности, Алар (1) считал, что в allegro переходы делаются легко и быстро, а в adagio — с меньшей скоростью, связывая таким образом характер выполнения перехода лишь с длительностью нот. Однако встречаются многочисленные примеры применения в кантилене, в одном и том же темпе, и быстрых и медленных переходов в зависимости от характера музыки.

Другой попыткой подобного рода является деление Беккером (6) portamento на три вида в зависимости от слышимости (неслышное, малое и большое), а также определение им характера portamento («лирического» или «героического») в зависимости от аппликатуры (подробнее об

этом будет сказано ниже). Совершенно очевидно, что предложенное деление *portamento*, учитывающее только его слышимость и снимающее моменты качества звучания, его характера, является механистическим. Точно так же неверно и связывание характера звучания *portamento* с аппликатурой перехода.

Существуют многочисленные примеры, когда переход, именуемый Беккером «лирическим», определяет звучание мужественное или патетическое (например, в исполнении Л.М. Цейтлиным арии Баха), так же как переход «героического» типа, мягко выполненный в *piano*, может давать звучание лирического характера.

Неправомерность попыток установить подобного рода закономерности объясняется невозможностью уложить в какие бы то ни было схемы все многообразие художественных приемов вообще и *portamento* в частности. Многообразие это определяется множественностью художественных задач, различным содержанием произведений, их стилем, а также пониманием исполнителем характера и оттенков звучания, фразировки, соотношения элементов музыкальной ткани и т. п.

Естественно, что исполнитель может проявлять необходимую гибкость в выполнении разнообразных *portamento* только в том случае, если он владеет техникой смен позиций, основанной на целесообразных приемах их выполнения. И хотя решающая роль в оценке качества соединения звуков, без сомнения, принадлежит слуху, слуховое восприятие, однако, не всегда может подсказать тот чисто технический прием соединения, который может обеспечить наилучшее для каждого данного случая звучание.

В целях установления общей закономерности приемов выполнения переходов мы специально исследовали как соединение звуков, входящих в ткань музыкального произведения, так и соединение произвольно взятых звуков, а также и сопоставление обоих видов соединений.

Исследования производились с помощью осциллографа. Полученные результаты представлены в следующем разделе работы (расшифровка осциллограмм осуществлена сотрудницей Акустической лаборатории Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского О.Е.Сахалтуевой).

В изложении имеющегося материала о сменах позиций мы придерживаемся деления переходов на отдельные типы — соответственно особенностям приемов их выполнения.

В основу избранного нами деления переходов положена классификация их, представленная в виолончельной «Школе» Давыдова (17). Согласно этой классификации, определены следующие основные типы переходов: 1) переход совершается тем же пальцем; 2) между обеими позициями лежит открытая струна; 3) первая нота следующей позиции берется более высоким пальцем, чем последняя на предыдущей позиции, и 4) первая

нота следующей позиции берется более низким пальцем, чем последняя нота предыдущей позиции⁹.

Давыдов не ограничивается одной только классификацией, но приводит и приемы выполнения каждого вида переходов, связывающих звуки, извлекаемые на разных струнах, и переходов с применением флажолета.

В соответствии с изложенным мы предлагаем следующую схему классификации переходов на скрипке:

1-й тип — переходы, осуществляемые скольжением одного пальца.

2-й тип — переходы с нижнего пальца на верхний и с верхнего на нижний при движении вниз по грифу.

3-й тип — переходы, осуществляемые с нижнего пальца на верхний при движении вверх по грифу путем скольжения верхнего пальца.

4-й тип — переходы с верхнего пальца на нижний при движении вниз по грифу и наоборот, с нижнего на верхний при движении вниз по грифу.

Кроме указанных типов смен позиций существуют еще и другие, осуществляемые без соединительного скольжения: переходы через открытую струну, переходы, выполняемые при помощи растяжения или сближения пальцев, и переходы, основанные на использовании флажолетного звука. Кроме того, можно указать особый вид переходов — движение руки вдоль грифа, связанное с выполнением гаммообразных (чаще хроматических) последовательностей приемом *glissando*.

Первые четыре типа переходов детально исследовались нами осциллографическим методом, что дало большой и интересный материал для выяснения особенностей характера их выполнения. На основе расшифровки осциллограмм были составлены схемы, приведенные ниже.

8. Особенности характера выполнения переходов разных типов. Зависимость различных приемов выполнения смен позиций от художественных требований

Каждый из перечисленных выше типов переходов из позиции в позицию имеет особый, присущий именно ему характер. При исследовании данного вопроса в целях максимально детального и объективного выявления этого характера мы произвели ряд осциллографических записей переходов 1-го, 2-го, 3-го и 4-го типов, выполненных выдающимися советскими скрипачами — Д.Ф. Ойстрахом, Я.И. Рабиновичем и Д.М. Цыгановым. Полученные данные, для удобства анализа изображенные в виде графиков, мы приводим и рассматриваем ниже.

⁹ Под «более высоким» и «более низким» пальцами Давыдов понимает их расположение на грифе, в силу которого 2-й палец, например, является более высоким по отношению к 1-му, 3-й — более высоким, чем 1-й и 2-й, а 4-й — более высоким, чем 1-й, 2-й и 3-й. Соответственно этому 1-й палец является более низким, чем 2-й, 3-й и 4-й, и т. д.

Во всех графиках на вертикальной линии отмечается высота звуков (по полутонам), а на горизонтальной откладывается время, причем одно деление соответствует определенной доле секунды (разной в разных графиках); кроме того, всюду обозначается общее время, за которое совершается данный переход (что чрезвычайно важно для определения его характера).

Переходы 1-го типа

При осциллографическом исследовании приемов выполнения переходов указанного типа мы в первую очередь подвергли анализу переход $e^1 - g^1$, не связанный ни с каким определенным музыкальным текстом. Как видно из представленной схемы, осуществление перехода, выполненного Д.Цыгановым, начинается медленно, а заканчивается очень большим ускорением скольжения пальца, которое чрезвычайно отчетливо обнаруживается на изображении (схема 1).

Совершенно аналогичное явление наблюдалось и при осуществлении обратного перехода $-g^1 - e^1$ при движении руки вдоль грифа сверху вниз. И в этом случае переходы, выполненные Ойстрахом (схема 2) и Цыгановым (схема 3), отличаются одним и тем же характером — медленное начало и более или менее значительное последующее ускорение скольжения.

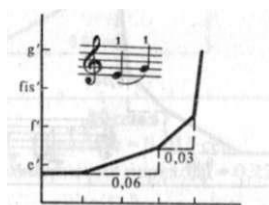


Схема 1

1 деление - 0,03 сек.

Время выполнения перехода - 0,09 сек.

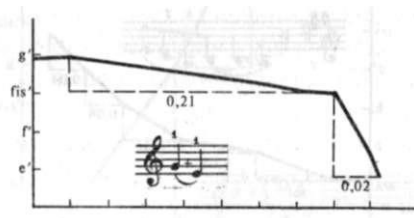


Схема 2

1 деление - 0,01 сек.

Время выполнения перехода - 0,23 сек.

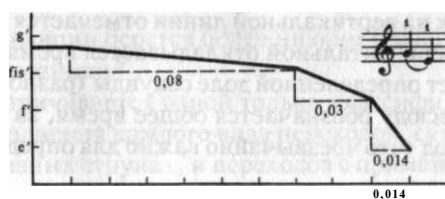


Схема 3
1 деление - 0,014 сек.
Время выполнения перехода - 0,124 сек.

Затем были проанализированы переходы этого же типа, связанные с определенным музыкальным текстом.

С этой целью было исследовано выполненное Ойстрахом (схема 4), Рабиновичем (схема 5) и Цыгановым (схема 6) соединение звуков из вступления к скрипичному концерту Чайковского. Несмотря на индивидуальную трактовку исполняемого, основной характер приема выполнения этого соединения во всех случаях оказался одним и тем же: медленное начало скольжения пальца с последующим его ускорением. Индивидуальные особенности выполнения перехода сказываются на длительности всего процесса, на моменте ускорения и на интенсивности последнего.

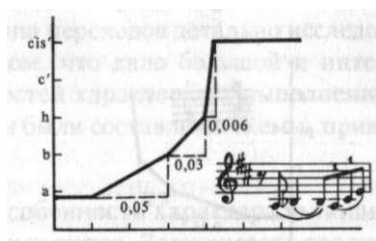


Схема 4
1 деление - 0,03 сек.
Время выполнения перехода - 0,086 сек.

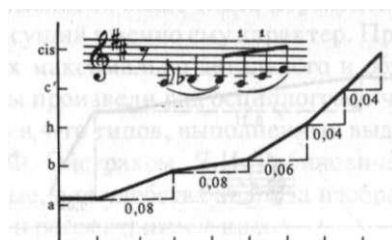


Схема 5
1 деление - 0,04 сек.
Время выполнения перехода - 0,3 сек.

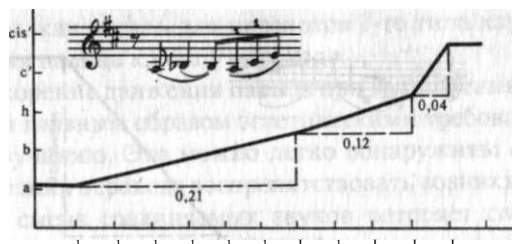


Схема 6

1 деление - 0,04 сек.

Время выполнения перехода - 0,37 сек.

Аналогичный характер соединения звуков (но в данном случае — в интервале квинты) обнаруживается при следующем переходе из Серенады Чайковского (схема 7 — Цыганов, схема 8 — Рабинович, схема 9 — Ойстрах).

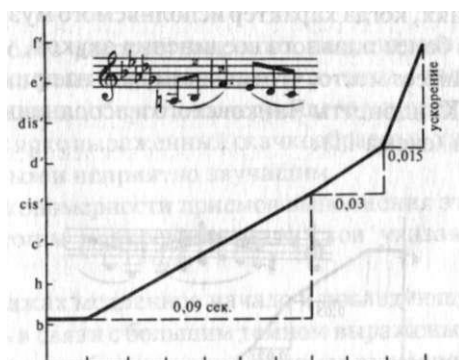


Схема 7

1 деление - 0,015 сек.

Время выполнения перехода - 0,135 сек.

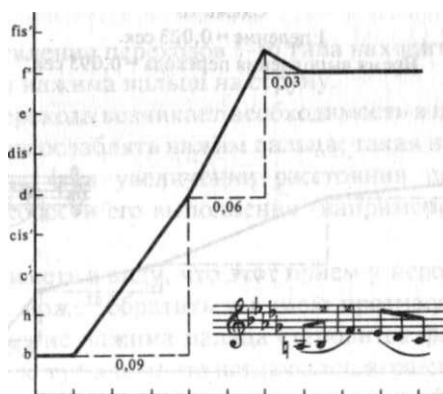
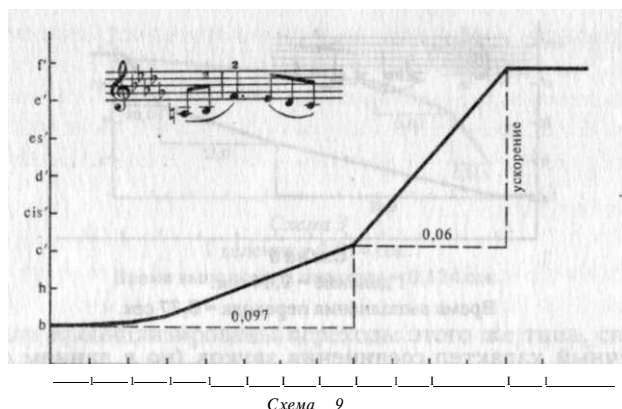


Схема 8

1 деление - 0,03 сек.

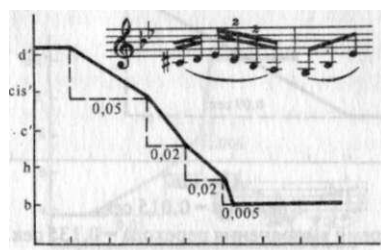
Время выполнения перехода - 0,18 сек.



1 деление - 0,014 сек.

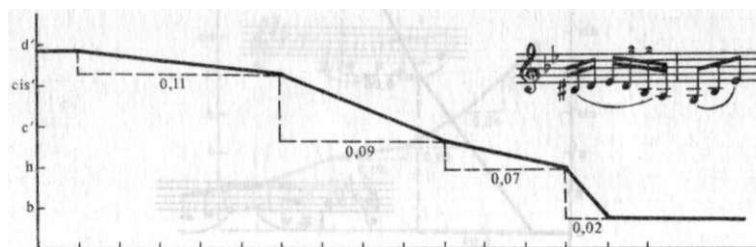
Время выполнения перехода - 0,157 сек.

Даже в тех случаях, когда характер исполняемого музыкального текста требует возможно более плавного соединения звуков, ускорение движения пальца все же имеет место, что можно видеть на примере приводимого ниже перехода из Канцонетты Чайковского в исполнении Ойстраха (схема 10) и Цыганова (схема 11).



1 деление - 0,023 сек.

Время выполнения перехода - 0,095 сек.



1 деление - 0,02 сек.

Время выполнения перехода - 0,29 сек.

Таким образом, как видим, для переходов 1-го типа характерно ускорение скольжения пальца к концу перехода.

Указанное ускорение движения пальца при выполнении перехода 1-го типа вызывается главным образом эстетическими требованиями, предъявляемыми к звучанию. Это можно легко обнаружить: стоит только в процессе выполнения перехода воспрепятствовать возникновению такого ускорения, как смена соединяемых звуков потеряет свою определенность, становясь расплывчатой, а *glissando*, соединяющее звуки, приобретет доминирующий характер. (В переходах 2-го типа четкость появления второго звука достигается падением последующего пальца, в силу чего потребность в отмеченном ускорении движения значительно ослабляется.)

1-й тип переходов является наиболее простым. Однако его правильное выполнение, как показывает практика, представляет известные трудности.

Одним из наиболее распространенных недостатков, наблюдаемых у учащихся при выполнении переходов 1-го типа, является отсутствие плавного начала или, наоборот, последующего ускорения. В первом случае переход имеет ярко выраженный скачкообразный характер, во втором - оказывается вялым и неприятно звучащим.

Выявленные закономерности приемов выполнения этих переходов могут помочь педагогам конкретизировать свои указания при их изучении.

В быстрых пассажах медленное начало и последующее ускорение движения могут быть в связи с большим темпом выражены менее отчетливо; однако указанный способ воспитания приемов выполнения перехода, вырабатывающий навык плавного, спокойного начала движения, накладывает свой отпечаток и в значительной мере определяет и характер переходов в быстром темпе, придавая им необходимую плавность и эластичность.

Свобода осуществления переходов 1-го типа находится в прямой зависимости от степени нажима пальца на струну.

Так, в момент перехода возникает необходимость в целях обеспечения большей его свободы ослаблять нажим пальца; такая необходимость особенно усиливается при увеличении расстояния перехода, а также при увеличении скорости его выполнения (например, в быстром пассаже).

Однако следует иметь в виду, что этот прием у недостаточно овладевших им учащихся может обратиться в свою противоположность, когда чрезмерное облегчение нажима пальца становится фактором, тормозящим движение. Дело тут в том, что когда палец играющего, приотпуская во время перехода струну, прижимает ее вновь к грифу в момент достижения нового звука, он совершает движение как бы «в гриф» (по меткому выражению А.И. Ямпольского), а не по грифу, что и оказывает тормозя-

щее влияние. Это явление можно часто наблюдать в движениях 4-го пальца при игре октавами.

Особый характер приобретает нажим пальца в тех случаях, когда переход осуществляется на флажолет (пример 29).



D

Рекомендуемый в этих случаях в некоторых методических руководствах прием постепенного ослабления нажима пальца мы считаем нецелесообразным. Палец должен нормально прижимать струну в течение всего периода скольжения, отпуская ее почти в самый последний момент, — это всегда обеспечит точное попадание на флажолет и безотказное его звучание.

Применение этого типа переходов на флажолет, связанное с осуществлением различного по характеру звучания *portamento*, является широко используемым выразительным средством.

В приводимых ниже примерах *glissando* на флажолет (подчеркнутое правой рукой) придает пассажам бравурный, блестящий характер:



Подобный же переход, связанный с несколько иначе выполненным *portamento*, сочетающимся с более плавным движением правой руки, придает звучанию характер некоторой кокетливости и мягкой грациозности:



Прием осуществления переходов 1-го типа, осложненных одновременной переборкой пальца на другую струну, используется в практике редко; обычно в этих случаях с целью обеспечения лучшего звучания применяется (по возможности) другая аппликатура.

И.Б. Лесман (23) указывал, что при выполнении такого перехода палец должен во время своего движения переброситься совместно со смычком на другую струну. Нам кажется более целесообразным применение здесь приема, рекомендованного Л.М. Цейтлиным, который предлагал предварительно готовить квинту, то есть ставить палец сразу на две струны. В этом случае переход на другую струну производится одним лишь движением смычка. Мы считаем, что при совпадении перехода со сменой штриха возможно иногда использование еще и другого приема: палец скользит по струне, на которой расположен исходный звук, если *glissando* относится к первоначальному штриху, и наоборот, по струне, на которой расположен конечный звук, если *glissando* относится к последующему штриху. В случаях, когда переход с переборкой пальца со струны на струну сочетается с деятельностью других пальцев (двойные ноты, аккорды), единственно возможным оказывается прием скольжения пальца по первоначальной струне с последующей его переборкой.

Особая выразительность звучания и певучесть переходов, осуществляемых одним пальцем, объясняется их сходством с вокальным *portamento* (чего следует по возможности добиваться и при выполнении других переходов). Этим же объясняется широкое применение переходов 1-го типа в целях придания звучанию особой экспрессивности.

Применение рассмотренных переходов (как и любых других приемов) в значительной степени связано с индивидуальным стилем исполнения. Так, для Цейтлина, игра которого отличалась широтой, мужественностью и насыщенностью, характерно применение несколько замедленного *portamento*, что обеспечивало сочность и глубину звучания при исполнении им переходов, подобных, например, следующему:



Крейслер в своем «Венском Каприсе» придает звучанию такого перехода несколько нервный, чувственный характер, органически связанный с его манерой исполнения этой пьесы:



Совершенно иную, лирически-задушевную окраску приобретает этот переход у Ойстраха, который широко применял его в своей исполнительской практике. Характерным для Ойстраха приемом в этих случаях является нисходящее *glissaando* 1-м пальцем:



Переходы 2-го типа

Прежде чем приступить к анализу переходов 2-го типа, мы считаем необходимым отметить, что в подавляющем большинстве специальных руководств, например, Алара (1), Волдана (72), Войку (12), Иокиша (58), Кеккерта (60), Михалоского (25), Радмалла (68), Флеша (41) и многих других, утвердилось представление о необходимости выполнять эти переходы при помощи так называемых вспомогательных (или промежуточных) нот. При этом вспомогательными нотами принято называть те ноты, которые соответствуют положению на струне исходного (то есть производящего соединяющее скольжение) пальца в новой позиции:



Проведенный осциллографический анализ переходов этого типа показывает с полной ясностью, каких пределов в действительности достигает в каждом исследованном случае движение соединяющего пальца и в какой мере достигнутый звук соответствует так называемой вспомогательной ноте.

На схеме 12 изображен переход $e^I - h^I$, выполненный Ойстрахом. Как показывает начерченная кривая, соединяющий палец достиг в этом случае лишь звука fis^I , в то время как соответствующая данному переходу вспомогательная нота представляет собою g^I . Таким образом, в указанном случае движение соединяющего пальца на полтона не достигло вспомогательной ноты.

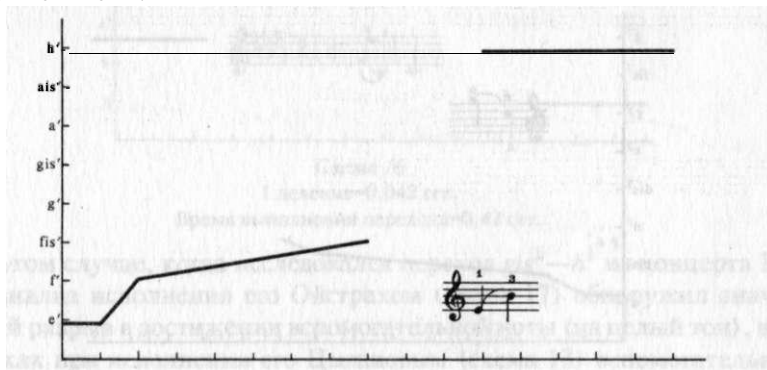


Схема 12

1 деление=0,013 сек.

Время выполнения перехода=0,142 сек.

Несколько больший разрыв в данном отношении обнаруживается при исполнении того же перехода Цыгановым (схема 13):

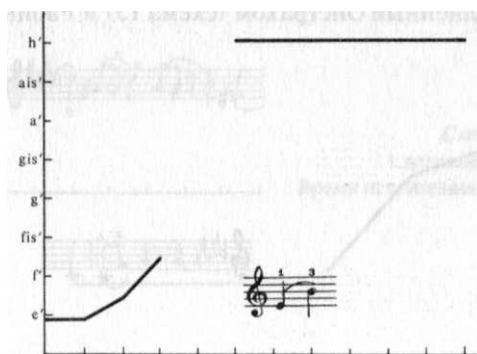


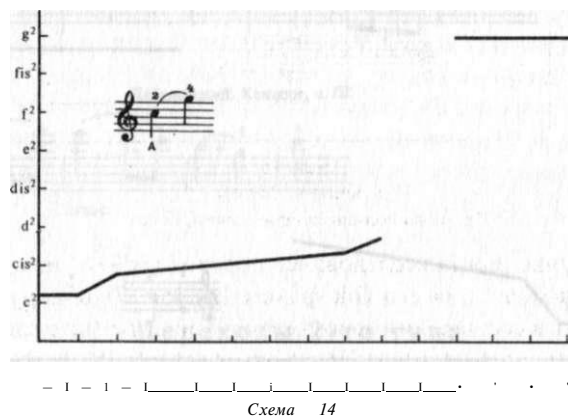
Схема 13.

1 деление=0,02 сек.

Время выполнения перехода=0,089 сек.

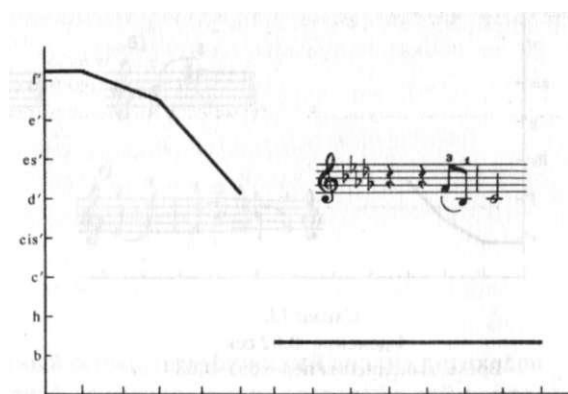
Весьма отчетливо выявляется подобный разрыв и при выполнении Цыгановым другого перехода на такое же расстояние — $c^1 - g^2$ (схема 14).

Как показывает начерченная кривая, в данном случае движения соединяющего пальца вместо вспомогательной ноты, соответствующей здесь e^1 , достигло лишь звука d^1 — да и то не дойдя на четверть тона. Следовательно, в этом примере разрыв оказался выше тона.



Время выполнения перехода-0, 13 сек.

Вместе с тем необходимо отметить, что при исполнении других переходов на то же расстояние скользящий палец в отдельных случаях достигал соответствующей вспомогательной ноты. Это можно наблюдать в схемах 15 и 16, при помощи которых анализируется переход f^1-b из Серенады Чайковского, выполненный Ойстрахом (схема 15) и Рабиновичем (схема 16).



Время выполнения перехода-0,0117 сек.

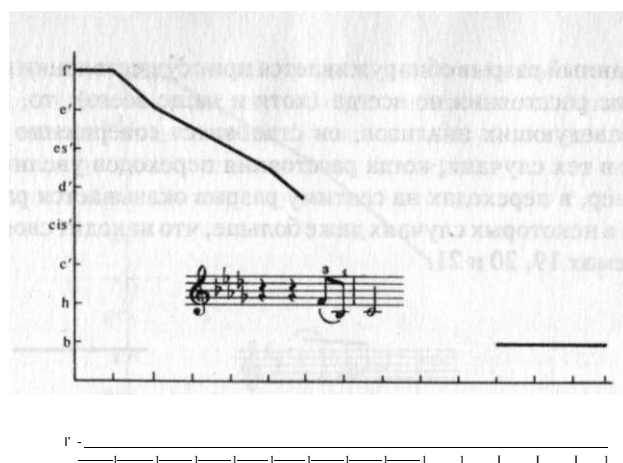


Схема 16

1 деление-0,042 сек.

Время выполнения перехода 0,42 сек.

В другом случае, когда исследовался переход gis^I-h^I из концерта Ракова, анализ исполнения его Ойстрахом (схема 17) обнаружил значительный разрыв в достижении вспомогательной ноты (на целый тон), в то время как при исполнении его Цыгановым (схема 18) вспомогательная нота была фактически достигнута.



Схема 17

1 деление=0,016 сек.

Время исполнения перехода=0,096 сек.



Схема 18

1 деление=0,026 сек.

Время выполнения перехода=0,133 сек

Если указанный разрыв обнаруживается при осуществлении переходов на небольшие расстояния не всегда (хотя и чаще всего), то, как будет видно из последующих анализов, он становится совершенно четким и постоянным в тех случаях, когда расстояния переходов увеличиваются. Так, например, в переходах на септиму разрыв оказывается равным целому тону, а в некоторых случаях даже больше, что находит свое подтверждение в схемах 19, 20 и 21.

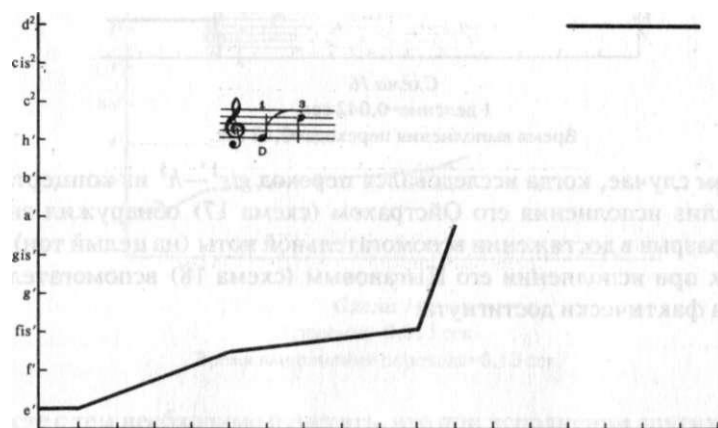


Схема 19

1 деление=0,013 сек.

Время выполнения перехода=0,173 сек.

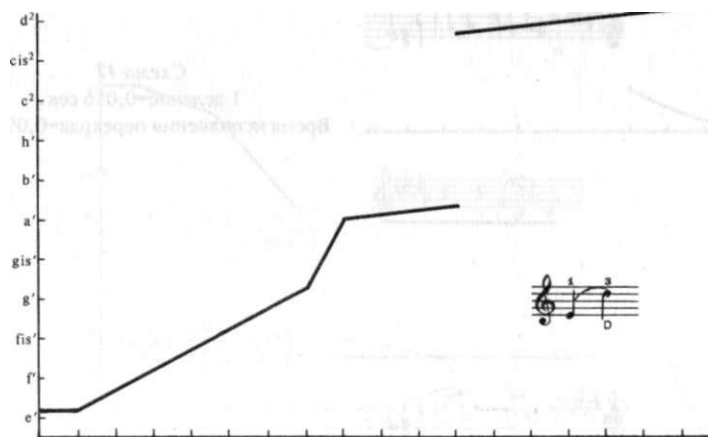


Схема 20

1 деление=0,025 сек.

Время выполнения перехода=0,3 сек.

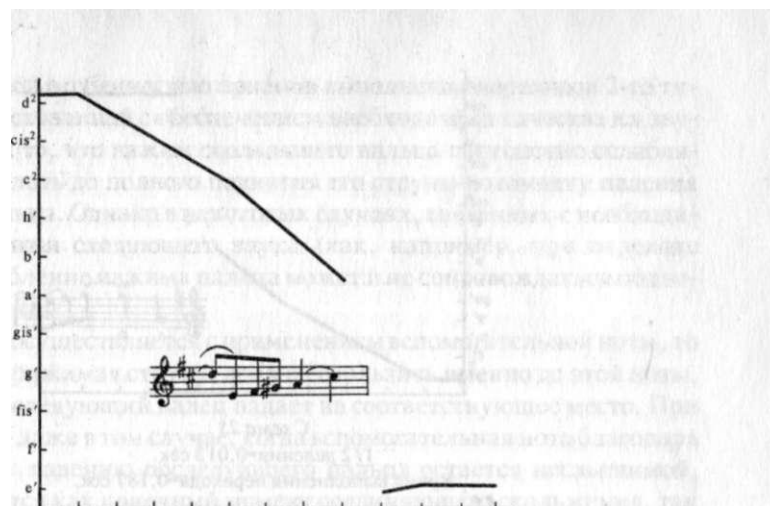


Схема21

1 деление-0,013 сек.

Время выполнения перехода~0,106 сек.

Еще больший разрыв наблюдается при переходах на дециму. Так, при осуществлении перехода $e^1 - g^2$ из концерта № 5 Вьетана как Рабиновичем (схема 22), так и Цыгановым (схема 23) разрыв оказался больше полутора тонов.

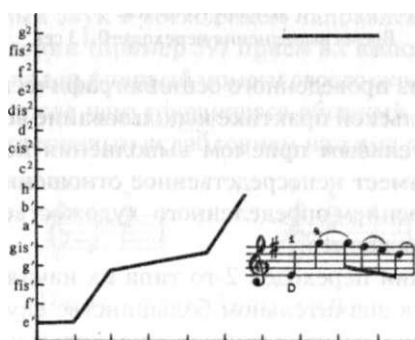


Схема 22

1 деление-0,03 сек.

Время выполнения перехода=0,17 сек.

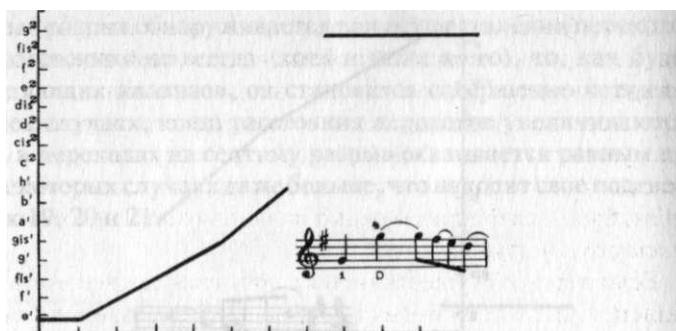


Схема 23

1/2 деления-0,013 сек.

Время выполнения перехода-0,187 сек.

При осуществлении же перехода на дециму $\text{fis}^1 - \text{a}^2$ из Тарантеллы Венявского Рабиновичем (схема 24) разрыв достиг даже четырех с половиной тонов:

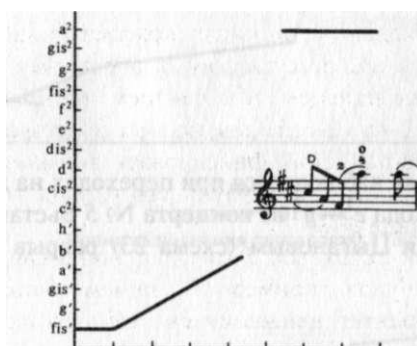


Схема 24

1 деление-0,03 сек.

Время выполнения перехода-0,13 сек.

Таким образом, из проведенного осциллографического анализа следует, что в исполнительской практике использование вспомогательных нот не является обязательным приемом выполнения переходов 2-го типа. Указанный вывод имеет непосредственное отношение как к переходам, связанным с исполнением определенного художественного текста, так и к переходам, взятым вне его.

При осуществлении переходов 2-го типа их начало (как очевидно из схем) оказывается в значительном большинстве случаев несколько замедленным, после чего возникает ускорение скольжения пальца. Правда, это менее ярко выражено, чем при переходах 1-го типа, однако данное обстоятельство и здесь является показателем и необходимым условием эластичности и плавности исполнения.

Специфической особенностью приемов выполнения переходов 2-го типа, неразрывно связанной с обеспечением необходимого качества их звучания, является то, что нажим скользящего пальца постепенно ослабляется нередко вплоть до полного поднятия его струны к моменту падения следующего пальца. Однако в некоторых случаях, связанных с необходимостью подготовки следующего звука (как, например, при переходе *glissando*), ослабление нажима пальца может и не сопровождаться поднятием его со струны.

Если переход осуществляется с применением вспомогательной ноты, то палец, плотно прижимая струну, должен скользить именно до этой ноты, и лишь затем последующий палец падает на соответствующее место. При таком приеме — даже в том случае, когда вспомогательная нота благодаря своевременному падению последующего пальца остается неслышимой, — ясно ощущается как конечный момент соединяющего скольжения, так и обусловленный этим разрыв в связывании звуков.

Использование вспомогательных нот, рекомендуемое рядом педагогов (в частности, Лесманом) и поддерживаемое в специальной литературе, основывается на том принципе, что этот метод как бы упрощает прием выполнения всех переходов (в том числе и рассматриваемых нами переходов 2-го типа), сводя их, по существу, к основному виду переходов, осуществляемых одним пальцем. Мы считаем чрезвычайно полезным сопоставить переходы 1-го и 2-го типов, но вместе с тем полагаем необходимым при таком сопоставлении фиксировать внимание учащегося не столько на тождестве движений связующего пальца (в данном случае 1-го), сколько на их различии.

В той разновидности переходов 2-го типа, когда связываемые звуки берутся на разных струнах (пример 37), прием выполнения остается таким же, то есть характер движения связующего пальца полностью сохраняется, и лишь последующий палец ставится на соответствующую струну. То же относится и к переходам 2-го типа, совершаемым на натуральный флажолетный звук в восходящем направлении (пример 38). В нисходящем направлении (пример 39) прием их выполнения отличается тем, что связующий палец в первый момент своего скольжения (не ранее) прижимает струну, после чего сохраняется обычный характер скольжения, связанный с постепенным ослаблением нажима пальца.



Переходы 3-го типа

В целом ряде специальных скрипичных руководств, особенно в классических школах прошлого века, применение переходов 3-го типа не только не рекомендовалось, но даже, наоборот, считалось вредным «антихудожественным».

жественным и признаком дурного вкуса» (по выражению И. Ямпольского; см. 45, с. 108). К весьма категорическому заключению по этому поводу приходит, например, Шпор (71), который призывает навсегда отказаться от используемого некоторыми скрипачами скольжения последующего пальца, так как при этом способе нельзя избежать неприятного звукового эффекта. Давид (49), Алар (1) и другие, отрицая, по существу, целесообразность использования переходов 3-го типа как средства художественной выразительности, допускают лишь в отдельных случаях их применение в качестве приемов чисто технического порядка, облегчающих выполнение некоторых специальных задач. В соответствии с этим мы встречаем у Давида указание, что скольжение тем пальцем, который должен взять второй тон, возможно только «в исключительных случаях и при далеких скачках снизу вверх». Аналогично этому Алар в своем руководстве пишет, что переходы 3-го типа могут применяться лишь как исключение (вместо переходов 2-го типа) — только в том случае, когда соединяемые звуки отделены друг от друга одной или несколькими струнами, так что скользит уже не исходный палец (как полагается), а какой-либо другой.

С нашей точки зрения, переход 3-го типа представляет собой одно из своеобразнейших выразительных средств. Характерной его особенностью является не четкое начало звучания второго из соединяемых звуков, а, наоборот, мягкое и как бы постепенное достижение этого. Различно выполненный переход 3-го типа может придавать звучанию и различный характер: вкрадчивости, интимности, подчеркнутой эмоциональности, страстности и т. д., благодаря чему применение его оказывается нередко незаменимым. Недаром этот прием нашел широкое распространение в исполнительской практике многих выдающихся скрипачей (следует подчеркнуть, что его использование возможно только при переходах в восходящем направлении, так как при движении вниз он дает неблагоприятные звуковые результаты).

Добавим еще, что в больших скачках (особенно на флажолеты) или в случаях совпадения скачка левой руки с переходами через одну или две струны рассматриваемый переход дает часто большую гарантию точности попадания, чем противоположный прием, осуществляемый при помощи скольжения исходного пальца.

Тем не менее использование переходов 3-го типа ограничивается главным образом вышеприведенными случаями. Основным является применение их в кантилене — в качестве особого средства выразительности, определяемого соответствующим характером исполняемой музыки. В быстрых же последовательностях звуков этот прием невозможен, так как он не обеспечивает (в силу того, что возникновение нового звука не имеет ясно выраженного начала) той определенности чередования нот, которая необходима для четкого звучания пассажей. В соответствии с изложенным мы считаем необходимым отметить, что, поскольку применение

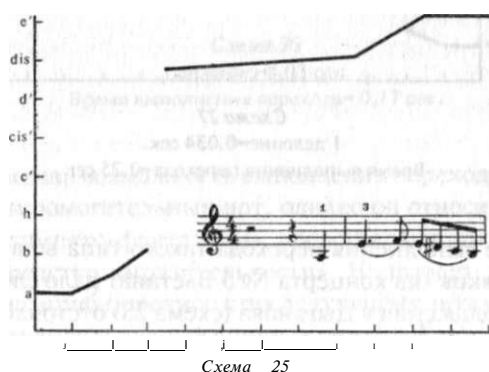
указанного приема как особого средства художественной выразительности требует развитого музыкального вкуса и высокого уровня исполнительского мастерства, он не должен применяться на ранних стадиях обучения игре на скрипке.

К. Флеш (41) при анализе вопроса о применимости приемов выполнения переходов 3-го типа исходил из обязательного использования вспомогательных нот, что наглядно демонстрируют приводимые им примеры:



Однако осциллографические исследования показывают, что при выполнении такого перехода в отрывке из концерта Глазунова (исполнители — Рабинович, Ойстрах и Цыганов) и в отрывке из концерта № 5 Вьетана (в исполнении тех же скрипачей) соединяющее скольжение ни разу не было начато с «вспомогательной» ноты (см. приводимые ниже схемы). Во всех без исключения случаях это скольжение начиналось в большей или меньшей близости от второго звука, являясь, по выражению Мостраса, как бы своего рода «предъемом», вводящим в этот звук.

Так, например, при исполнении Рабиновичем указанного перехода из концерта Глазунова начало скольжения возникает не на расстоянии большей терции, что соответствовало бы вспомогательной ноте, а всего лишь на расстоянии полутона от второго звука (схема 25):



1 деление=0,04сек.

Время выполнения перехода-0,38 сек

Сходная картина наблюдается при выполнении этого же перехода другими исполнителями — Ойстрахом (схема 26) и Цыгановым (схема 27):

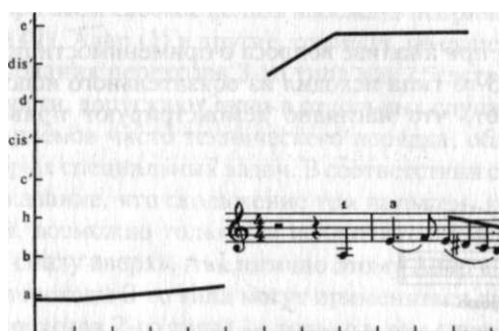


Схема 26
1 деление-0,02 сек.
Время выполнения перехода-0,15 сек.

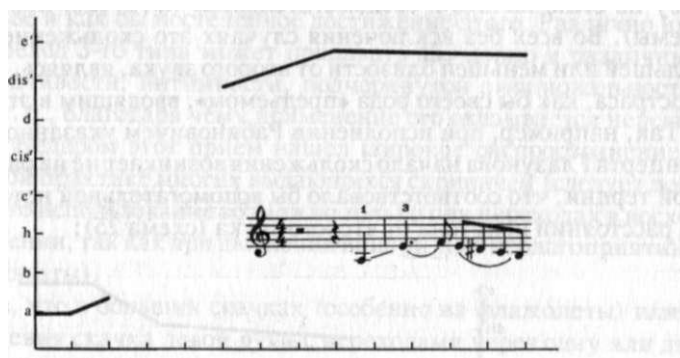


Схема 27
1 деление-0,034 сек.
Время выполнения перехода-0,25 сек.

Исследование выполнения перехода такого типа во втором из названных выше отрывков (из концерта № 5 Вьетана) дало следующие результаты: начало скольжения у Цыганова (схема 28) отстояло от второго звука на расстоянии терции (вместо кварты, что соответствовало бы вспомогательной ноте), а у Ойстраха (схема 29) и у Рабиновича (схема 30) — на расстоянии, несколько превышающем большую секунду:

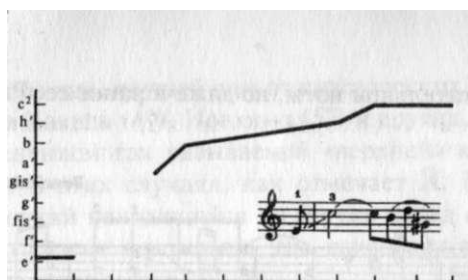


Схема 28
1 деление-0,034 сек.
Время выполнения перехода-0,29 сек.

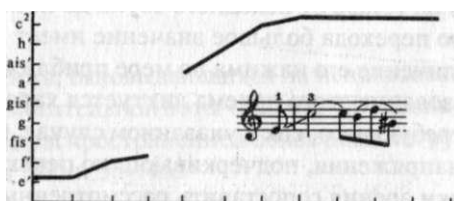


Схема 29
1 деление-0,02 сек.
Время выполнения перехода-0,133 сек.

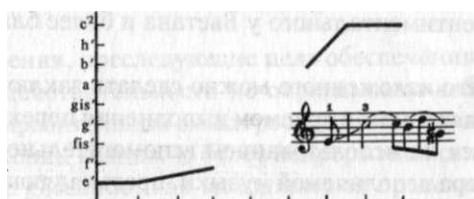


Схема 30
1 деление-0,03 сек.
Время выполнения перехода- 0,17 сек.

Флеш (41) отмечал возможность выполнения переходов 3-го типа и без использования вспомогательных нот, однако он относил такие случаи к «свободным портаменто-фантазиям», представляющим собою «чисто индивидуальное средство выразительности». Например, начало скольжения, максимально приближенное к последующему звуку, рассматривается Флешем как индивидуальный прием скрипача Жака Тибо. Между тем, как видно из представленных выше схем, несовпадение начала портаменто со вспомогательной нотой вовсе не является приемом, характерным для какого-либо одного исполнителя.

Однако возможны случаи, когда скольжение пальца начинается не

только со вспомогательной ноты, но даже и ранее ее. Рассмотрим следующий пример:



При исполнении этого отрывка Цейтлин рекомендует приблизить 3-й палец к 1-му, после чего скольжение осуществляется 3-м пальцем по всему расстоянию на грифе от исходного звука до последующего. В осуществлении такого перехода большое значение имеет ускорение движения смычка и увеличение его нажима по мере приближения к последующей ноте. Использование этого приема диктуется характером исполняемого материала, требующего, как в указанном случае, большого блеска и эмоционального напряжения, подчеркивающего переход к новой теме.

Если с этой точки зрения сопоставить рассмотренные выше переходы из концертов Глазунова и Вьетана, нетрудно установить, что у всех исполнителей (как уже отмечалось выше) во втором случае *portamento* более длинное, чем в первом. Не вызывает никакого сомнения, что основным моментом, определяющим указанную разницу в выполнении этого приема, является различие в самом характере музыкального материала, более чувственно-сентиментального у Вьетана и более благородно-строного у Глазунова.

На основании всего изложенного можно сделать заключение, что характер движения, связанного с приемом выполнения переходов 3-го типа, должен определяться не использованием вспомогательной ноты, а особенностями характера исполняемой музыки, предъявляющей определенные требования к звучанию.

При выполнении переходов 3-го типа также нажим скользящего пальца изменяется; однако — в отличие от приема выполнения переходов 2-го типа — этот нажим усиливается по мере приближения к последующему звуку. В случаях совпадения переходов 3-го типа с переходом на другую струну скользящий палец производит соединение на той струне, где лежит последующий звук.

Переходы 4-го типа

В специальной литературе существуют две точки зрения на выполнение переходов 4-го типа в восходящем направлении. Обе эти точки зрения основаны на применении вспомогательных нот, но различаются способом их использования.

Согласно первой из них, идущей еще от классических немецких скрипичных руководств Давида (49), Иоахима (57) и других, переход осуществляется с применением так называемой «верхней» вспомогательной ноты (пример 42). В этих случаях, как отмечает Й. Иоахим в своем руководстве, последний находящийся на струне перед сменой позиции палец скользит по струне в позицию, где находится звук, с которым должна быть установлена связь:



Другая точка зрения, основывающаяся на использовании так называемой «нижней» вспомогательной ноты (пример 43), возникла у Флеша (41) и получила широкое распространение в более поздних руководствах Шевчика (43), Волдана (72) и других:



Обе точки зрения, преследующие цель обеспечения плавного соединения звуков, в действительности не оправдывают себя. Дело в том, что музыкально-выразительный смысл рассматриваемого перехода заключается в установлении возможно более непрерывной связи между звуками. Поэтому любое *glissando*, как выходящее за пределы соединяемых звуков, в случае применения «верхней» вспомогательной ноты, так и начинающееся ниже исходного звука при применении «нижней» вспомогательной ноты, здесь совершенно неуместно.

Осциллографический анализ приемов выполнения переходов 4-го типа показывает, что в исполнительской практике ни «верхние», ни «нижние» вспомогательные ноты не применяются.

Так, проведен анализ двух отдельно исполненных переходов $f^1 - c^2$ (схемы 31 и 32; исполнители — Цыганов и Рабинович) и $h^1 - a^2$ (схема 33; Ойстрах).

Как можно видеть из представленных схем, ни в одном из приведенных случаев не была использована ни верхняя, ни нижняя вспомогательная нота, так как в противном случае кривая, изображающая соединяющее скольжение, выходила бы за пределы соединяемых звуков либо вверх, либо вниз:

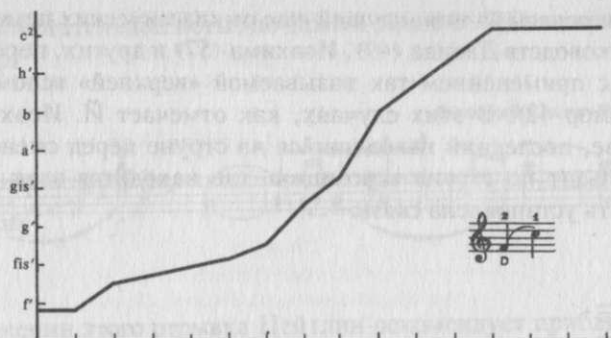


Схема 31

1 деление=0,023 сек.

Время выполнения перехода=0,25 сек.

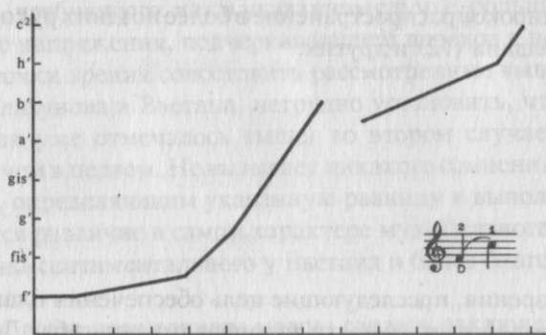


Схема 32

1 деление=0,019 сек.

Время выполнения перехода=0,228 сек.

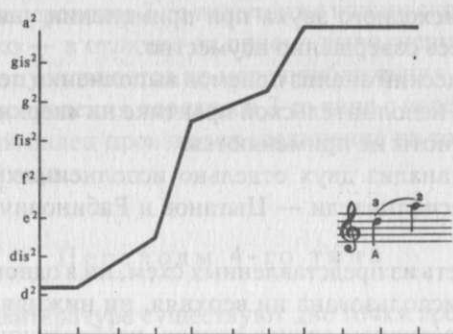


Схема 33

1 деление=0,025 сек.

Время выполнения перехода=0,15 сек.

Аналогичное явление наблюдается и при исполнении перехода, взятого в определенном музыкальном контексте, в чем можно убедиться на основании анализа осциллограмм, представленных в следующих трех схемах. Анализировался переход из концерта Глазунова в исполнении Рабиновича (схема 34), Ойстраха (схема 35) и Цыганова (схема 36). Ни у одного из указанных исполнителей прием выполнения перехода не был связан с использованием вспомогательных нот:



Схема 34
1 деление=0,03 сек.
Время выполнения перехода=0,12 сек.

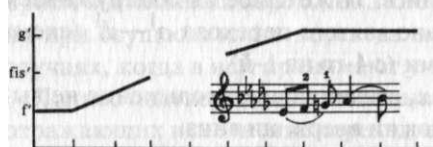


Схема 35
1 деление=0,022 сек.
Время выполнения перехода=0,132 сек.

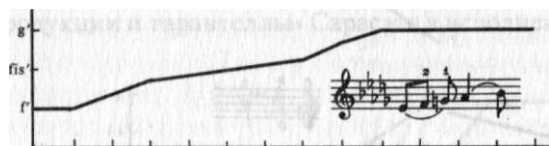


Схема 36
1 деление - 0,022 сек.
Время выполнения
перехода - 0,198 сек.

Следует отметить, что кривая, изображающая на схеме соединяющее скольжение, представляет собою либо совершенно непрерывную линию, либо в значительной мере приближается к ней. Как указывалось, непрерывность линии является характерной особенностью переходов 1-го типа — осуществляемых одним пальцем. Поскольку же в переходах 4-го типа исходная нота берется одним пальцем, а последующая — другим, то можно считать совершенно очевидным, что в данном случае подмена одного пальца другим совершается во время самого скольжения. При этом чем больше указанная подмена пальцев производится в согласии с общим поступательным движением руки, тем больше кривая перехода приближается к непрерывной линии. Рассматривая с этой точки зрения схему 32, можно прийти к заключению, что в данном случае общее движение руки было несколько замедленным, в силу чего подменяющий палец повторил (правда, в весьма ничтожной степени, около 1/4 тона) путь, уже пройденный подменяемым пальцем. В схеме 35 мы наблюдаем обратное явление: движение руки было несколько ускоренным, в силу чего подменяю-

щий палец (1-й), вместо того чтобы подхватить glissando в том пункте, где его закончил подменяемый палец (2-й), был перенесен рукой несколько дальше, из-за чего и возник небольшой перерыв. Необходимо, однако, подчеркнуть, что указанные нарушения непрерывности линии настолько незначительны и кратковременны, что они ощутимы лишь для такого чувствительного прибора, каким является осциллограф.

Может возникнуть предположение, что при более трудных условиях осуществления перехода, когда он выполняется не смежными, и в частности крайними, пальцами, использование вспомогательных нот необходимо. Этот вопрос также удобно рассматривать на основе осциллографического анализа (см. схемы 37—43).

При выполнении отдельно взятых переходов g^1-h^1 (схема 37; Рабинович) и d^2-a^2 (схема 38; Ойстрах), осуществляемых 3-м и 1-м пальцами, вспомогательные ноты не использовались. То же самое мы обнаруживаем при исполнении Рабиновичем отдельно взятого перехода a^1-d^1 (схема 39), выполненного крайними пальцами (с 4-го на 1-й).

Кроме того, как показано на схемах, соединяющее скольжение не выходило за пределы соединяемых звуков ни вверх, ни вниз.

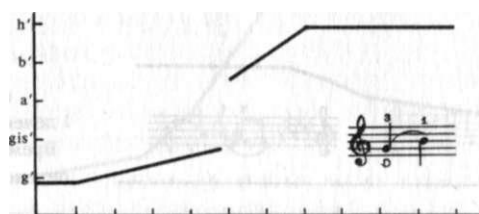


Схема 37

1 деление-0,016сек.

Время выполнения перехода-0,096 сек.

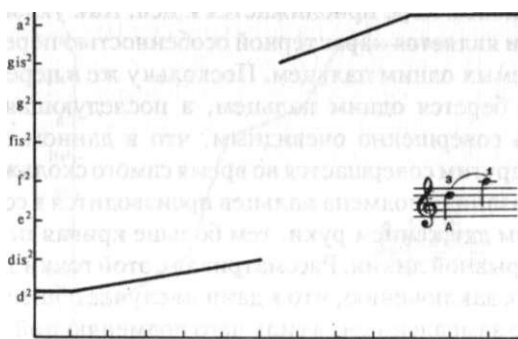


Схема 38

1 деление-0,017 сек.

Время выполнения перехода-0,153 сек.

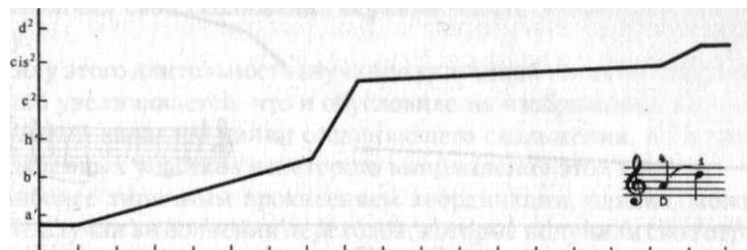


Схема 39

1 деление-0,017сек.

Время выполнения перехода-0,229 сек.

Таким образом, совершенно очевидно, что вспомогательные ноты как прием выполнения переходов этого типа не используются на практике — ни при осуществлении перехода сменными пальцами, ни даже в тех случаях, когда в нем принимают участие крайние пальцы.

Полное подтверждение этого вывода мы находим и в осциллограммах, отражающих исполнение переходов, взятых из определенных музыкальных произведений. В следующих схемах показан анализ перехода из «Скерцо-тарантеллы» Венявского в исполнении Цыганова (схема 40), Рабиновича (схема 41) и Ойстраха (схема 42), а также переход из «Интродукции и тарантеллы» Сарасате в исполнении Рабиновича (схема 43).

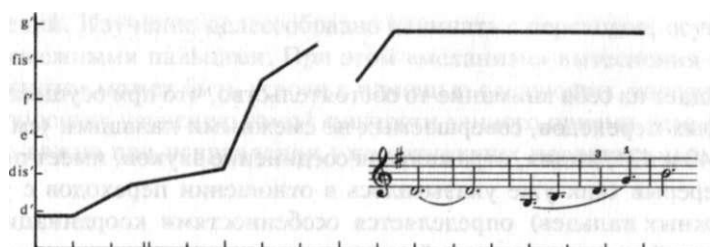


Схема 40

1 / 2 деления-0,022 сек.

Время выполнения перехода-0,37 сек.

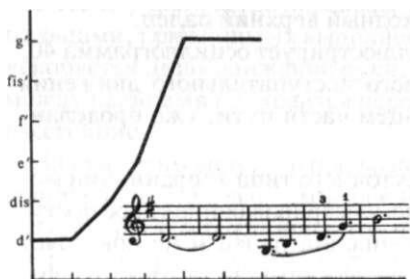


Схема 41

1 деление=0,03 сек.

Время выполнения перехода=0,09 сек.

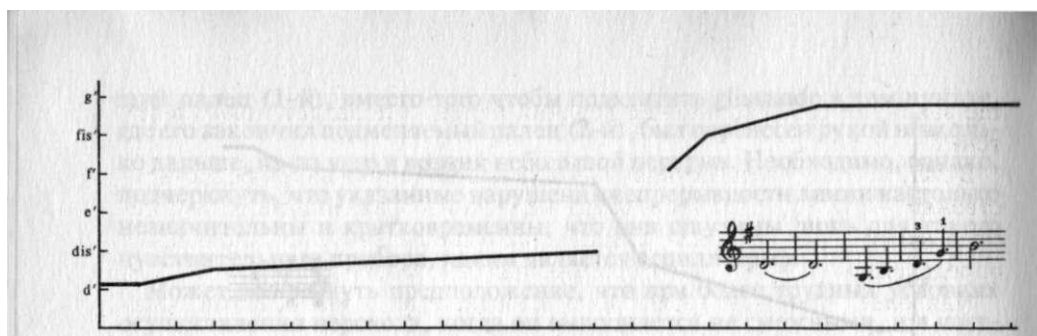


Схема 42

1 деление-0,019 сек.

Время выполнения перехода-0,28 сек.

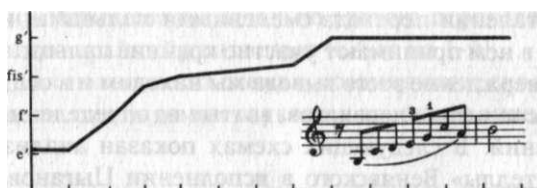


Схема 43

1 деление-0,03 сек.

Время выполнения перехода-0,21 сек.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что при осуществлении некоторых переходов, совершаемых не смежными пальцами (см. схемы 37, 38, 40 и 42), линия, отражающая соединение звуков, имеет перерыв. Этот перерыв (как уже указывалось в отношении переходов с участием смежных пальцев) определяется особенностями координации движений всей руки с подменой одного пальца другим во время этого движения.

Так, при выполнении переходов, представленных в осциллограммах 37, 38 и 42, имело место более быстрое поступательное движение руки, в силу чего последующий палец оказался перенесенным через ту точку грифа, где закончил свое скольжение исходный верхний палец.

Противоположное явление наглядно иллюстрирует осциллограмма 40, где в результате сравнительно медленного поступательного движения руки возникло повторение нижним пальцем части пути, уже проделанного верхним.

Интересным примером как бы промежуточного типа координации могут служить осциллограммы 39 и 43, продемонстрировавшие такое поступательное движение руки, при котором нижний палец и не повторяет части пути верхнего, и не оказывается перенесенным за ту точку грифа,

где закончил свое скольжение верхний палец, а попадает прямо в эту точку.

В силу этого длительность звучания указанной точки на грифе соответственно увеличивается, что и обусловило на изображении не только непрерывный характер линии соединяющего скольжения, но и появление определенных участков некоторого выпрямления этой кривой.

Наиболее типичным проявлением координации, однако, можно считать те случаи выполнения переходов, которые получили свое отражение в схемах 31, 33, 34, 36 и 41, где линии, характеризующие соединяющее скольжение, имеют непрерывный поступательный характер.

Таким образом, наиболее специфической особенностью переходов 4-го типа является замена одного пальца другим, осуществляемая во время самого движения.

Указанный прием выполнения этих переходов обеспечивает во всех случаях такую связь звуков, при которой соединяющее скольжение не выходит за пределы соединяемых звуков, что оправданно и с музыкально-эстетической точки зрения.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что попытка упростить выполнение этого приема путем использования вспомогательных нот (сводящих все виды переходов к переходам 1-го типа) искажает музыкальную сущность данного типа соединения звуков.

Изучать приемы переходов 4-го типа сложнее, чем другие, однако после того как исполнитель овладел ими, они не вызывают уже никаких затруднений. Изучение целесообразно начинать с переходов, осуществляемых смежными пальцами. При этом «механизм» вытеснения одного пальца другим может быть усвоен с помощью следующих упражнений, способствующих уяснению самой сущности данного приема (что бывает особенно важно при исправлении уже возникших неправильных навыков):



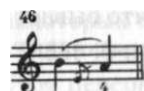
В тех случаях, когда переходы 4-го типа осуществляются не смежными пальцами, принципы их выполнения сохраняются прежними; в основном ускоряется лишь движение руки, так как в связи с большим расстоянием между пальцами приходится переносить вытесняющий палец на большее расстояние.

Надо иметь в виду, что при выполнении указанных переходов вытесняющий палец усиливает свой нажим, а вытесняемый ослабляет его. В связи с этим характер движения вытесняемого пальца можно сравнить с движением, совершаемым при скольжении пальца на флажолет:



В скрипичной практике при осуществлении переходов 4-го типа не смежными пальцами используется нередко прием сближения их перед переходом. В этом случае промежуточные пальцы несколько приподнимаются. Рекомендация такого приема встречается и в некоторых специальных руководствах, как скрипичных, например Лесмана (21, 23), так и виолончельных — Давыдов (17); однако, по нашему мнению, он скорее всего должен рассматриваться как результат индивидуального приспособления. Следует подчеркнуть также, что при использовании указанного сближения пальцев степень его должна уменьшаться с увеличением темпа. Подобная рекомендация сделана С.М. Козолуповым и Л.С. Гинзбургом (см. их дополнения к «Школе» Давыдова; 17, с. 35) при анализе применения этого приема в практике игры на виолончели. Этот прием в быстром темпе неизбежно оказывает тормозящее влияние на подвижность руки и может обусловить позиционную неустойчивость, отражающуюся на чистоте интонации.

В такого рода переходах скольжение производится исходным пальцем, причем последующий палец непосредственно падает на необходимое место грифа. Из этого следует, что при использовании и в данном случае вспомогательных нот соединяющее *glissando* должно выходить за пределы соединяемых звуков, как это видно из примера:



Приступая к исследованию нисходящих переходов 4-го типа, прежде всего подчеркнем, что настоящая необходимость овладения правильными приемами их выполнения диктуется постоянным использованием этих переходов в скрипичной практике — при исполнении всевозможных нисходящих пассажей. (Для кантилены они, наоборот, нетипичны, а если и применяются, то, как правило, лишь с участием смежных пальцев; в остальных же случаях обычно заменяются переходами других типов.)

Данные же осциллографических исследований, представленные на схемах 44 (Ойстрах), 45 (Рабинович) и 46 (Цыганов), показывают, что ни в одном из рассматриваемых случаев прием выполнения перехода не был связан с использованием вспомогательной ноты. Во всех трех исполнениях скольжение исходного пальца простирается примерно в пределах од-

ного тона, в то время как при использовании вспомогательной ноты оно должно было бы распространиться на интервал в пределах квинты.

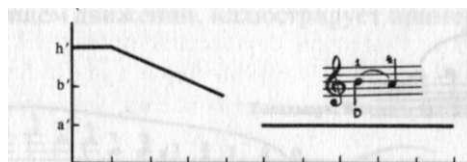


Схема 44

1 деление-0,025 сек.

Время выполнения перехода-0,1 сек.

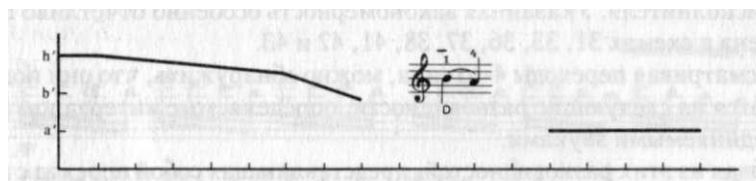


Схема 45

1 деление-0,016сек.

Время выполнения перехода-0,16 сек.

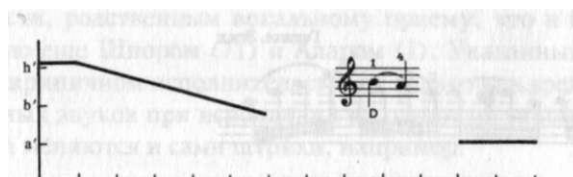


Схема 46

1 деление-0,025 сек.

Время выполнения перехода-0,3 сек.

Характер скольжения исходного пальца определяется особенностями его движения. Палец в данном случае не прижимает плотно струну до окончания перехода, как это наблюдается при использовании вспомогательных нот, а, наоборот, ослабляя нажим, нередко приподнимается над струной; при этом он должен занять соответствующее место над струной в новой позиции. В быстрой последовательности звуков исходный палец уменьшает свой подъем над струной в связи с необходимостью подготовки следующих звуков. При исполнении очень быстрой последовательности указанный подъем пальца над струной может иногда и вообще отсутство-

Рассматривая переходы 4-го типа, можно обнаружить, что они подразделяются на следующие разновидности, определяемые интервалом между соединяемыми звуками.

К другой разновидности относится так называемая подмена пальца на одном звуке. В этом случае наиболее отчетливо выявляется прием вытеснения одного пальца другим:

[illegible]

Гедике. Этюд



Две последние разновидности переходов 4-го типа применимы также и в нисходящем движении, то есть при перемещениях руки из более высоких позиций в более низкие.

Разновидность, связанную с переходом с какого-либо звука на тот же самый в нисходящем движении, иллюстрирует пример 50:



К другой нисходящей разновидности относятся переходы с более низкого звука на более высокий:



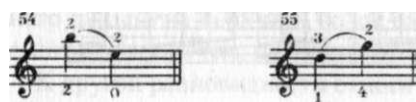
Разновидность переходов 4-го типа, связанная с подменой пальца, получила широкое применение в кантлене и является особым средством выразительности, родственным вокальному приему, что и было в свое время отмечено еще Шпором (71) и Аларом (1). Указанный прием используется в скрипичном исполнении не только как средство разделения указанных звуков при исполнении их одним штрихом, но и в тех случаях, когда меняются и сами штрихи, например:



До сих пор нами рассматривались те переходы 4-го типа, при которых соединяемые звуки находятся на одной струне. Однако нередко переходы этого типа соединяют звуки, расположенные на разных струнах. В этих случаях возможны четыре варианта переходов — два относящихся к движению по грифу вверх (варианты а и б примера 53) и два связанных с движением вниз по грифу (варианты *виг* примера 53):



Приведенные в вариантах образцы можно, разумеется, исполнять и иным способом (см. примеры 54 и 55):



Но анализ музыкальной литературы показывает, что эти переходы, хотя и могут быть иногда обойдены соответствующей заменой аппликатуры, все же указываются в некоторых редакциях.

Так, переходы, соответствующие представленному в примере 53 варианту а, встречаем в примерах 56 и 57:



В примерах 58 и 59 находим переходы, подобные приведенным в варианте б примера 53:



Примеры 60 и 61 содержат переходы того же типа, что и в варианте *в* примера 53:



И наконец переходы из варианта *г* примера 53 представлены в примере 62:



В целом ряде руководств указывается целесообразность применения и в данных переходах либо «верхних», либо «нижних» вспомогательных нот (аналогично тому, как это рекомендовалось при осуществлении переходов 4-го типа на одной струне). При этом вспомогательная нота оказывается всегда на той струне, на которой производится соединяющее скольжение:



Прием, основанный на использовании вспомогательных нот, сохраняет и в данном случае все присущие ему недостатки, уже рассматривавшиеся нами.

Так, при анализе приведенных в примере 63 вариантов *a* и *b* нетрудно установить, что использование вспомогательных нот, даже когда эти ноты не выходят за пределы соединяемых звуков, нарушает плавность перехода одного звука в другой, подчеркивая разрыв в их соединении. Если мы попытаемся, например, выполнить соответствующий варианту *a* переход из Largo 3-й сонаты Баха (см. пример 56) с помощью вспомогательных нот («верхней» или «нижней»), указанный недостаток выявится сразу же.

Применение вспомогательных нот в вариантах *b* и *г* усугубляется еще и тем, что соединяющее скольжение направляется в противоположную сторону, что, естественно, разъединяет звуки, которые должны были быть соединены.

Следует отметить, что аналогичное разъединение звуков наблюдается и при переходах 2-го типа (примеры 64—65). В связи с этим мы сочли наиболее целесообразным говорить о приемах выполнения этих переходов именно здесь.



Во всех таких случаях, когда направление *glissando* не обеспечивает соединения звуков, невозможно бывает найти приемы, полностью ликвидирующие этот недостаток. Так что прием выполнения каждого из рассмотренных переходов должен подсказываться особенностями исполняемого отрывка произведения и предъявляемыми им требованиями к звучанию. Использование же вспомогательных нот при выполнении этих переходов лишь подчеркивает указанный разрыв.

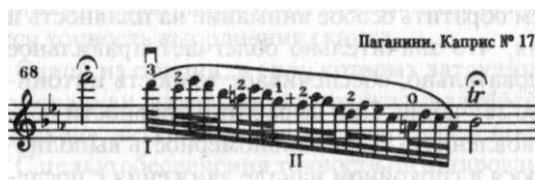
При переходах 2-го типа могут встречаться случаи, когда весьма целесообразным является использование приема скольжения, осуществляемого последующим пальцем; при этом звучание приобретает особую, приближающуюся к вокальной, певучесть и насыщенность:



Там, где характер музыки предъявляет другие требования, можно рекомендовать прием скольжения исходного пальца:



При этом указанное скольжение, во избежание нежелательных звуковых проявлений, должно быть по возможности незаметным. Достигается это значительным ослаблением нажима скользящего пальца на струну в соединении со сменой штриха и быстрым осуществлением перехода. Такой именно прием является единственно применимым и в подвижных последовательностях, так как, будучи хорошо выполнен, он дает наибольшую возможность скрадывать звуковые недочеты этого перехода:



Иногда в исполнительской практике, чтобы избежать нежелательного в таких случаях звучания glissando, используют в качестве вспомогательного приема еле заметную паузу. При мастерском исполнении этот прием можно считать целесообразным.

В переходах 4-го типа, относящихся к варианту а, замена одного пальца другим протекает во время самого движения; при этом соединяющее скольжение начинает исходный палец, а последующий подхватывает его и продолжает уже на другой струне. В переходах же, относящихся к варианту б, для кантилены можно рекомендовать скольжение последующего пальца (подобно тому, как это было указано выше при описании приема выполнения соответствующих переходов 3-го типа); для быстрых последовательностей — тот же прием, но сделанный по возможности незаметным при помощи сокращения объема скольжения и сочетания его со сменой штриха. В переходах, связанных с движением вниз по грифу, относящихся к варианту в, скольжение осуществляется только исходным пальцем, а последующий падает непосредственно на ноту в новой позиции на другой струне. Наконец, переходы, приведенные в варианте г, являющиеся наиболее неблагоприятными с точки зрения их звуковых

особенностей (в связи с чем они не могут применяться в кантилене), должны осуществляться особенно незаметно, для чего необходимо использовать все указанные средства.

Рассмотренные нами типы переходов приобретают при определенных обстоятельствах значение особых случаев, в которых их выполнение в той или иной мере осложняется.

К этим случаям прежде всего относятся переходы на большие расстояния — так называемые скачки, вызывающие известные затруднения в точности интонирования. Трудности, возникающие в скачках, нередко усугубляются еще двумя причинами, наблюдаемыми в практике обучения игре на скрипке. Первая из них заключается в том, что учащийся все время испытывает боязнь интонационной погрешности, что приводит к неуверенности движения левой руки и вследствие этого — к понижению («недобиранию») необходимого звука. Вторая причина связана с опасением выйти из ритма, что вызывает иной раз судорожное, чрезмерно быстрое выполнение скачка, препятствующее, со своей стороны, точности попадания.

В этих случаях рекомендуем обратить особое внимание на плавность и спокойствие самого движения, что значительно облегчает правильное выполнение перехода (а следовательно, обеспечивает точность интонирования) и улучшает качество звучания. При выработке плавности обязательно следует учесть установленную выше закономерность выполнения переходов, заключающуюся в спокойном начале движения с последующим его ускорением. В нашей педагогической практике мы нередко наблюдали, как затруднения в выполнении скачков ликвидировались при помощи указанного способа. У играющего при этом обычно создается впечатление, будто самое начало скачка относится не к исходному звуку, а к моменту ускорения движения, так что в его представлении расстояние между звуками как бы укорачивается, что придает ему большую уверенность в выполнении такого перехода. Кроме того, плавность движения левой руки не нарушает тогда и плавности ведения смычка, что бывает особенно важно при выполнении скачка в штрихе legato.

В скрипичной педагогике имеются разные точки зрения на приемы выполнения скачков. Существует, например, представление, что если скачок совершается с нижерасположенного пальца на вышерасположенный, его следует осуществлять при помощи скольжения последующего пальца (переход 3-го типа). С другой стороны, встречаются указания о целесообразности выполнения именно такого скачка при помощи скольжения не последующего, а исходного пальца. Мы полагаем, что решение указанного вопроса должно находиться в зависимости от индивидуальной приспособляемости играющего, однако во всех случаях необходимо прежде всего исходить из того, в какой мере тот или иной прием обеспечивает

звучание, соответствующее содержанию исполняемого музыкального отрывка.

Мы считаем необходимым подчеркнуть также то обстоятельство, что при скачках в верхние позиции использование вспомогательных нот создает чрезвычайно напряженное состояние руки, вследствие чего их применение нецелесообразно. В сказанном можно убедиться, исполнив следующий пример:



При осуществлении скачков в верхние позиции следует обратить внимание учащихся на то, что здесь возникает необходимость (диктуемая формой скрипки) предварительной подготовки руки для совершения целостного движения. Представление об этом целостном движении должно быть настолько четко усвоенным, чтобы оно могло как бы предвещать само движение, благодаря чему, что особенно подчеркивал Цейтлин, облегчается точность выполнения скачка.

Одной из причин, в силу которых затрудняется чистое интонирование при скачках, является, как это указывал Моstras (26), вибрация во время перехода, затушевывающая точное представление о расстоянии.

С целью обеспечения точности интонирования при скачках на большие расстояния мы считаем целесообразным рекомендовать специальные упражнения в скачках на различные расстояния, а также — что очень важно для достижения успеха в этом отношении — сопоставление скачков, совершаемых на различные расстояния. Такие упражнения, во-первых, способствуют правильной оценке расстояний на грифе (по выражению А.И. Ямпольского, развивают «глазомер»), а во-вторых, придают уверенность при осуществлении скачков.

Упражнения могут строиться по следующему принципу.

1. Скачки с одной какой-либо ноты в разные позиции. При этом можно использовать два варианта (а также их сочетание):

а) переходы на один и тот же палец, но на разные ноты, отстоящие одна от другой на разные интервалы вплоть до полутонов (последние упражнения особенно обостряют ощущения точности расстояний на грифе);

б) переходы на разные пальцы, но на одну и ту же ноту.

2. Скачки с разных позиций на одну и ту же ноту (например, на флажолет).

3. Скачки с разных нот на разные ноты.

Еще до совершения скачка нужно себе ясно представлять звучание необходимой ноты, «предслышать» ее. Таким образом, движение руки

будет реализовывать уже имеющееся звуковое представление. Только таким путем, а не механической тренировкой, могут быть созданы необходимые слухо-моторные связи, способствующие овладению грифом («знанию грифа», по выражению Д.Ф. Ойстраха) в профессиональном значении этого понятия.

К особым случаям относятся и те переходы, в которых звуки, находящиеся в разных позициях, разделяются паузой. При таких переходах нередко возникают затруднения в чистоте интонирования последующей ноты, так как она иногда берется как бы вновь, а не в соединении с предыдущей; это обстоятельство является следствием потери во время паузы ощущения связи с грифом. Такого рода явление часто наблюдается, например, при исполнении следующего отрывка из концерта Чайковского, где затруднения связаны с чистым интонированием звука e^3 :

Чайковский. Концерт, ч. III



Еще один пример — отрывок из «Отелло» Эрнста, где многие исполнители не всегда точно попадают на натуральный флажолет e (пауза в данном случае автором не указывается, однако характер вариации требует ее выполнения):

Эрнст. Фантазия "Отелло"



В рассматриваемых случаях с целью устранения подобного рода затруднений необходимо обеспечивать сохранение во время паузы непрерывной связи с грифом. В соответствии с этим А.И. Ямпольский рекомендует следующий способ исполнения первого из приведенных выше примеров: 1-й палец, берущий звук f^3 , не снимается со струны, а во время паузы совершает переход на лежащую ступенью ниже e^3 :



При исполнении же второго примера можно рекомендовать не брать флажолет сверху как бы наудачу, а осуществлять во время паузы переход по струне соответственно 2-му или 3-му типу переходов. Выбор того или иного приема может быть предоставлен играющему.

Проделанный анализ приемов выполнения различных переходов позволяет критически оценить основные элементы этих приемов, а также определить пути их правильного воспитания. Так, еще раз возвращаясь к вопросу о применении вспомогательных нот, следует отметить, что этот прием бывает целесообразным при первоначальном обучении: он способствует восприятию учащимся расстояний на грифе и помогает организовать правильное положение пальцев в новой позиции. Однако необходимо иметь в виду, что использование вспомогательных нот должно быть по возможности кратковременным, чтобы не закрепились возникающие при этом условно-рефлекторные связи (в противном случае оно, превратившись в плохую привычку, может оказаться моментом, тормозящим дальнейшее развитие).

9. Переходы с помощью открытой струны или натурального флажолета. Переходы с применением хроматического glissando

Переходы через открытую струну

Изучение этих переходов целесообразно начинать до изучения переходов других типов. Для первоначального обучения переход через открытую струну является простейшим, так как он не связан с какой бы то ни было деятельностью пальцев в процессе его осуществления и заключается только в передвижении руки вдоль грифа.

Следует иметь в виду, однако, что в таких переходах скрыты и определенные опасности. В частности, при их выполнении у играющего нередко наблюдается потеря ощущения расстояний на грифе. Для преодоления этого затруднения часто пользуются методом, при котором открытая струна временно исключается, вследствие чего восстанавливается непрерывная связь пальцев со струной; это благоприятствует возникновению и укреплению правильных ощущений расстояний на грифе. Так, например, при разучивании отрывка, приведенного в примере 73, в качестве вспомогательного средства может служить следующее за ним упражнение:





Нередко открытая струна вносит известные нарушения и в координацию последующей деятельности пальцев (это явление описывает К.Г. Мострас; 26), являясь, таким образом, причиной технических срывов. Так, например, при исполнении пассажа из «Золотого петушка» Римско-Корсакова срывы чаще наблюдаются не в самой трудной части этого пассажа (то есть в верхней октаве), а именно после открытой струны:

Цимбалист. Фантазия "Золотой петушок"



Специального рассмотрения требует вопрос о применении перехода через открытую струну в связи с использованием portamento (к открытой струне — вниз и с открытой струны — вверх), употребляемого в целях выразительности звучания кантилены.

Нисходящее portamento, связывающее лежащий выше звук с открытой струной, встречает, как известно, ряд возражений в специальной педагогической литературе. По нашему же мнению, решение этого вопроса должно всецело находиться в зависимости от характера исполняемой музыки. Не исключено, что в отдельных случаях использование такого перехода действительно окажется совершенно неприемлемым, в то время как в других случаях его применение будет с необходимостью вытекать из характера исполняемого. Так, например, трудно себе представить, чтобы можно было выразительно исполнить следующий отрывок из Канцонетты Чайковского без применения portamento, мягко соединяющего звук d^2 с лежащей ниже открытой струной:



Совершенно очевидно, что в данном случае не может быть никаких оснований для возражения против использования указанного приема, тем более, что если бы исполняемый отрывок был написан в другой тональности, когда нижний звук не совпадал бы с открытой струной, то ни у кого не явилось бы сомнения в допустимости использования указанного portamento. В исполнительской практике, как известно, встречаются случаи, когда характер музыки, требующий особой выразительности соединения определенных звуков, вызывает необходимость при- менять portamento между звуками, лежащими даже в одной и той же позиции.

При выполнении переходов через открытую струну, так же как и в рассмотренных ранее случаях, совершенно недопустимым является скольжение до соответствующей вспомогательной ноты (хотя это и рекомендуется в отдельных руководствах). Portamento должно осуществляться при постепенном ослаблении нажима пальца вплоть до полного снятия его со струны во время перехода (аналогично движению расположенного выше пальца при выполнении нисходящего перехода 2-го типа).

В тех случаях, когда происходит соединение открытой струны с лежащим выше звуком, возможность применения скользящего пальца, берущего верхний звук (соответственно 3-му типу переходов, то есть скольжение последующего пальца), не вызывает сомнения, если это оправдывается требованиями характера музыки. Весьма интересно, что в данных переходах возможно использование скольжения и с исходного звука (соответственно 2-му типу переходов) — с помощью приема, рекомендованного Давидом (49) и заключающегося в том, что 1-й палец накладывается на струну за порожком, откуда он и начинает свое скольжение. Такое осуществление рассматриваемого перехода иногда бывает очень уместно и способствует расширению выразительных возможностей portamento.

Переходы без применения скольжения

В практике скрипичного исполнительства встречаются случаи, когда в силу определенных художественных требований необходимо избегать связанного с переходом звучания portamento. И. Ямпольский (45) рекомендует для такого типа переходов два приема их выполнения.

Первый прием заключается в том, что сначала производится растяжение руки, продолжающееся вплоть до достижения соответствующим

78 

79 Хачатурян. Концерт, ч. I



0 1 4 3 2 3 1 3 2 1 1

80

1 4 1 или 4 1 4

Allegro assai

Гедике. Этюд

81

p

77



Ввиду того, что рассмотренный тип переходов имеет, как уже говорилось, специальное назначение, диктуемое определенными художественными требованиями, и, следовательно, ограниченное применение, педагоги обычно этими приемами специально не занимаются. Между тем упражнения в их выполнении, связанные с чередованием расширенного, нормального и суженного положений руки, хорошо вырабатывают ее гибкость и эластичность. В качестве одного из упражнений, полезных в этом отношении, можно использовать, например, нисходящую гамму в ломаных терциях, исполняемую аппликатурой, приводимой в руководстве Байо (47):



Однако не следует считать, как это рекомендует Кросс (61), что указанная аппликатура может быть применима в исполнительской практике.

Переходы с натуральных флажолетов

Использование того или иного вида переходов с флажолета - с *portamento* или без него — диктуется исключительно требованиями содержания исполняемого. Так, в одних случаях переход без *portamento* может оказаться суховатым, в то время как в других случаях *portamento* будет явно неуместным.

Особенности флажолетного звука заключаются в том, что звучание его сохраняется в течение некоторого времени и после снятия пальца со струны. Продолжительность звучания флажолета в этом случае зависит от правой руки: чем ближе к подставке касается струны смычок, тем дольше будет звучать флажолет (понятно, что приближение смычка к подставке относительно, так как оно ограничено возможностью извлечения полноценного звука).



Для отработки таких переходов можно рекомендовать следующее вспомогательное упражнение, где длительность нижнего звука (в данном случае — *a1*) постепенно укорачивается, пока он совершенно не перестанет звучать:



Это вспомогательное упражнение принципиально отличается от рекомендуемых Флешем упражнений в переходах со вспомогательными нотами. Упражнения со вспомогательными нотами связаны с выработкой навыка движения, отличного от того, который должен применяться в практике, тогда как это упражнение вырабатывает именно тот прием, который в данном случае необходим.

Описанный тип переходов с натуральных флажолетов чаще всего используется при движении руки вниз по грифу, хотя в отдельных случаях возможно их применение и при движении вверх.

Разновидностью рассматриваемого типа можно считать переходы с одного флажолетного звука на другой. Характер приема выполнения этих переходов может быть различным в зависимости от музыкально-эстетических требований.

Так, в следующем примере необходимость установить связь между флажолетными звуками (верхнее и нижнее *e*) заставляет применить *portamento*, выполняемое следующим образом: 3-й палец в момент начала движения руки прижимает струну и совершает соединительное скольжение, а 4-й палец легким прикосновением к струне берет второй флажолетный звук:



При исполнении же приводимого ниже отрывка 4-й палец, не прижимая струны, а лишь легко касаясь ее, переходит непосредственно с одного флажолетного звука на другой:



Хроматическое *glissando*

Особым видом смены позиций является так называемое хроматическое *glissando*, осуществляемое скольжением одного пальца. Рассматриваемый переход, как известно, представляет собою сложный тип движения,

состоящий из общего поступательного движения всей руки и из прерывистого движения глissандирующего пальца. Такое glissando Лесман (23), по аналогии с соответствующей деятельностью правой руки, удачно характеризует как «стаккато левой рукой».

Общее поступательное движение осуществляется всей рукой. Прерывистое же движение глissандирующего пальца обеспечивается либо движением кисти, напоминающим вибрационное, либо напряженным движением предплечья совместно с плечом, вызывающим соответствующий результат (следует подчеркнуть, что напряжение предплечья не должно быть чрезмерным, чтобы и в этом случае могло сохраняться необходимое ощущение эластичности движения). Наилучшим условием для выполнения хроматического glissando является наиболее полно выраженная координация указанных движений.

Основным моментом в достижении указанной координации является слуховая оценка выполняемого хроматического glissando, которая должна обеспечивать контроль за правильным интонированием хроматической последовательности и общим характером ее звучания. Так, при нарушении координации в связи со слишком активным общим поступательным движением руки скользящий палец переносится не по полутонам, а по соответственно большим интервалам. Чрезмерная же активизация прерывистого движения скользящего пальца тормозит общее поступательное движение руки, в связи с чем глissандирующий палец переносится на интервалы меньше полутонов.

Таким образом, при использовании хроматического glissando в музыкальном произведении, где выполнение этого перехода связано с определенным ритмом, играющий должен остерегаться двух моментов — как слишком быстрого начала поступательного движения руки, что неизбежно приводит к неестественному замедлению его окончания, так и, наоборот, задержки поступательного движения в начале исполнения glissando, что приводит к столь же неестественному ускорению его в конце. Совершенно очевидно, что и в том и в другом случаях нарушается правильность интонирования хроматической последовательности.

Флеш, правильно отмечая, что наиболее распространенным нарушением этой координации является отставание общего поступательного движения руки, рекомендует в своем руководстве (41) следующий метод устранения указанного нарушения. Сперва ученику предлагается сыграть данную хроматическую гамму непрерывным glissando, без всяких остановок, раз двенадцать подряд, с соблюдением ритма. Когда он таким образом обеспечит равномерное движение предплечья, к glissando присоединяется «vibrato-подобное» потряхивающее движение кисти, которое вызывает равномерное по полутонам вертикальное движение и обеспечивает — при достаточно продолжительном упражнении — точные хроматические glissando. Это, казалось бы, правильно построенное упражнение в действительности обладает серьезным дефектом. Дело в том, что при

стремлении обеспечить прежде всего равномерное движение руки не учитывается то обстоятельство, что расстояния между содействующими интервалами в нижней и верхней частях грифа не являются одинаковыми, в силу чего движение руки сверху вниз не может быть равномерным, а должно быть постоянно ускоряющимся (выработка этого ускоряющегося движения руки при исполнении хроматического glissando должна, естественно, проводиться под постоянным контролем слуха). Стало быть, рекомендуемое Флешем предварительное упражнение в непрерывном glissando не может быть применено потому, что оно не позволяет установить необходимую степень ускорения движения руки.

Весьма целесообразным с этой точки зрения является метод освоения хроматической гаммы glissando, предложенный А.И. Ямпольским. Так, при работе над пассажем из концерта Венявского (пример 87) Ямпольский рекомендует приведенные ниже упражнения. В первом из них (пример 88) намечается схема общего движения руки с учетом его ускорения по мере приближения к нижним позициям. Затем при сохранении указанных опорных моментов общего поступательного движения во втором упражнении (пример 89) производится заполнение промежутков прерывистыми движениями пальцев по полутонам.



В тех случаях, когда у учащегося возникают затруднения в выполнении прерывистых полутоновых движений пальцев, а также при первоначальном ознакомлении с приемом исполнения хроматической гаммы glissando можно рекомендовать упражнения на небольших отрезках такой гаммы (в границах интервалов кварты, квинты, октавы) в различных ритмах (триоли, квартоли и т. д.) — как в нисходящем, так и в восходящем направлениях. Особенно полезны такие упражнения при работе над ис-

полнением приемом *glissando* диатонических последовательностей (что в практике встречается значительно реже). В этих последовательностях дополнительные трудности создаются необходимостью передвижения руки на неравные интервалы (во всем прочем их исполнение подчиняется тем же правилам, что и исполнение хроматических последовательностей).

Нужно отметить специфическую функцию большого пальца при выполнении нисходящего хроматического *glissando* на большие расстояния. Возможно двоякое участие его в указанном процессе. В первом случае большой палец может служить точкой опоры для движения кисти при перемещениях ее с высоких позиций до позиции, соответствующей его положению, после чего он начинает двигаться вместе с рукой. Во втором случае большой палец уже с самого начала движется вместе с рукой, отходя даже иногда от шейки скрипки. Применение того или другого приема в основном определяется моментами индивидуального приспособления. Все же второй прием должен быть признан более целесообразным.

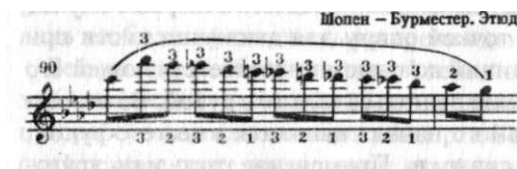
В значительном большинстве случаев нисходящее хроматическое *glissando* выполняется 3-м пальцем. Однако можно считать полезными упражнения в исполнении его и другими пальцами, например 1-м и 4-м (что способствует развитию техники октавной игры) или 2-м и 3-м (что является хорошей подготовкой к исполнению хроматических гамм в секстах).

Хотя хроматическое *glissando* чаще всего исполняется в нисходящем направлении, все же следует рекомендовать изучение его и в восходящем направлении, так как последнее может служить подготовкой для хроматического *glissando* в двойных нотах, которое, как известно, встречается в обоих направлениях. К сказанному надо добавить, что *glissando* в секстах чаще всего исполняется 2-м и 3-м пальцами, в терциях — 1-м и 3-м, а в октавах — как 1-м и 4-м, так и 1-м и 3-м пальцами.

При исполнении хроматического *glissando* в *legato* следует обращать серьезное внимание на равномерность и плавность движения правой руки. Совершенно иной характер приобретает движение левой руки в тех случаях, когда хроматическое *glissando* исполняется отдельными штрихами: *detache*, *spiccato*, *staccato* или *ricochet*. В этих случаях исчезает необходимость в прерывистости поступательного движения левой руки, в силу чего она производит лишь сплошное плавное движение. Необходимая прерывистость обеспечивается правой рукой, поэтому естественно, что здесь особое значение приобретает координация между ускоряющимся (или замедляющимся при восходящем движении) поступательным движением левой руки и сменой штриха, фиксирующего отдельные ступени хроматической гаммы.

Хроматическое *glissando* является специфическим средством выразительности. Оно представляет собой виртуозный прием, позволяющий

сыграть пассаж в таком темпе и с таким блеском, который был бы невозможен при исполнении его чередованием пальцев. Но и в тех случаях, когда выполнение пассажа чередованием пальцев не встречает особых затруднений, бывает предпочтительнее исполнить его приемом хроматического glissando, особенно если по характеру исполняемого требуется более мягкое и певучее звучание, как в следующем примере:



10. Смены позиций при игре двойными нотами (октавами и децимами, терциями и фингерзацами, секстами и квартами)

Переходы, применяемые при исполнении двойных нот, базируются на рассмотренных нами выше типах переходов. Особенностью их является то, что одновременно производятся два перехода на двух струнах. В целях систематизации материала мы считаем целесообразным сгруппировать двойные ноты следующим образом: 1) октавы и децимы, 2) терции и фингерзацы и 3) сексты и кварты.

Октавы и децимы

Октавы. Движение октавами представляет собой переходы 1-го типа, совершаемые одновременно на двух струнах. Распространенный недостаток октавной игры связан с трудностью непрерывного следования одного перехода за другим и заключается в резком, скачкообразном характере этих переходов. Указанный скачкообразный характер движения вызывается стремлением внести четкость в звучание, однако в большинстве случаев лишь способствует его жесткости, что отрицательно отражается на интонации и вносит в технику октавной игры известную угловатость и тяжеловесность. К сожалению, в ряде руководств встречается даже рекомендация выполнять октавы «прыжками». В действительности же единственно целесообразным способом является возможно более легкое и плавное передвижение руки, соответственно описанному выше приему выполнения переходов 1-го типа: спокойное начало переходов обеспечивает плавность общего движения октавной игры, в то время как устремленность к концу каждого перехода придает необходимую четкость звучанию. При этом и здесь следует обращать внимание на то,

чтобы пальцы не прижимали струны чрезмерно сильно — иначе возникает торможение общего поступательного движения, о чем достаточно подробно говорилось выше.

Принимая во внимание, что октавы играют в основном 1-м и 4-м пальцами, возникает нередко вопрос о положении 2-го и 3-го пальцев. Во многих руководствах не рекомендуется снимать 2-й и 3-й пальцы со струны, так как это якобы делает более устойчивыми 1-й и 4-й пальцы и тем самым укрепляет интонацию. В других высказывается мнение, что не следует снимать один только 3-й палец. Наконец, имеются указания снимать со струны оба пальца (2-й и 3-й). С нашей точки зрения, наиболее целесообразным является это последнее указание. Следует иметь в виду, что держание на струне всех пальцев (или даже одного 3-го) связывает всю руку, делает невозможной вибрацию в кантилене, затрудняет подвижность в более быстрых темпах и усложняет игру в высоких позициях в связи с узостью расстояний.

Отметим также, что, согласно утверждению Мостраса, при восходящем движении октавами опорным пальцем является 4-й, а при нисходящем — 1-й.

Чрезвычайно важно то обстоятельство, что в связи с суживающимися расстояниями в верхней части грифа 1-му и 4-му пальцам при игре октавами приходится в известной степени сближаться друг с другом; в силу этого само поступательное движение руки осложняется и требует дополнительной координации. По какому же пути в таком случае должны быть направлены занятия, чтобы наиболее целесообразно обеспечить развитие указанных координационных взаимоотношений? На это в специальной литературе существуют две точки зрения.

Согласно одной из них, изучение октав должно начинаться со связывания двух-трех ступеней гаммы — с постепенным последующим расширением объема движения до октавы. В отдельных случаях рекомендуют начинать изучение даже с хроматической гаммы, мотивируя это тем, что при этом сохраняется постоянство интервалов, которое якобы облегчает овладение переходами.

Как видим, при использовании этого метода основное внимание фиксируется на изучении поступенного октавного перемещения руки.

По другой точке зрения, наиболее целесообразным является метод, в основе которого лежит изучение изменений расстояния между 1-м и 4-м пальцами при игре в различных частях грифа. Флеш (41) для выработки соответствующего навыка рекомендует, например, следующее упражнение:



В этом упражнении, построенном как в восходящем, так и в нисходящем направлениях, отчетливо выявляется процесс сужения и расширения расстояния между 1-м и 4-м пальцами. Цейтлин пользовался в этих случаях другим упражнением, в котором отрабатывается переход (вверх и вниз) на большое расстояние и где связь двух октав выполняется медленным glissando при строгом контроле чистоты интонации октавы на всем протяжении движения руки:



Следует иметь в виду, что процесс сужения и расширения между 1-м и 4-м пальцами осуществляется главным образом за счет соответствующего приближения или отдаления 1-го пальца, который несколько меняет при этом форму своей постановки (более плоская при приближении — и наоборот). Это объясняется тем, что 1-й палец располагается и действует в более низких по сравнению с 4-м позициях, где, как известно, расстояния между интервалами шире.

По нашему мнению, наилучшего результата в разрешении рассматриваемого вопроса можно достичь лишь такими упражнениями, которые давали бы возможность одновременного изучения обоих указанных элементов движения и могли обеспечить при исполнении переходов в октавах координацию между поступенным движением руки и отмеченным сужением или, наоборот, расширением расстояния между 1-м и 4-м пальцами. Правильное решение этой задачи, с нашей точки зрения, дается, например, в следующем упражнении, рекомендуемом Сибором (36):

Сибор. Техника двойных нот



Мы полагаем, что изложенный выше принцип должен лечь в основу определенной системы упражнений, где сначала изменяются общие границы движения, определяющие степень изменения расстояния между 1-м и 4-м пальцами, а затем весь путь заполняется поступенными переходами в октавах. Благодаря такому построению упражнений удастся и фиксировать внимание на отдельных элементах движения, и устанавливать их единство. В тех же случаях, когда по тем или иным причинам выполнение одного из указанных элементов движения затруднено, рабо-

та должна быть направлена на его развитие (для чего могут быть использованы упражнения, подобные приведенным в примерах 91 — 92).

Особо необходимо остановиться на рассмотрении приема выполнения переходов октавами с одной пары струн на другую. Здесь возможны два случая — с использованием открытой струны и без ее использования. Целесообразно в этих случаях осуществлять переход при помощи скольжения одним пальцем по общей струне, тем более что смычок какое-то мгновение (в связи с закругленной формой подставки) неизбежно остается во время переноса на этой струне.

Следующий пример демонстрирует этот прием в обоих его вариантах: в первом образце примера (а) соединяющее скольжение 4-го пальца осуществляется по 2-му типу переходов, а во втором (б) — совершается переход через открытую струну:



Переходы октавами с одной пары струн на другую без использования открытой струны являются весьма сложными, так как они связаны с одновременным перемещением обоих пальцев в другую позицию и на другие струны. По поводу приемов осуществления этих переходов в специальной методической литературе почти отсутствуют какие бы то ни было рекомендации, что дало повод Флешу (41) назвать их «прыжком в неизвестность». Войку (12) в своем руководстве, правда, предлагает выполнять указанные переходы согласно следующему примеру:



При таком переходе пальцы, переведенные в I позицию, должны, по мнению Войку, соскользнуть на *es* (на струны Ре и Ля), не теряя ощущения струн, для достижения ровного и без призвуков перехода на другие струны. Однако этот прием надо отнести к малоцелесообразным: он построен на связывающем руку скольжении обоих пальцев, ухудшает звучание перехода, не устраняет одновременной переброски обоих пальцев на другие струны, а лишь переносит ее в позицию последующей октавы и, наконец, вызывает призвуки.

С нашей точки зрения, весьма удачным и в этом отношении является прием, предложенный А.И. Ямпольским. Он основан на том, что во время

перехода с одной пары струн на другую смычок в какой-то момент находится на одной только средней (общей для них) струне (пример 96). Именно в этот момент и осуществляется соединительное скольжение по 2-му типу переходов в требуемую позицию с последующей перестановкой исходного пальца (пример 97):



Для переходов, совершаемых в нисходящем направлении (при которых рука движется вверх по грифу), Цейтлин рекомендовал несколько иной прием: 1-й палец еще в исходной позиции ставится на две струны, в силу чего во время перехода скользит одновременно по двум струнам. (Этот прием не может быть использован исполнителями, обладающими слишком тонкими пальцами.)

При исполнении гамм в октаву в диэзных и бемольных тональностях (где нет открытых струн) рекомендуется переходить с одной пары струн на другую на тех ступенях гаммы, которые отстоят друг от друга на интервал большой секунды, тогда переход совершается на меньшее расстояние. Это наглядно показывает следующий пример, где первый из образцов (а) — рекомендуемый, второй (б) — нет:



Для овладения указанными типами переходов в октавах чрезвычайно полезным упражнением является октавная игра трезвучий: большое количество переходов с одной пары струн на другие, которые при этом приходится выполнять, способствует развитию чистоты интонирования в условиях изменения расстояний между пальцами в различных частях грифа.

Следует иметь в виду, что нередко исполнение октав, особенно в высоких позициях, осуществляется не 1-м и 4-м, а 1-м и 3-м пальцами, что, с одной стороны, обусловливается уменьшением расстояния между пальцами, а с другой стороны, способствует в отдельных случаях лучшему звучанию.

Целым рядом специфических особенностей, которые необходимо учитывать, отличается октавная кантилена. Определяет эту специфику то обстоятельство, что все звуки исполняемой в октаву мелодии оказываются

ся связанными переходами. Это может отрицательно отражаться на звучании. Стремление к незаметному осуществлению переходов в кантилене ведет к потере певучести. Если же все октавы связываются при помощи *portamento*, кантилена становится эстетически неприемлемой. В связи с этим возникает необходимость разнообразить приемы соединения октав в соответствии с музыкальным смыслом исполняемой фразы.

При исполнении октав не *legato*, а отдельными смычками возможно, как это подробнее будет рассмотрено ниже, применение *portamento* различного типа.

Децимы. Специфической особенностью децим, обуславливающей значительные затруднения при их исполнении, является растяжение, особенно при игре в нижней части грифа.

Децимы, подобно октавам, соединяются как переходы 1-го типа, совершаемые одновременно на двух струнах. При этом часто присущий игре октавами недостаток — известная скачкообразность и резкость переходов — встречается еще чаще и в значительно усугубленном виде при исполнении децим. Это объясняется, с одной стороны, весьма значительным растяжением, а с другой — излишне сильным прижатием пальцев к грифу, вызываемым стремлением удержать их в растянутом состоянии. В данном случае (так же как и при октавной игре) нужно стараться сохранять ненапряженное, свободное состояние руки (что обеспечивает к тому же возможность осуществления вибрации при исполнении музыкальных фраз, требующих певучего и выразительного звучания децим). При этом особенно важно иметь в виду, что чрезмерное напряжение и связанная с ним скованность руки могут быть значительно ослаблены приданием ей правильного положения. Дело в том, что при растягивании пальцев значительно легче оттянуть 1-й палец книзу, чем вытягивать 4-й палец вверх¹¹; это связано как с особенностями строения руки, так и с относительной слабостью 4-го пальца. Поэтому и рука в своем положении должна приспосабливаться главным образом к положению 4-го пальца с учетом положения большого пальца. (Между тем в педагогической практике наблюдается нередко обратное явление, когда начинающие изучать децимы не оттягивают 1-й палец книзу, а тянутся вверх 4-м; результатом этого приема, если его своевременно не исправить, будет в большинстве случаев боязнь исполнения децим.)

Для облегчения освоения учащимися децим нами в педагогической практике используется следующее упражнение:



¹¹ Это положение относится не только к игре децимами, но и ко всем прочим случаям растяжений пальцев (фингерзасы и т.п.).

Это упражнение начинается с верхних позиций, где расстояния между интервалами меньше, чем облегчает растяжение и способствует устранению излишнего напряжения. При последующих же перемещениях руки в нижние позиции расстояния между интервалами увеличиваются постепенно, благодаря чему дальнейшее растяжение становится легче выполнимым и не сопровождается чрезмерным напряжением. Одновременно с этим указанный в упражнении ход в нижнем голосе подготавливает слух к восприятию правильного звучания интервала и соответственно чистому его интонированию (на это нужно обратить особое внимание, потому что в педагогической практике нередки случаи, когда учащиеся, приступающие к изучению децим, недостаточно точно улавливают их звучание). Наконец, данное упражнение способствует правильному положению руки, так как оно построено на оттягивании 1-го пальца вниз, а не на вытягивании 4-го пальца вверх.

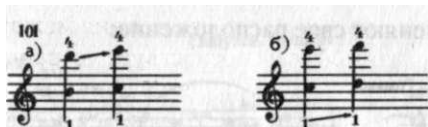
Другой значительной специфической трудностью децим, отличающей их от октав, является то, что при исполнении диатонических последовательностей пальцы часто движутся на различные интервалы. Однако трудность этим не исчерпывается: ведь даже если оба пальца передвигаются в данном случае на один и тот же интервал, то все же расстояния, которые проходятся ими, оказываются не одинаковыми; последнее особенно ощущается при движении обоих голосов на тон. Объясняется это тем обстоятельством, что расстояние между пальцами в децимах очень велико.

Учащийся должен отчетливо представлять себе все указанные особенности движений пальцев при исполнении диатонических последовательностей, не упуская из виду и изменяемости расстояний между пальцами в нижних и верхних позициях. С этой целью мы рекомендуем упражняться в интонировании децим начиная с соединения двух (любых) ступеней гаммы с последующим их расширением:



Для выработки точности интонирования децим Ауэр (5) предлагает в качестве вспомогательного приема вести смычком попеременно только на одной нижней или одной верхней струне.

Представляет интерес точка зрения Мостраса (26), считающего, что при соединении децим следует опираться на тот палец, который проходит большее расстояние и тем самым играет ведущую роль при переходе. Так, в первом образце (а) примера 100 ведущим пальцем является 4-й, а во втором (б) — 1-й:



При переходах в децимах с одной пары струн на другую в тональностях, не допускающих использования открытых струн, может быть рекомендован прием, предложенный А.И. Ямпольским для аналогичных случаев в игре октавами (см. выше пример 96).

В отношении же переходов с использованием открытой струны имеется указание у Войку (12), с которым согласиться нельзя. Войку предлагает для этих переходов следующий прием:



С нашей точки зрения, такой прием совершенно нерационален, так как связанная с ним «фиксация» позиции оказывает тормозящее влияние на движение и, кроме того, кратковременное изменение положения руки с расширенного на нормальное с возвращением его снова к расширенному может иметь своим следствием потерю интонационного ощущения интервала.

Интересно, что Паганини, по свидетельству Гура (55), исполнял децимы в верхних позициях не 1-м и 4-м пальцами, как это обычно принято, а 1-м и 3-м.

Но такая аппликатура, разумеется, может быть доступна лишь исполнителям, обладающим особенно длинными пальцами.

Рассмотренным здесь переходам в октавах и децимах по приему выполнения родственны последовательности в унисонах, секундах, а также с искусственными флажолетами. Отметим, однако, что в современной скрипичной литературе последовательности в унисонах и секундах встречаются редко.

Терции и ф иг е р з а ц ы

Т е р ц и и . При соединениях терций возможно использование всех основных типов переходов.

Переходы одной и той же парой пальцев (1-й тип) подразделяются на два вида. В первом из них — при переходах с большой терции на большую или с малой на малую — пальцы почти не меняют своего расположения (пример 103 а, б). Во втором — при переходах с большой терции на малую

или наоборот пальцы существенно меняют свое расположение:



Чайковский. Концерт, ч. I



Хачатурян. Концерт, ч. I



Чайковский. Концерт, ч. I



При осуществлении переходов, относящихся ко второму из рассмотренных видов, играющий должен учитывать указанное изменение расположения пальцев (с узкого на широкое или наоборот), так как осознание этого момента способствует точности интонирования. Первый тип несколько проще для исполнения, поэтому именно с него целесообразнее всего начинать освоение переходов терциями. Следует также иметь в виду, что переходы 1-го типа в терциях подчиняются (как и октавные; см. выше) тому же правилу, которое было нами выведено для переходов, осуществляемых одним пальцем, — спокойное начало и ускорение к концу движения.

Переходы, совершаемые с расположенной ниже пары пальцев на расположенную выше (в восходящем направлении), могут осуществляться как по 2-му (пример 105), так и по 3-му (пример 106) типам переходов:



Применение того или другого приема определяется требованиями характера исполняемой музыки.

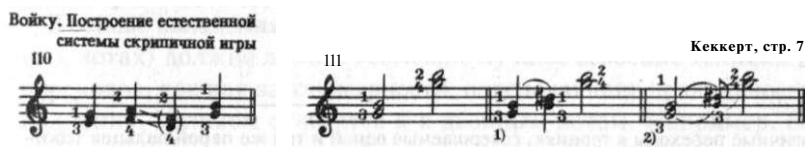
Выполнение нисходящих переходов с верхней пары пальцев на нижнюю подчиняется правилам, установленным для нисходящих переходов 2-го типа:



Правилам переходов 4-го типа подчиняются как восходящие переходы в терциях с верхней пары пальцев на нижнюю (пример 108), так и нисходящие переходы с нижней пары пальцев на верхнюю (пример 109):



Следует особо остановиться на рассмотрении приема выполнения переходов в терциях с одной пары струн на другую. В ряде специальных руководств — у Войку (12), Кеккерта (60) и других — приводятся указания, что переходы этого типа должны осуществляться скольжением обоих пальцев до соответствующих вспомогательных нот:



При этом Кеккерт отмечает, что такой переход еще лучше выполнять «с двумя двойными промежуточными нотами»:



При рассмотрении октав мы уже отмечали бессмысленность использования такого приема скольжения обоих пальцев.

Переходы в терциях со струны на струну — аналогично уже описанным переходам в октавах — основываются на принципе использования общей струны в тот момент, когда смычок находится только на этой струне. Необходимый переход осуществляется именно в этот момент и именно тем пальцем, который находится на общей струне. Таким образом, эти переходы в общей своей форме приближаются к переходам 2-го и 4-го типов¹². Согласно этому приему, в первом образце (а) приводимого ниже примера скольжение совершается 2-м пальцем в момент нахождения смычка на струне Ре. Соответствующим образом этот переход осуществляется и в двух следующих образцах (б и в):



Переходы в терциях, соответствующие 3-му типу переходов, по своей музыкально-выразительной сущности требуют выполнения их скольжением последующей пары пальцев:



Понятно, что это скольжение не сочетается с выполнением вспомогательных нот и подчиняется правилам, выведенным нами для переходов этого типа в одноголосии.

¹² Аналогичные переходы в терциях, совершаемые одной и той же парой пальцев (соответствующие переходам 1-го типа), малоупотребительны. Все же мы считаем целесообразным указать наиболее рациональный прием их выполнения (он совпадает с описанным нами выше приемом переходов в октавах без использования открытой струны):



В приведенном примере переход начинается в тот момент, когда смычок оказывается на струне Ля, и осуществляется с последующей перестановкой 1-го пальца на а2.

При выполнении переходов с одной пары струн на другую большое значение приобретает деятельность правой руки, так как использование момента нахождения смычка на одной только общей струне не должно нарушать у слушателя впечатления непрерывности звучания обоих голосов. Поэтому пребывание смычка на этой струне должно быть возможно более кратковременным, а самый переход смычка нужно совершать максимально плавно, мягко и без подчеркивания.

В тех случаях, когда такие переходы совершаются при отсутствии общей струны, прием их выполнения основан на том же принципе. Отличие главным образом состоит в том, что соединяющее скольжение осуществляется пальцем, расположенным ближе к тем двум струнам, на которые должны быть непосредственно поставлены оба последующих пальца.

Как известно, терции относятся к одному из самых используемых видов двойных нот. Широко применяемые в кантилене, они наравне с секстами являются наиболее благодарным по выразительности скрипичного звучания интервалом. Объясняется это тем, что пальцы в терциях располагаются ближе друг к другу, чем при остальных интервалах (например, в октавах и особенно в децимах), что значительно облегчает вибрацию, играющую большую роль в кантилене.

Кроме того, из всех видов двойных нот терции наиболее легко применимы как блестящее виртуозное средство. Подтверждением этому является большое число виртуозных пассажей и даже целых произведений, написанных в терциях. Все это делает совершенно очевидным, насколько важным для скрипичного исполнительства является овладение этим видом техники.

Часто встречающимся при игре недостатком является слишком сильное прижатие пальцами струн и связанный с этим скачкообразный характер переходов, лишаящий их необходимой эластичности и нарушающий целесообразность общего движения. Если все эти отрицательные моменты (как уже неоднократно указывалось) являются значительным тормозящим фактором в скрипичной игре вообще, то при исполнении двойных нот, в частности терций, эти недостатки выявляются особенно резко.

В основе овладения техникой переходов в терциях (как и во всех двойных нотах) должно лежать возможно лучшее освоение техники простых переходов, так как закономерности, определяющие правильность их выполнения, целиком относятся и к двойным нотам. Например, большую помощь при изучении терций оказывают предварительные упражнения в исполнении гамм двумя пальцами: как 1-м — 2-м, так и 3-м — 4-м. В случае хорошего овладения техникой простых переходов более сложные условия, характерные для двойных нот, заключающиеся в одновременном движении двух пар пальцев, требующем соответствующей координации этих движений и связанным с более значительным мышечным напряжением, не искажают уже усвоенных и зафиксированных технических навыков. Это необходимо учитывать в педагогической практике с тем,

чтобы и упражнения непосредственно в переходах терциями были всегда верно направлены.

К сожалению, в ряде специальных руководств мы сталкиваемся с совершенно нецелесообразными рекомендациями, по существу затрудняющими овладение самыми основными элементами выполнения переходов. Так, например, подготовительные упражнения к гаммам в терциях, приведенные в "Школе» Давида (49), предлагается изучать штрихом *martele* (очевидно, потому, что автор посредством паузы хочет облегчить подготовку следующих пальцев). Но при таком упражнении исключается возможность контролировать качественные особенности самого перехода, что, естественно, самым отрицательным образом отражается на выработке необходимых навыков.

Флеш (41), исходя из того представления, что исполнение терций сводится к трем элементам движения: 1) падение пальцев в одной позиции, 2) переходы из позиции в позицию на одной и той же паре струн и 3) переходы с одной пары струн на другую, — рекомендует при работе над их освоением изучать каждый из указанных элементов в отдельности. При этом он считает, что изучение должно продолжаться три месяца — по одному месяцу на каждый вид движения. С нашей точки зрения, такая система обучения, создающая стандартную схему без учета индивидуальных особенностей и степени предварительной подготовки учащегося, может привести к отрицательным результатам. Прежде всего, рекомендуемое Флешем расчлененное изучение терций отвлекает внимание учащегося от выработки ощущения целостного движения, так как даже безупречное владение отдельными элементами не обеспечивает еще столь же безупречного овладения ими в их взаимосвязи. Кроме того, предварительные упражнения вовсе не должны сосредоточиваться в равной мере на всех трех элементах; внимания требуют в основном лишь слабые звенья. Так, когда по тем или иным причинам возникает торможение, относящееся к отдельным элементам движения, его безусловно необходимо устранить соответствующими упражнениями. Но и тогда эти предварительные упражнения следует чередовать с выполнением целостного движения, чтобы сохранить у исполнителя правильное представление о месте данного элемента в целостном процессе.

Большое значение в обеспечении легкого и свободного исполнения терцовых последовательностей имеет выбор рациональной аппликатуры. Этот момент особенно важен при исполнении терций в нижних регистрах, что связано с переходами с одной пары струн на другую. В более высоких регистрах, где переходы из позиции в позицию производятся на одной и той же паре струн, указанная задача сводится главным образом к тому, чтобы переход совпадал с ритмически сильным временем.

В верхних регистрах некоторые скрипачи достигают большой свободы и легкости исполнения в самых подвижных темпах. Это в известной степени объясняется возможностью почти не поднимать со струн 1-й и 3-й

пальцы, особенно при восходящем движении, что совершенно исключается при игре в нижних регистрах, где, кроме того, чередующиеся движения руки вверх и вниз по грифу сами по себе представляют большую трудность. Все это осложняется еще и тем обстоятельством, что рассматриваемые переходы с одной пары струн на другую затрудняют деятельность правой руки и тем самым отражаются на качестве звучания.

Во многих скрипичных руководствах встречаются аппликатурные указания, основанные на противопоставлении тональностей, допускающих и не допускающих применение открытых струн.

При использовании открытых струн рекомендуются два вида аппликатуры: 1 — с участием переходов через III позицию (пример 116); 2 — с переходами через II позицию (пример 117):



С нашей точки зрения, первая из приведенных аппликатур не может считаться рациональной, особенно в восходящем движении. В этом случае переход в III позицию, совершаемый ради одной только ноты при относительно большом его расстоянии, безусловно оказывает значительное тормозящее влияние на подвижность исполнения пассажа, и потому применение этого перехода даже при самом безупречном его выполнении вносит значительную суетливость. При нисходящем же движении такая аппликатура может быть использована, но только в тех случаях, когда применяется один подобный переход, а не последовательный их ряд, что неудобно, особенно при штрихе *staccato*. Необходимо также добавить, что рассматриваемая аппликатура нарушает правильное голосоведение, что особенно четко обнаруживается в кантилене (на это обстоятельство указывает в своем руководстве Флеш — 41).



Вторая из предложенных аппликатур, связанная с использованием переходов через II позицию (см. пример 117), может быть признана более рациональной. Благодаря сокращенным расстояниям переходов она допускает большую подвижность темпа и обеспечивает гладкое и легкое выполнение пассажа, особенно в тех случаях, когда переходы совпадают с сильным временем. Однако, с нашей точки зрения, считать использование открытых струн в тех тональностях, где это возможно, обязательным

было бы неверным. В некоторых случаях более рациональным оказывается применение аппликатуры без них, даже если это приводит к увеличению расстояния переходов. Например:



Исполнение приведенной указанной гаммы с применением открытых струн было бы неудобным, так как при этом переходы совпадали бы не с сильным, а со слабым временем, а кроме того, производились бы с большой терции на малую и наоборот, что вносило бы известное затруднение.

В тональностях, не допускающих применения открытых струн, при исполнении гаммообразных терцовых последовательностей возможны два вида аппликатуры: 1 — с движением в четных позициях (полупозиция — II позиция, II позиция — IV позиция); 2 — с движением в нечетных позициях (I—III, III—V). При этом необходимо принимать во внимание следующее обстоятельство: с одной стороны, чем выше позиции (допустим, III—V), тем меньше перемещения руки, с другой же стороны, более высокие позиции на струнах Ля и Ре дают менее яркое звучание. Однако выбор той или иной аппликатуры и в данном случае должен основываться на указанном выше принципе совпадения переходов с ритмическим акцентом.

Оба эти вида аппликатуры могут быть использованы и при исполнении терцовых последовательностей в тональностях, допускающих применение открытых струн.

В некоторых случаях при исполнении терций в нижних позициях применяется аппликатура, связанная с использованием растяжения и тем самым устраняющая переходы. С нашей точки зрения, такая аппликатура очень полезна в качестве упражнения, укрепляющего пальцы и развивающего их ловкость и эластичность. В таком именно плане она и используется Коргуевым (19) в его работе «Упражнения в двойных нотах для скрипки». Применение же этой аппликатуры в исполнительской практике является малоцелесообразным.

Фингерзацы. Применение фингерзацев преследует цель придания исполняемым октавным последовательностям определенной четкости и блеска. Известно, что ряд октавных фигурации, трелей, мордентов и т. п. может исполняться только фингерзацами. Например:

Хачатурян. Концерт, ч. I



13 Следует особо подчеркнуть необходимость изучения гамм (это относится не только к терциям, но и к фингерзацам и секстам) в четных позициях, что нередко не учитывается в процессе занятий.

Фингерзацы находят свое применение и в октавной кантилене — в тех случаях, когда необходимо бывает совершенно исключить *glissando*.

Приемы выполнения фингерзацев очень близки к приемам игры терций и отличаются от них лишь обратным расположением пальцев при исполнении фингерзацев (нижние пальцы — 1-й и 2-й — движутся по более низкой струне, а верхние — 3-й и 4-й — по более высокой). В силу этого все переходы в фингерзацах, осуществляемые на одной и той же паре струн, подчиняются тем же закономерностям, которые были выведены нами выше для переходов в терциях 1-го, 2-го, 3-го и 4-го типов.

В некоторых специальных руководствах, в частности у Войку (12), для исполнения таких переходов рекомендуется прием, заключающийся в одновременном скольжении обоих пальцев на двух струнах:



Однако этот прием, признанный нами, как указывалось выше, нецелесообразным для терций, оказывается еще в меньшей степени применимым для фингерзацев, так как скольжение пальцев по двум струнам при их растянутом положении является особенно затруднительным.

Являющееся специфической особенностью фингерзацев растяжение Пальцев в большой степени усугубляет все трудности, связанные с освоением этого вида техники. Само растяжение и обусловливаемое им известное напряжение пальцев, а также инстинктивное стремление играющего закрепить растянутое положение пальцев более значительным прижатием их к грифу, — вот основные моменты, отрицательно влияющие на свободу передвижения руки из одной позиции в другую; неблагоприятное влияние оказывает растяжение и на плавность переходов. Поэтому при работе над фингерзацами совершенно необходимы строгий контроль за тем, чтобы усилия, направленные на растяжение руки, не вызывали усиления давления пальцев на струну, а также максимальное соблюдение всех условий, обеспечивающих эластичное выполнение плавных переходов.

Рациональным является первоначальное изучение фингерзацев в верхних позициях, где расстояние меньше и где, следовательно, в меньшей степени возникает торможение.

Целый ряд исполнителей, достигая виртуозной техники исполнения фингерзацев, добиваются почти фортепианной их четкости и легкости, особенно в восходящем движении. При этом 1-й и 3-й пальцы почти не приподнимаются над струнами.

Рассмотрим подробнее некоторые моменты, связанные с аппликатурой применяемой при исполнении фингерзацев. Мы считаем нецелесо-

образной аппликатуру, которую рекомендует Иоахим (57) в гаммах, начинающихся с открытых струн:



Недостатком этой аппликатуры является то, что она вызывает необходимость перемены во время исполнения пассажа расположения руки из квартового в квинтовое, к тому же — с одновременным движением двух пальцев на разные расстояния (1-го — на большую секунду, 3-го — на большую терцию). Вполне понятно, что все это создает значительные добавочные осложнения, особенно при игре в быстром темпе. При обычно же применяемой в этих случаях аппликатуре (пример 123) подобные осложнения совершенно отсутствуют:



Флеш (41) считает, что открытая струна в фингерзацах (со 2-м пальцем) может употребляться только в начале, а не в середине последовательности. Однако в аппликатуру, предложенной им к капризу Паганини № 17, Флеш использует открытую струну в середине последовательности, что является достаточным опровержением приведенного им же положения:



Как известно, в практике исполнения гаммообразных последовательностей в фингерзацах чаще всего применяется следующая аппликатура:



Колее серьезным недостатком такой аппликации является то, что при ней полутонные расстояния часто приходится между смежными парами пальцев (то есть между 1—2-м и 2—4-м), а это представляет собой значительную трудность и обычно избегается в исполнительской практике.

Положительные качества такой аппlikатуры, выявляющиеся после соответствующей тренировки, заключаются в том, что, сокращая расстояния переходов, она способствует большей гладкости и подвижности исполнения.



141

жа, так как переход в III позицию осуществляется ради одной только ноты:



Сексты и кварты

Сексты. Характерная особенность этих двойных нот заключается в том, что их исполнение связано с переброжкой пальца с одной струны на другую. Однако в ряде случаев смена позиций в секстах совершается и без указанной переброжки. Необходимо в первую очередь остановиться на переходах 1-го типа. Они, как и аналогичные переходы в терциях, могут быть двух видов: 1 — с сохранением расположения пальцев (например, переходы с малой сексты на малую же или с большой на большую); 2 — с изменением положения пальцев (с малой сексты на большую и наоборот). Ввиду того, что исполнение переходов второго вида является более сложным в отношении интонирования, мы считаем целесообразным начинать изучение секст (так же как и терций) с переходов первого вида (не связанных с изменением расположения пальцев) — с соединений тех ступеней гаммы, на которых строятся однородные интервалы.

Переходы в секстах без переброжки осуществляются также и в тех случаях, когда одна пара пальцев замещается другой, то есть когда переходы совершаются с 1-го и 2-го пальцев на 3-й и 4-й (или наоборот), либо с 1-го пальца в сочетании с открытой струной на другие пальцы и обратно. Следовательно, переходы в секстах без переброжки могут выполняться и по 2-му, 3-му и 4-му типам; приемы их выполнения подчиняются тем же правилам, которые были установлены нами для соответствующих переходов в одноголосии.

Переброска пальца создает значительные технические затруднения при игре секст, что отражается и на их звучании (возникают посторонние призвуки). Этим обстоятельством объясняется то, что в специальной литературе, а также в педагогической и исполнительской практике встречаются многочисленные попытки избежать переброжки пальца путем соответствующих изменений аппликатуры. Прежде всего применяется аппликатура, в которой все переходы в секстах, как и исполнение секст в одной позиции, осуществляются скольжением одной и той же пары пальцев (переходы 1-го типа). Другой вид аппликатуры устраняет переброжку пальца путем попарного чередования 1-го и 2-го пальцев с 3-м и 4-м¹⁴.

¹⁴ Говоря об исполнении гаммообразных последовательностей этой аппликатурой, необходимо указать, что 3-й и 4-й пальцы в момент падения их на струны как бы вытесняют 1-й и 2-й пальцы ввиду того, что одновременное нахождение на струнах всех четырех пальцев в этих случаях, как отмечает К.Г. Мострас, является нерациональным.

Наконец, сочетания указанных двух видов аппликатур позволяют исполнять большие мелодические отрывки в секстах, почти совершенно не используя переброски пальца. Например:



При исполнении гаммообразных последовательностей в секстах, носящих такой же характер, как в приведенном ниже примере, наиболее целесообразным с нашей точки зрения является применение первой из приведенных выше аппликатурных замен, основанной на скольжении одной и той же пары пальцев.



Применение в этом случае смешанной аппликатуры (как в примере 129) не может считаться рациональным, так как большое количество чередующихся движений руки вверх и вниз по грифу нарушает плавность и обуславливает значительную неуверенность и неустойчивость интонации.

Кроме указанных двух видов аппликатурных замен применяется еще и третий вид, при котором сексты берутся не смежными пальцами, что напоминает фингерзацы:



Подобная аппликатура может применяться при исполнении хроматических последовательностей, состоящих только из больших секст.

ходы в этих случаях подчиняются всем тем правилам, которые присущи фингерзацам (пример 132).

В диатонических же последовательностях указанная аппликатура себя не оправдывает, так как при ее применении возникает ряд неудобств, отражающихся на чистоте интонирования (даже в не очень подвижном темпе). К числу неудобств относится как слишком тесное расположение пальцев при исполнении малых секст, так и возникающее в связи с этим неестественное положение смежных пальцев, берущих на разных струнах интервал квинты, иногда даже уменьшенной (пример 133):



Поэтому в исполнительской практике такая аппликатура применяется чаще всего в сочетании с обычной.

Исходя из того положения, что указанные выше аппликатурные замены не дают возможности полностью исключить переброску пальцев при исполнении секст, а также учитывая, что в исполнительской практике встречаются нередко случаи (смешанные двойные ноты, аккорды и т. п.), где переброска пальцев оказывается неизбежной, мы считаем все же необходимым не исключать изучение секст и переходов в секстах при помощи обычной аппликатуры (с переброской пальца). Следует также иметь в виду, что подобного рода упражнения воспитывают ловкость и подвижность пальцев. В силу этого мы не можем признать целесообразным предлагаемые Флешем (40) исключение в гаммах секстами переходов с переброской пальцев выше III позиции и замену их глissандированием одной пары пальцев.

Непременным условием освоения переходов в секстах с переброской пальцев является предварительное упражнение в переброске, связанной с исполнением секст в одной позиции (необходимо помнить, что сильное прижимание пальцами струн и здесь является тормозящим элементом). Такого рода упражнения представлены в сборниках Сибора (36) и Коргуева (19). Педагогический опыт позволяет прийти к заключению, что достаточная тренировка в овладении указанным приемом обеспечивает у ряда исполнителей большую подвижность и ловкость, а также хорошее звучание секстовых последовательностей.

Выполнение перехода с переброской пальца легко осуществляется, если оно основывается на правильных приемах простых переходов:



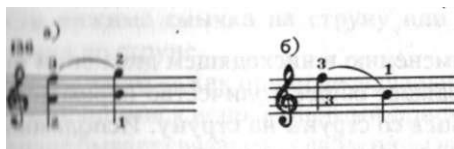
Если в данном случае проанализировать функцию 2-го пальца, то легко убедиться в том, что она состоит из двух элементов: 2-й палец является исходным при переходе, однако он должен попасть на нижний звук (*a 1*) следующей сексты; следовательно, движение его находится в данном случае в зависимости от правильной координации обоих указанных элементов. Первый момент выполнения этого перехода подчиняется закономерности переходов 2-го типа, то есть связан с постепенным ослаблением скользящего пальца вплоть до полного его поднятия над струной; именно в этот момент он легко перебрасывается на соседнюю струну. При выполнении такого перехода с целью устранения возможности призвуков оставляют иногда на мгновение смычок на одной струне.

Точно так же переход с переброской пальца, выполняемый по 3-му типу, осуществляется соответственно присущим данному переходу закономерностям. Момент же переброски пальца наступает в этом случае несколько раньше, чем в предыдущем.



В тех случаях, когда переход с переброской пальца осуществляется по 4-му типу, 2-й палец, начинающий свое скольжение на струне Ре, вытесняется следующим за ним 1-м пальцем (пример 136).

В момент, когда 2-й палец уступает место 1-му, он вместо того, чтобы подняться вверх, переносится на соседнюю струну, где, продолжая свое движение, вытесняет 3-й палец. Таким образом, рассмотренный переход представляет собою как бы два одновременно выполняемых перехода (по правилам 4-го типа) не только по аппликатурному признаку, но и по приему их выполнения — в этом можно убедиться, если вести смычком попеременно то по нижней, то по верхней струне.



При переходах в секстах с одной пары струн на другую используется тот момент, когда смычок движется по общей струне. Именно в этот момент по этой струне и совершается переход, из которого, таким образом, исключается переброска.

Использование же для данных переходов приема, связанного со скольжением обоих пальцев по двум струнам, является совершенно нерациональным.

В тональностях, допускающих применение открытой струны в нижних регистрах, избегают переходов, используя открытую струну:



В верхних регистрах, а также в тональностях, не допускающих применения открытой струны, аппликатура строится следующим образом:



Коргуев (19) предлагает для этих случаев аппликатуру, которая, с нашей точки зрения, заслуживает внимания:



Эта аппликатура благодаря применению в нисходящем движении переходов на 3-й и 4-й пальцы сокращает общее количество переходов и уменьшает число перебросок пальцев со струны на струну. Использование в нижних регистрах полупозиции и II позиции создает те же преимущества, что и при аналогичных условиях в терциях, и одновременно с этим также уменьшает количество переходов.

Кварты. Эти двойные ноты с точки зрения приемов их выполнения во всех отношениях родственны секстам.

Кварты отличаются от секст обратным расположением пальцев (как фингерзацы от терций):



Этим определяются и некоторые особенности их выполнения по сравнению с секстами — подобное соотношение описано уже нами при рассмотрении терций и фингерзацев. Однако кварты по приемам выполнения более сходны с секстами, чем фингерзацы с терциями, так как у фингерзацев кроме обращения пальцев имеет место еще и растяжение, что, как уже указывалось, накладывает свой отпечаток на прием их выполнения.

Следует отметить, что квартовые последовательности в своем чистом виде почти не встречаются в скрипичной литературе. Вместе с тем с педагогической точки зрения мы считаем целесообразным упражняться и в этом виде двойных нот, так как они весьма полезны для развития чистоты интонирования и в большой степени способствуют развитию ловкости и эластичности движений пальцев.

11. Взаимосвязь левой и правой рук в процессе смены позиций. Приемы осуществления смен позиций при совпадении переходов с переменной штриха. Смены позиций и различные штрихи

Рассматривая вопрос о деятельности левой руки, мы стремимся постоянно учитывать ее место в общем и целостном процессе игры на скрипке. Одним из важных элементов этого процесса является скоординированное взаимодействие левой и правой рук между собой, что требует специального внимания и при анализе изучаемой нами проблемы.

Как показывает практика обучения игре на скрипке, нередко осуществление смены позиций левой руки сопровождается изменением интенсивности нажима смычка на струну или нарушением равномерности его ведения по струне.

Очень часто — как при первоначальном обучении, так и у скрипачей с закрепившимися неправильными приемами игры, — осуществление переходов бывает связано с ослаблением нажима смычка на струну. Последнее становится особенно заметным при переходах на далекие расстояния, во время которых смычок иной раз как бы совсем приподнимается над струной. Это явление имеет место и при более мелких, но совершаемых друг за другом, переходах (например, при последовательностях гаммооб-

разного характера) и представляет собой наиболее распространенное проявление нарушений деятельности правой руки, сопровождающее смены позиций. Встречается и нарушение обратного порядка, когда выполнение перехода сопровождается не ослаблением, а, наоборот, усилением нажима смычка на струну, делающего произвольное *crescendo*. (Мы не говорим здесь, естественно, о тех случаях, при которых *portamento*, связанное с переходом, специально подчеркивается либо скрывается — в соответствии с требованиями музыкального содержания исполняемого — при помощи участвующей в этом процессе правой руки.)

К другим видам нарушений деятельности правой руки в связи с переходами в левой относится часто наблюдающееся в этот момент замедление ведения смычка (что обычно совпадает с ослаблением его нажима) либо, наоборот, ускорение его движения (встречается реже).

Кроме указанных наблюдаются еще и некоторые другие проявления, свидетельствующие о взаимозависимости деятельности правой и левой рук.

Так, при переходах из верхних позиций в нижние правая рука начинает следовать за движениями левой, перемещая смычок от подставки к грифу. Хотя такое перемещение является в определенной степени закономерным, обеспечивающим качество звучания, оно, однако, оказывается нередко настолько чрезмерным, что создается впечатление, будто смычок скатывается к грифу, что отмечено Мострасом в его работе «Интонация на скрипке» (27, с. 15).

Ярким проявлением этой взаимозависимости может служить и то, что у большинства учащихся, когда им впервые предлагается исполнить хроматическую гамму приемом *glissando* одним пальцем, правая рука стремится нередко как бы подражать прерывистому движению левой, производя некоторое подобие штриха *staccato*.

Следует подчеркнуть, что деятельность правой руки столь же сильно влияет на деятельность левой. Так, например, изменение нажима смычком на струну обычно тотчас же отражается и на силе нажатия пальцев левой руки, что нередко мешает работе над устранением этого распространеннейшего дефекта. Опасность здесь кроется в том, что ослабление нажима пальцев вызывает ослабление нажима смычком, что, естественно, весьма плохо отражается на звуковой стороне; требование же педагога играть смычком несколько плотнее снова восстанавливает и чрезмерно сильный нажим пальцев левой руки на струну.

Аналогичное влияние правой руки обнаруживается и в тех случаях, когда какой-нибудь пассаж, сыгранный сначала одним штрихом, выполняется затем другим: изменение при этом движений правой руки, как правило, влечет за собой изменения и в движениях левой, что отрицательно влияет на выполнение пассажа. В нашей педагогической практике бывали случаи, когда, например, следующий пассаж из «Рондо-каприччиозо» Сен-Санса при штрихе *detache* получался безукоризненно, а при

повторении его штрихом *spiccato* совершенно не получался в связи с нарушением смены позиций:

Сен-Санс. Интродукция и Рондо-капричиозо



Интересный пример изменения деятельности левой руки под влиянием правой приводит в своем руководстве Флеш (41), который пишет, что в пассажах, оканчивающихся флажолетом, последний часто не звучит именно потому, что 4-й палец, рефлекторно копируя движение смычка (поднимание его со струны в конце пассажа) совсем не доходит до требуемого места.



Необходимо также подчеркнуть, что степень возникающих нарушений в координации действий правой и левой рук находится в прямой зависимости как от самой трудности выполняемого движения, так и от степени подготовленности учащегося к его выполнению. Преждевременное предъявление повышенных требований к выполнению учащимся того или иного приема, к которому он еще не подготовлен, чаще всего приводит к отрицательным результатам. Например, требование производить смены позиций незаметно для слуха недостаточно подготовленный к этому учащийся будет стараться выполнить либо при помощи ослабления нажима смычком на струну, либо посредством задерживания его движения; таким образом, осуществление перехода будет у него постоянно сочетаться с нарушениями в движении правой руки, в результате чего легко может образоваться неправильный навык (весьма опасным при этом является несвоевременное обнаружение педагогом возникающего нарушения). Необходимо строго соблюдать определенную последовательность развития от простого к сложному, благоприятствующую освоению все более и более трудных видов движения. С этой точки зрения большое значение приобретает соответствующий порядок прохождения смен позиций, и

было бы ошибочным, например, 4-й тип переходов, являющийся наиболее сложным, рекомендовать к прохождению в первую очередь. Между тем эта ошибка встречается весьма нередко, особенно в старых руководствах.

Воспитание правильной координации профессиональных движений рук скрипача — чрезмерно важная педагогическая задача. К сожалению, нередко на долю педагога выпадает иная, весьма неблагоприятная, работа — исправление тех отрицательных координационных навыков, которые возникли в связи с неправильно построенным процессом первоначального обучения. Поэтому предупреждение самой возможности возникновения отрицательных навыков приобретает первостепенную важность для скрипичной педагогики.

Необходимо, однако, иметь в виду, что при обучении скрипача невозможно ограничиваться лишь выработкой отдельных координационных связей (так как, вообще говоря, нельзя предусмотреть все те координационные взаимоотношения, которые могут встретиться впоследствии на пути музыкального исполнительства); здесь нужно добиваться активизации подвижности в усвоении новых задач, обеспечивающей свободное и легкое овладение любыми формами координации. В силу этого уже с первых шагов первоначального обучения должна вестись работа над развитием подвижности нервных процессов, особенно в тех случаях, когда эта подвижность оказывается заторможенной.

В соответствии с изложенным, мы считаем необходимым прежде всего рекомендовать внимательнейшим образом следить за каждым элементом движения, который может привести к нарушению тех или иных координационных взаимоотношений. Так, в результате, скажем, введения какого-нибудь нового, более или менее трудного, элемента движения левой руки деятельность правой руки претерпевает различные изменения, проявляющиеся, например, в ослаблении или, наоборот, усилении ее движений. При этом вводимое в левой руке движение само по себе может вначале быть еще недостаточно ловким, но оно ни в коем случае не должно нарушать деятельность правой руки. Во всех же тех случаях, когда обнаруживаются признаки такого нарушения, обусловивший его элемент движения должен быть временно изъят вследствие недостаточной подготовленности учащегося к воспроизведению требуемого движения. При таком положении самым целесообразным представляется предварительное использование ряда подготовительных упражнений, которые помогли бы обеспечить впоследствии беспрепятственное овладение необходимым движением.

Уже с первых шагов обучения рекомендуется вводить специальные упражнения, способствующие формированию необходимых координационных связей, или приспособлять для этого любые распространенные в педагогической практике. Так, в скрипичной педагогике весьма часто встречаются упражнения, в которых на одно движение пальца левой руки

приходится несколько движений смычком (упражнения в *detache* на одной ноте). Не снимая значения этих упражнений в первоначальном обучении вообще, мы, однако, предлагаем строить их на основе изменяющихся ритмических групп, используя для этой цели соответствующий этюд или любую гамму. Например:



Основной смысл этого упражнения заключается в следующем. В первом варианте, в группах по четыре шестнадцатых, вырабатывается координирование движений пальца левой руки с соответствующим движением смычка вниз (или вверх). В других вариантах, при переходе на последующие фигуры, эта задача усложняется тем, что момент указанного совпадения учащается. Использование в дальнейшем квинтолей, секстолей и септолей может также представить интерес в силу более трудной ориентировки в этих более сложных ритмических фигурах. Все эти варианты являются очень хорошей подготовкой для обеспечения точного совпадения движений пальцев с движениями смычка при быстром исполнении различных последовательностей. Подобные упражнения целесообразны не только в первоначальном обучении, но и в качестве вспомогательного средства в тех случаях, когда требуется выработка указанного совпадения в специальных штрихах.

Мы уже говорили, что развитие необходимых координационных взаимоотношений находится в зависимости от степени подвижности нервных процессов и что это, естественно, должно учитываться в любом педагогическом процессе. Между тем в скрипичных руководствах нередко встречаются указания, совершенно противоречащие такому принципу.

Так, например, Флеш (41) рекомендует изучать каждую гамму только одной определенной аппликатурой, считая, что это создает преимущества при чтении нот с листа. В этих случаях у скрипача, действительно, легко вырабатывается и прочно закрепляется соответствующая условно-рефлекторная связь, благодаря чему при взгляде на соответствующую последовательность нот его пальцы легко и быстро выполняют закрепленный комплекс движений. Предостерегая от использования различных

аппликатур при изучении гамм, Флеш стремится избежать возникающего в момент исполнения затруднения в выборе нужного комплекса движений.

Ошибочность этих рекомендаций Флеша заключается в том, что, выработывая заранее готовые двигательные комплексы, невозможно предусмотреть все встречающиеся в скрипичной литературе последовательности. Кроме того, даже такая заранее подготовленная последовательность может оказаться в таком контексте, когда может потребоваться совершенно иной способ ее выполнения, в том числе и иная аппликатура. В связи с этим играющий может столкнуться (что часто и наблюдается) с необходимостью преодоления заранее выработанного и закрепленного комплекса движений, что, как известно, является значительно более сложной задачей, весьма отрицательно отражающейся на необходимой быстрой ориентировке при чтении нот с листа.

Разрешение этой задачи должно идти по совершенно иному пути — по пути развития возможно более быстрой моторной реакции на соответствующее зрительное, а следовательно, и на вызываемое им слуховое восприятие, что находится в зависимости от степени подвижности реакций исполнителя. Изучение же гамм различными аппликатурами, то есть формирование различных условно-рефлекторных двигательных комплексов на определенные сознательно ставящиеся задачи, может наилучшим образом способствовать гибкости этих процессов. Значительный интерес в этом отношении представляет рекомендуемое Ямпольским (44) упражнение, заключающееся в том, что играющему предлагают от любой ноты (допустим, от *a*) исполнять нисходящие гаммы в различных тональностях (например в *B-dur*, *D-dur*, *d-moll*, *G-dur* и т. д.). Такой метод, в отличие от указанного Флешем, благоприятствует развитию у исполнителя подвижности реакций, столь необходимой при чтении нот с листа.

Вопрос о выработке координационных взаимоотношений между деятельностью левой и правой рук получил некоторое отражение в руководстве Лесмана «Пути развития скрипача» (21). Предлагаемые Лесманом упражнения действительно могут быть использованы для развития соответствующих условно-рефлекторных связей, однако их основной целью является не столько обеспечение этого развития при первоначальном обучении скрипача, сколько исправление тех нарушений, которые возникли в его игре в результате предшествовавшего неправильного обучения. Между тем каждому педагогу следует ориентироваться главным образом на то, чтобы с самого начала выработать правильные приемы игры и с первых же шагов предупреждать возможность возникновения координационных нарушений.

Можно наметить основные направления, по которым такие нарушения чаще всего могут появляться на практике. Это, прежде всего, уже рассмотренные нами выше различные недостатки в деятельности правой руки, возникающие под влиянием переходов в левую. Это и искажения в

точности совпадения пальцев левой руки с соответствующими движениями смычка (для обеспечения совпадения нами уже были рекомендованы специальные упражнения). Вообще же многочисленные нарушения правильных координационных связей возникают именно в тех случаях, когда активизация движений одной руки отражается на деятельности другой.

Так, например, трель зачастую бывает связана либо с усилением нажима, либо, наоборот, со значительным его ослаблением. Здесь нарушение вызывается, как правило, преждевременным стремлением к быстрому выполнению трели, что при недостаточной предварительной подготовке (связанность смежных пальцев) неизбежно вызывает напряжение, отражающееся как на самом этом выполнении, так и на деятельности правой руки. Для правильного развития трели мы считаем необходимым исходить из спокойного и ритмичного падения пальца при совершенно свободной руке. Благодаря таким упражнениям создается естественная подготовка для обеспечения быстрой трели в будущем.

Активизация деятельности левой руки, сопряженная с вибрированием, с изменением темпа движений пальцев (ускорение исполнения пассажей) и т. д., тоже может оказывать отрицательное влияние на деятельность правой руки, активизация которой, в свою очередь, может вызывать нарушения в деятельности левой (например, переход с *piano* на *forte*, то есть усиление нажима смычка, нередко приводит к ускорению исполняемого пассажа или вибрации в кантилене).

В вопросе координирования деятельности правой и левой рук особое место занимает прием, с помощью которого осуществляется смена позиций в тех случаях, когда она совпадает со сменой штриха. К сожалению, этот вопрос в специальных руководствах либо вовсе обходится, либо неверно трактуется.

Так, например, Иоахим (57) в своем руководстве пишет только о том, что если смена позиций совпадает с переменной штриха, то для достижения непрерывной связи между находящимися в различных позициях звуками переход должен быть выполнен особенно скоро и ловко, еле заметно даже для внимательного слуха; каким же образом осуществлять эту связь, Иоахим не указывает. Шевчик (43), Волдан (72) и Лесман (20, 21, 23) считали, что в этих случаях момент начала перехода нужно относить ко второму штриху. Противоположную точку зрения мы находим у Немировского (30), который считает, что начало всех переходов должно относиться не ко второму, а к первому штриху. Михаловский, пытаясь обойти этот вопрос, рекомендует «окончив играть в предыдущей аппликатуре¹⁵, сделать паузу, во время нее перейти в новую аппликатуру и лишь после того начать новый штрих» (25, с. 69).

¹⁵ Михаловский термином «аппликатура» обозначает позиции.

Основная ошибка большинства указанных авторов заключается в том, что они обобщают свои рекомендации для всех переходов, связанных со сменами штрихов, тогда как переходы различных типов отличаются друг от друга не только по приему выполнения, но и по своему музыкально-выразительному значению. С этой точки зрения более правильно подходит к разрешению рассматриваемого вопроса И. Ямпольский (45), который намечает дифференциацию приемов осуществления отдельных переходов. Так, при выполнении переходов 2-го типа Ямпольский относит соединяющее скольжение к первому штриху, а при переходах 3-го типа — ко второму штриху (необходимо подчеркнуть, что такой прием вполне соответствует музыкально-выразительным особенностям данного вида перехода):

И. Ямпольский. Основы скрипичной аппликатуры



Исходя из того, что приведенные переходы (2-го и 3-го типа) отличаются друг от друга по своим музыкально-выразительным свойствам, их дифференцированное использование определяется характером исполняемого. Так как особенность перехода 2-го типа заключается в том, что portamento как бы вытекает из предшествующей ноты и органически связано с ней, было бы ошибочным отделять его несвоевременной переменной штриха. Точно так же ошибочным было бы при переходе 3-го типа отделять portamento от последующей ноты, так как в данном случае оно должно как бы вливаться в следующую ноту, чем и определяется смысл применения этого перехода в музыкально-выразительных целях.

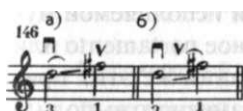
Рассмотрим в этом же аспекте и другие типы переходов, связанных с переменной штриха.

При выполнении подобных переходов, относящихся к 1-му типу, в целом ряде руководств — Волдана (72), Шевчика (43) и других — рекомендуется относить соединительное скольжение во всех случаях ко второму штриху. Некоторые другие авторы — Кеккерт (60), И. Ямпольский (45) — считают, что это скольжение при переходе 1-го типа должно быть отнесено не ко второму, а, наоборот, к первому штриху. С нашей же точки зрения, использование только одного из указанных приемов обедняет выразительные средства исполнения. Дело в том, что изменение момента смены штриха делает эти варианты значительно отличающимися друг от друга по своему звучанию: в одном случае выделяется начальный момент скольжения (благодаря связи portamento с первым звуком), в другом — подчеркивается его последний момент (то есть связь portamento с первым звуком):



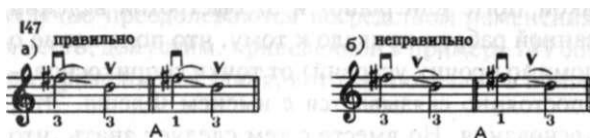
Соответствующее применение обоих приемов исполнения перехода 1-го типа расширяет возможности его использования в целях выразительности аналогично использованию переходов 2-го и 3-го типов.

Так же должен разрешаться и вопрос о приеме выполнения переходов 4-го типа:



В варианте *a* portamento относится к первому штриху, благодаря чему подчеркивается первый момент перехода, то есть скольжение исходного пальца, а в варианте б (при отнесении portamento ко второму штриху) — второй его момент, то есть скольжение последующего пальца. Таким образом, как видим, возможности музыкальной выразительности и этого типа переходов значительно шире, чем при рекомендуемом в некоторых руководствах применении только одного из указанных приемов. Выбор того или иного из этих приемов должен соответствовать в каждом случае требованиям выразительности, определяемым характером исполняемого перехода.

Все изложенное относится главным образом к выполнению переходов в восходящих последовательностях звуков. При исполнении же переходов в нисходящем направлении в связи с требованиями музыкально-эстетического порядка допускаются, как было указано выше, лишь те portamento, которые исходят от начального звука, так что переход 3-го типа в указанных случаях не применяется. Это положение и определяет момент перемены штриха при исполнении нисходящих переходов 1-го и 4-го типов, где, в соответствии со сказанным, portamento должно быть отнесено к первому штриху:



Некоторые исполнители применяют здесь иногда и обратный прием, но это следует рассматривать скорее как исключение, определяемое лишь их особым мастерством.

Все относящееся к нисходящим последовательностям действительно и для переходов с подменой пальцев на одном звуке при движении руки вниз. Например:



До настоящего момента нами рассматривались приемы исполнения переходов в кантилене, когда в связи с особенностями исполняемой музыки возникала необходимость подчеркнуть то или иное *portamento* или придать ему определенный характер. При использовании же этих приемов в быстрых последовательностях, требующих незаметного выполнения *portamento*, дело обстоит иначе. В быстро исполняемых последовательностях переходы 3-го типа не применяются вовсе, а переходы 2-го типа используются всегда с отнесением соединяющего скольжения к первому штриху. При исполнении восходящих переходов 1-го и 4-го типов рекомендуется относить *portamento* только ко второму штриху, так как этот прием обеспечивает здесь более незаметное выполнение перехода, в то время как обратный прием вносит известное торможение в движение левой руки по грифу, отражающееся на ровности исполняемого. Переход 4-го типа в нисходящем направлении и в быстром движении должен быть отнесен к первоначальному штриху, так как выполнение его в данном случае может быть связано лишь со скольжением исходного пальца.

Вопрос о координационной взаимосвязи правой и левой рук в большой степени связан с качественной стороной звучания — полнотой, насыщенностью, отсутствием призвуков, тембровыми особенностями и т. д.

Следует иметь в виду, что звучание, помимо прочих условий, находится в зависимости от места ведения смычка по струне.

По этому поводу Флешем в свое время была написана даже специальная работа (53), в которой он приходит к заключению, что определение точки касания струны смычком (в целях наилучшего ее звучания) связано со следующими моментами: 1) высотой позиции, в которой извлекается данный звук, 2) динамикой (*forte* или *piano*) и 3) быстротой ведения смычка. Появление указанной работы привело к тому, что положение о зависимости звучания (помимо прочих условий) от точки соприкосновения смычка со струной постоянно связывается с именем Флеша. Это, несомненно, имеет свои основания. Но вместе с тем следует знать, что Лесман еще за семь лет до выхода работы Флеша (в 1924 году) в своей «Школе игры на скрипке» (23) писал по этому поводу, высказывая мнение, что место наилучшего звучания струны изменяется в зависимости от скорости и плотности штрихов, а также от длины звучащего участка струны.

При этом Лесман разработал и составил специальную таблицу, которую мы считаем целесообразным привести ввиду ее большой наглядности.

Условия игры		Место наилучшего звучания струны
Более быстрый штрих Более медленный штрих	При данном давлении	Дальше от подставки Ближе к подставке
Более легкий штрих Более тяжелый штрих	При данной скорости	Ближе к подставке Дальше от подставки
Более короткий звучащий участок струны		Ближе к подставке
Более длинный звучащий участок струны		Дальше от подставки

Все изложенное свидетельствует о том, насколько важно (при условии правильной координации обеих рук) для обеспечения необходимого качества звучания найти ту точку струны, с которой в каждом данном случае должен приходиться в соприкосновение смычок. Вполне понятно, что оценивать звучание и его соответствие характеру исполняемого при этом должен слух исполнителя (как это уже рассматривалось по отношению к интонации), что является, как уже говорилось, обязательным условием для формирования любых профессиональных навыков.

Существенным элементом координации деятельности обеих рук является формирование необходимых навыков в соответствии с различными штрихами. Например, при исполнении пассажа в legato, связанного с рядом переходов, смычок должен перемещаться либо от подставки к грифу (нисходящий пассаж), либо, наоборот, от грифа к подставке (восходящий пассаж).

Своеобразный характер приобретает рассматриваемая координация при игре legato ломаных октав. Здесь решающим является момент перехода смычка со струны на струну, что нередко бывает весьма затруднительным. В практике скрипичного исполнительства эти затруднения обычно преодолеваются посредством изменения аппликатуры октав — вместо, допустим, приведенной в примере 149 общепринятой аппликатуры применяется такая, которая показана в примере 150:





Здесь надо иметь в виду следующее. Подобное изменение аппликатуры действительно устраняет неприятные призвуки, но в то же время придает звучанию несколько фортепианный характер. Между тем обычная аппликатура октав имеет то преимущество, что она обеспечивает большую певучесть. Поэтому решающая роль в вопросе выявления момента переноса смычка с одной струны на другую должна отводиться в этих случаях преимущественно соображениям музыкально-эстетического порядка.

Разрешение указанной задачи находится в зависимости от того, начинается ли ход ломаных октав с их верхнего или нижнего тона:



В первом образце примера смычок должен оставаться на нижней струне до тех пор, пока левая рука не совершит перехода в следующую позицию. Именно в этом случае осуществление перехода будет соответствовать проанализированному нами выше приему выполнения переходов данного типа. Преждевременный же перенос смычка на верхнюю струну связан с появлением эстетически неприемлемого *glissando*.

Во втором образце примера смычок должен оставаться на верхней струне также до тех пор, пока левая рука не совершит необходимый переход в следующую позицию. И в этом случае указанный прием вполне соответствует проанализированному нами выше приему выполнения переходов соответствующего типа.

Преждевременный же перенос смычка на другую струну как в первом, так и во втором образцах меняет самый тип смены позиций: переход через скольжение предыдущего пальца превращается в переход через скольжение последующего пальца (между тем этот последний, как известно, при движении звуков вниз вообще не рекомендуется).

Следует, однако, подчеркнуть, что даже своевременный перенос смычка в данных отрывках еще не полностью обеспечивает им хорошее звучание, зависящее и от характера движений пальца во время осуществления перехода. Требуемое ослабление нажима пальца в процессе скольжения стеснено здесь тем, что первый палец все время должен оставаться на струне. Правильное выполнение приема заключается в таком ослаблении указанного нажима пальца, при котором он не приподымался бы над струной; в этом случае, с одной стороны, не нарушается контакт пальца

со струной, а с другой — ликвидируется жесткость его скольжения, что устраняет отрицательные звуковые результаты.

При исполнении ломаных октав legato в быстром движении момент переноса смычка со струны на струну уже как бы сам по себе почти совпадает с моментом перехода левой руки из позиции в позицию. Однако правильное исполнение ломаных октав и в быстром темпе должно быть подготовлено предварительным освоением указанного приема.

Аналогичным образом исполняются ломаные октавы снизу вверх.

При исполнении переходов штрихом *detache* встречаются следующие проявления нарушения координации деятельности обеих рук: ослабление плотности прилегания смычка, уменьшение аппликатуры его движения, возникновение зажатости в пальцах правой руки и т. д. Все эти недостатки выявляются особенно отчетливо, если осуществление перехода не было предварительно соответственно подготовлено или если приемы движений правой руки недостаточно усвоены учащимися.

В тех случаях, когда штрих является отрывистым (*martele*, *spiccato* и т. п.), то есть когда звуки бывают разделены паузами, переходы, связанные со сменами позиций, должны осуществляться именно во время этих перерывов звучания. Так как паузы создаются здесь за счет укорочения длительности звуков, то переход выполняется всегда до начала нового штриха, иначе слышимые *glissando* нарушали бы звуковой смысл штриха, связанный с определенной атакой начала каждого звука. В штрихе *staccato*, когда отрывистые звуки объединяются одним смычком, переходы также производятся только во время пауз.

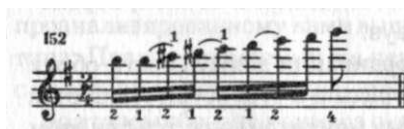
Весьма трудной оказывается задача координации деятельности обеих рук в тех случаях, когда штрихи *detache*, *spiccato* и т. д. осуществляются в быстром темпе. Одним из наиболее трудных моментов является при этом точность совпадения движений левой руки с движением смычка. Эта трудность увеличивается в еще большей степени при переходах смычка со струны на струну и при переходах из позиции в позицию.

Ведущим элементом, координирующим деятельность обеих рук, является, как известно, ритм, значение которого особенно усиливается в указанных случаях. В связи с этим основное внимание здесь должно быть направлено прежде всего на выявление тех опорных моментов, которые могут содействовать ритмической устойчивости, причем нужно иметь в виду, что недостаточное владение сменами позиций может легко повлечь за собой нарушение ритма, а следовательно, и нарушение координации.

Так, для отскакивающих штрихов (*spiccato*, *ricochet*) необходимым условием ритмичного исполнения является полная однородность характера движений смычка при отскакивании его от струны, так как при разной высоте отскакивания необходимо разное время для возвращения смычка на струну, что, естественно, влечет за собой нарушения ритма. Подобные нарушения ритма наблюдаются нередко при сменах позиций, особенно в тех случаях, когда переходы осуществляются резко, поскольку

это всегда неблагоприятно отражается на деятельности правой руки, обуславливая неравномерные отскакивания смычка. Значительно затрудняют координацию переходы с применением отскакивающих штрихов в быстром темпе. Особенно трудным оказывается совпадение перехода с моментом отскакивания смычка и начала нового звука с падением смычка на струну. Этим объясняется сложность исполнения отскакивающими штрихами гаммообразных последовательностей, трезвучий и т. п., сопровождающихся множественными переходами. Указанные затруднения в значительной мере облегчаются, если внимание играющего фиксируется на том, что в этих случаях смычок должен возможно меньше отскакивать от струны.

Необходимая координация деятельности обеих рук, наиболее полно обеспечивающая выполнение художественных требований исполняемого, устанавливается при определенной взаимосвязи и взаимозависимости штрихов с избираемой аппlikатурой. Эта взаимосвязь диктуется прежде всего задачей наиболее яркого выражения характера соответствующего музыкального материала, чем и обуславливаются ее динамичность и постоянная изменчивость. В силу этого было бы неправильно говорить о неизменной связи определенных штрихов с определенной аппlikатурой. Поэтому мы не можем полностью согласиться с точкой зрения Мозера (66), высказанной в его руководстве в связи с аппlikатурой следующего фрагмента из финала 23 концерта Виотти:



ит 2 1 / 1 2 1 2 4

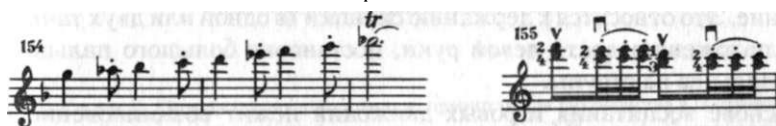
Приводя здесь два варианта аппlikатуры, Мозер пишет, что если бы этот пассаж был исполнен иными штрихами (отдельными смычками или legato на один смычок), то против обозначенной сверху аппlikатуры не могло бы быть никаких возражений, но при указанных штрихах смены позиций приходится на неподходящие места (что приводит к недостаткам эстетически-звукового порядка), так что пользоваться следует обозначенной внизу аппlikатурой, при которой смена позиций совпадает со сменой штриха и результат оказывается значительно лучшим. Таким образом, Мозер как бы канонизирует совершенно определенную связь аппlikатуры со штрихом. Между тем такая постоянная связь может в известных случаях совершенно противоречить художественной сущности исполняемого. В примере, приведенном Мозером, указанная связь построена на принципе отнесения смены позиций на момент перемены штриха, чем в значительной степени скрадывается звуковое проявление перехода. Этот принцип имеет, несомненно, свое положительное значение, но только в тех случаях, когда в подвижном темпе требуется дости-

жение большой четкости и блеска звучания пассажа; использование же его для материала другого порядка, отличающегося певучестью, привело бы к противоположному результату. Поэтому не случайно А.И. Ямпольский в совершенно аналогичном месте из Чаконы Баха предлагает пользоваться аппликатурой, противоположной той, которую рекомендует Мозер, чем и достигает требуемой в данном случае певучести и выразительности звучания:



Ввиду того, что переход всегда осуществляется за счет длительности предыдущей ноты, в последовательностях, включающих разные длительности, целесообразнее при подборе аппликатуры руководствоваться принципом исполнения перехода после длинной, а не после короткой ноты:

Танеев. Тарантелла



В противном случае возникает та напряженная суетливость выполнения перехода, которая отрицательно отражается на характере звучания, лишая его необходимой легкости и изящества, определяющих специфический характер данной музыки.

Все изложенное с очевидностью подтверждает чрезвычайную важность для скрипичного исполнительства выработки тех координационных взаимоотношений в деятельности обеих рук, которые обуславливают единство этой деятельности и возникают в связи с требованиями музыкального характера исполняемого произведения. Все это накладывает исключительную ответственность на педагога, задача которого должна заключаться в создании условий наиболее благоприятствующих выработке указанной координации.

В данной работе рассматривалась в разных аспектах проблема смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке. Проведенное нами исследование этой важнейшей проблемы позволяет сделать целый ряд обобщений, которые могут быть использованы как в исполнительской, так и в педагогической практике. Для удобства и ясности мы приводим их в виде отдельных пунктов.

1. Достижение чистоты интонирования при переходах должно основываться на методе выработки навыков на освоение расстояний.
2. При сменах позиций имеет место не изолированное движение какой-либо одной части руки (кисти, предплечья, плеча), а всей руки в целом. Однако в одних случаях ведущим элементом движения может оказаться предплечье, а в других — кисть; остальные же части руки соответственно оказываются при этом ведомыми либо производят вспомогательные движения.
3. В первоначальном обучении следует рекомендовать возможно более раннее изучение горизонтальных движений рук, связанных со сменами позиций либо являющихся подготовкой к ним. Этот метод направлен на преодоление врожденного хватательного рефлекса, который в противном случае может оказывать тормозящее влияние на свободу движений левой руки на сменах позиций. Кроме того, этот метод способствует раннему развитию координации между основными движениями левой руки: вертикальными движениями пальцев и горизонтальными перемещениями руки, что лежит в основе всей деятельности левой руки.
4. Каждый прием является динамичным, меняющимся в зависимости от исполнительских задач и от ряда других моментов, сопровождающих исполнение. Это относится к держанию скрипки (в одной или двух точках опоры), положению локтя левой руки, постановке большого пальца и нажиму пальцев на струны.
5. В основе воспитания игровых движений лежит возникновение и закрепление ощущений характера выполняемых движений, связанных со слуховым восприятием звучания.
6. Для большинства переходов характерно сочетание относительно медленного начала с последующим ускорением. Индивидуальные особенности исполнителей, как и особенности исполняемого музыкального текста, определяющие характер перехода, могут изменять в известной мере момент начала ускорения и процесс его развития, но никогда, по существу, не изменяют указанного характера самого движения. Указанная особенность осуществления перехода определяет плавность, эластичность, свободу смен позиций, певучесть их звучания, легкость и подвижность техники.
7. Применение так называемых вспомогательных нот не является обязательным приемом выполнения переходов, так как эти приемы должны определяться не предписываемым использованием вспомогательной ноты, а особенностями содержания исполняемой музыки. Однако следует отметить, что вспомогательные ноты могут служить средством, облегчающим освоение переходов при первоначальном обучении.
8. Выполнение переходов в двойных нотах подчиняется в основном тем же закономерностям, что и выполнение простых переходов.
9. Рациональная постановка скрипача должна определяться в органической связи с игровыми движениями. Нарушение этой связи приводит к

догматизации форм постановки и к отрыву ее от живого исполнительского процесса. В этом случае постановка может оказаться неправильной, что будет иметь отрицательное влияние на все дальнейшее развитие исполнителя.

10. Определение и развитие игровых движений должно проводиться в неразрывной связи с восприятием звучания, а не на основе применения не опирающихся на звучание абстрактных «правильных» двигательных схем.

11. Характер звучания, а следовательно, и игровых движений должен определяться характером исполняемой музыки.

Таким образом выявляется единая неразрывная цепь: звуковой образ — игровое движение — постановка. Нарушение этой связи в любом из звеньев влечет за собой ошибки формалистического порядка. Педагогический процесс должен обеспечивать гармоничное развитие у учащегося художественной и технической сторон игры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А л а р Д. Полная школа для скрипки, принятая для руководства в Парижской консерватории. (Ecole du violon. Methode complete et progressive a l'usage du Conservatoire de Paris). Пер. с фр. Ар.Соколова. М., 1909.
2. Алексеев В. Гаммы и арпеджио для скрипки. Опыт ритмизации процесса их изучения. 2-е изд. М., 1937.
3. А с а ф ъ е в Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. М., 1963.
4. Ауэр Л. Интерпретация произведений скрипичной классики (вместе с кн.: Моя школа игры на скрипке). М., 1964.
5. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке (вместе с кн.: Интерпретация произведений скрипичной классики). М., 1965.
6. Б е к к е р Г. Техника и эстетика игры на виолончели. Пер. с нем. М., 1977.
7. Б е р и о Ш. Школа для скрипки. М., 1938.
8. Б о р и с я к А. Школа игры на виолончели. М.; Л., 1949.
9. Б р о ж Б. Начальная школа скрипичной игры М., 1930.
10. Бурлаков Б. Стенограмма выступления по поводу диссертации И.Т. Назарова на тему: «Психофизический метод достижения и совершенствования музыкальной техники». Д., 1946.
11. В а л ь т е р В. Как учить игре на скрипке. 3-е изд. Спб., 1910.
12. В о й к у Й. Построение естественной системы скрипичной игры. (Техника левой руки). Пер. с нем. В.Н.Римского-Корсакова. М., 1930.
13. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха// Н.А. Гарбузов - музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
14. Г о ф м а н Р. Большая и подробная школа техники игры на скрипке, в прогрессивном систематическом расположении от первых шагов обучения до высшего усовершенствования. Пер. с фр. М., 1959.
15. Г р ж и м а л и И. Упражнения в гаммах для скрипки. М., 1935.
16. Г р и г о р я н А. Начальная школа игры на скрипке. М.; Л., 1951.

17. Давыдов К. Школа для виолончели./Редакция и дополнения С.М. Козолупова и Л.С. Гинзбурга. М.; Д., 1947.
18. Дулов Г. Систематический курс гамм для скрипки. М., 1924.
19. Коргуев С. Упражнения в двойных нотах. М., 1949.
20. Лесман И. Об игре на скрипке. Пг., 1914.
21. Лесман И. Пути развития скрипача. Л., 1934.
22. Лесман И. Скрипичная техника и ее развитие в школе проф. Л.С. Ауэра. Спб., 1909.
23. Лесман И. Школа игры на скрипке. Л., 1924.
24. Львов А. Советы начинающему играть на скрипке. Спб., 1859.
25. Михайловский Б. Новый путь скрипача. М., 1934.
26. Мострас К. Интонация на скрипке. 2-е изд. М., 1968.
27. Мострас К. Лекции по методике игры и преподавания на скрипке. Рукопись.
28. Моцарт Л. Основательное скрипичное училище. Пер. с нем. Спб., 1804.
29. Назаров И. Психофизический метод достижения и совершенствования музыкальной техники. Диссертация. (Рукопись). Д., 1946.
30. Немировский Л. Механические и психологические моменты в основных приемах скрипичной техники. М., 1915.
31. Рабинович А. Осциллографический метод анализа мелодии. М.; Л., 1932.
32. Резвцов А. Мелодическая элементарная школа для скрипки. 3-е изд., испр. и доп. М., 1897.
33. Роде - Байо - Крейцер. Скрипичная школа. 2-е изд. Спб., 1829.
34. Родионов К. Начальные уроки игры на скрипке. М.; Л., 1950.
35. Сапожников Р. Школа игры на виолончели. М.; Д., 1951.
36. Сибор В. Скрипичная техника двойных нот. М., 1928.
37. Струве Б. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. Л., 1933.
38. Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. М., 1952.
39. Струве Б. Типовые формы постановки рук у инструменталистов. Смычковая группа. М., 1932.
40. Флеш К. Гаммы и арпеджио. 3-е изд. М., 1971.
41. Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., 1964.
42. Шевчик О. Скрипичная школа для начинающих. Пер. с чешского. М., 1928.
43. Шевчик О. Школа скрипичной техники. Пер. с чешского. М., 1929.
44. Ямпольский А. О методе работы с учениками// Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968.
45. Ямпольский И. Основы скрипичной аппликатуры. 3-е изд. М., 1955.
46. Ауэр L. Grade course of violin playing. N-I, 1925.
47. Baillot P. L'art du violon. Mayence, 1834.
48. Campagnoli B. Neue Methode der fortschreitenden Fingerfertigkeit. Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1797.
49. David. Violinschule. Neue Ausgabe von Woldemar Meyer. Leipzig, Steingraber Verlag. (O. J.).
50. Eberhardt G. My systems for practising the violin and piano (1906). London, Schott and Co, 1908.
51. Eberhardt S. Absolute trefsicherheit auf der Violine. Berlin—Paris, Adolf Furstner.
52. Flersch C. Die Kunst des Violinspiels. 2. Aufl. Berlin, Verlag Ries und Erler, 1929.
53. Flersch C. Etuden-Sammlung fur Violine. Kopenhagen. Wilhelm Hansen, 1921.
54. Gruenbaum J. Change of Position //The Strad № 690. (1947, London).
55. Guhr C. Paganinis Kust die Violine zu spielen. Berlin, Schott's Sohnen, 1929.
56. Jacobsen M. 100 Technische Paraphrasen uber Kreutzer Etuden. Leipzig, Musikverlag Wilhelm Zimmermann, 1929.
57. Joachim J., Moser A. Violinschule (1905). Berlin, N. Simrock. O.J.

58. J o c k i s c h R. Kathechismus der Violine und des Violinspiels. Leipzig, J.J. Weber, 1900.
59. K a y s e r G. Neueste Methode des Violinspiels, op. 32. 3. Teile. Hamburg. Verlag Aug. Cranz, O.J.
60. K o e c k e r t G. Rationelle Violintechnik. Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1909.
61. K r o s s E.—R. Kreutzer. 42 Etuden. Berlin, Schott und C, 1984.
62. L a u r e n c i e L. de la. L'ecole francaise de violon de Lulli a Viotti, t. III. Paris, 1909.
63. L e f o r t A. Methode complete de violon. Copiright 1909-1910 by Emil Leduc. P. Bertrand (et C^{ie}).
64. L e o n a r d H. Ecole Leonard pour le violin. Paris. Richault et C^o (s.a.)
65. M a r a k J., Nopp V. «Housle». Dejiny vyvoje housli, houslarstvi a hry houslove. Methodika. 3 vydani. Praha, 1944.
66. M o s e r A. Methodik des Violinspiels. Leipzig. Breitkopf und Hartel, 1920.
67. P e n n e q u i n J.-G. Nouvelle methode de violon theorique et pratique. Paris, Enoch et C^{ie}, 1900.
68. R a d m a l l P. Change of Position. "The Strad" № 689. (1947; London).
69. S a s s . Neue Schule fur Geiger (1920). Leipzig, Steingraber-Verlag, O.J.
70. S i n g e r Ed., S e i f r i z M. Grosse theoretische und praktische Schule fur Violine. Berlin. I.G. Cottaschen Buchhandlung, 1887.
71. S p o h r L. Violinschule. Kassel, 1832.
72. W o l d a n B. Nova skola poloh (analogicka soustava skupinova). Praha, Edition Neubert, 1924.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Т.А. Гайдамович

ЖИЗНЬ ПЕДАГОГА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕГО УЧЕНИКОВ

История скрипичного исполнительского искусства благодарно хранит имена лидеров педагогики, наставников, в деятельности которых обобщения прогрессивных положений методики сопрягались с яркими практическими результатами. Им удавалось, объединяя людей с едиными художественными устремлениями, создавать собственные школы. Не утратили притягательности имена А.И. Ямпольского, Л.М. Цейтлина, К.Г. Мостраса, М.Б. Полякина. Удивительным магнетизмом обладают педагогические свершения Д.Ф. Ойстраха. Значительны в своей индивидуальности достижения Л.Б. Когана. К этой плеяде добавим и имя Ю.И. Янкелевича. В деятельности этого Учителя, в полной мере владевшего «поэзией педагогики», с редкой гармонией слились теория и практика, строгая объективность исследователя и субъективная дерзость преобразователя.

Когда спрашивали самого Юрия Исаевича, где истоки его любви к музыке, педагогике, где основа его удивительной трудоспособности и внутренней дисциплины, он неизменно и с любовью вспоминал детство, юность, годы учения; «В доме моего отца, известного в Омске адвоката, всегда звучала музыка¹. В уютной гостиной репетировали концертные программы приезжие гастролеры, встречались местные музыканты. Строгий, обычно молчаливый и весьма педантичный во всем, что касалось его жизненного уклада, мой отец заметно смягчился, когда брал в руки одно из своих сокровищ — скрипку Гварнери или Маджини. Вероятно, — улыбаясь добавлял Юрий Исаевич, — любовь к хорошим инструментам и некоторый педантизм я унаследовал именно от отца. Но подлинной душой наших домашних музицирований была мама. Красивая, обаятельная, сама отличная пианистка, она неизменно вносила оживление. Больше всего я любил слушать ее игру. Так впервые я познакомился с сонатой

¹ Янкелевич Исай Леонтьевич (1877—1939) — один из организаторов Омского филармонического общества.

© Т.А. Гайдамович, 1992 г.

ля мажор Бетховена и трио Моцарта (для фортепиано, кларнета и альты, где партию альты исполнял отец) .

Большим событием для семьи Янкелевичей оказался приезд в Омск скрипача Анисима Александровича Берлина³. Ученик Л. Ауэра, превосходный музыкант, А. Берлин был именно тем наставником, который был так необходим одаренному мальчику. Успехи не замедлили сказаться. Уже через два года занятий, в 1921 году, на вечере учащихся музыкальных классов Омского филармонического общества двенадцатилетний скрипач с успехом исполнил Балладу и Полонез Вьетана⁴. Через три года Юрия Янкелевича приглашают принять участие наравне с известными в городе артистами в концерте, сбор средств с которого должен был помочь начинающему композитору В.Я. Шебалину уехать в Москву, чтобы там, в консерватории, продолжить свое обучение .

С переездом семьи в Ленинград (1924 год) кончилось детство. Отличные скрипичные навыки, полученные у А.А. Берлина, незаурядная музыкальная зрелость позволили Юрию Янкелевичу с успехом выдержать вступительные экзамены в консерваторию. Приемная комиссия под председательством А.К. Глазунова отметила «большое виртуозное дарование юного абитуриента, весьма подвинутую технику, игру виртуозную и музыкальную» .

Годы своих занятий в классе профессора И.Р. Налбандяна (в прошлом — ассистента Л. Ауэра) Юрий Исаевич впоследствии охотно вспоминал и тепло о них отзывался: «Как сейчас вижу большую, по-петербургски сумрачную квартиру, загроможденную мебелью, книгами, нотами кабинета и самого Иоганнеса Романовича, увлеченно и горячо занимавшегося с каждым из нас. С большим интересом для меня проходили и встречи с Сергеем Петровичем Коргуевым — не только известным скрипачом (также учеником Ауэра), но и прекрасным педагогом-методистом. В эти же годы окончательно и навсегда полюбил я камерную музыку. Часы, проведенные в классе Александра Константиновича Глазунова (он вел тогда класс квартета и фортепианного ансамбля), сыграли в моей жизни огромную роль»⁷.

Каждый учебный год, проведенный Юрием Янкелевичем в стенах Ле-

2 Здесь и далее отсутствие ссылок на источник означает, что цитируется текст бесед автора данной статьи с Ю.И. Янкелевичем.

3 Берлин Анисим Александрович (1896—1961) — советский скрипач и педагог; заслуженный артист РСФСР.

4 Ю.И. Янкелевич родился в 1909 году.

5 Шабалин Виссарион Яковлевич (1902—1963), советский композитор, педагог и общественный деятель. Народный артист РСФСР; доктор искусствоведения.

6 Выписка из протокола приемной комиссии Петроградской консерватории, сентябрь 1923 г. Из архива Ю.И. Янкелевича. В настоящее время находится у Е.И. Янкелевич.

7 Сохранился отзыв А.К. Глазунова о занятиях в 1924/25 учебном году в его классе студента Ю. Янкелевича: «Посещал класс, отлично работал, сделал большие успехи». Архив Ю.И. Янкелевича.

нинградской консерватории, свидетельствовал о большой работе молодого скрипача, все возрастающих его успехах и заслуженном признании. Лаконичные записи, имеющиеся в протоколах экзаменационных комиссий, сообщают: «При большом даровании Ю. Янкелевич проявил в исполнении ответственного концерта Брамса выдающееся самообладание, чувство стиля, законченность фразировки и художественный вкус. Очень красивый звук, выработанное пиано. Значительные успехи, технические и художественные. Видится будущность»⁸.

Становление творческой личности скрипача, проявление отдельных ее черт, в дальнейшем оказавшихся в основе его педагогического кредо, нашли свое первоначальное отражение в высказываниях маститых профессоров после выступления Ю. Янкелевича на экзамене в конце третьего курса: «В исполнении двух романсов Бетховена проявлены — превосходный звук, мягкий, полный, певучий и чистый, широкая выразительная кантилена, безупречная интонация, художественный вкус, чувство стиля и большая выдержка. Интерпретация осознанная, вдумчивая, с чертами собственной артистической индивидуальности»⁹. Подтверждением достижений музыканта стало и присуждение ему стипендии имени А.В. Луначарского из фонда «Молодые дарования», и блестящие отзывы, полученные в дни экзаменов весной 1928 года.

А.К. Глазунов, А.В. Оссовский и другие музыканты, подчеркивая «прекрасное исполнительское дарование Ю. Янкелевича, проникновенность и благородство его интерпретации», утверждали: «путь скрипача-виртуоза — его несомненное призвание»¹⁰.

Рассказ о годах жизни в Ленинграде будет неполным, если его ограничить описанием профессиональных успехов, как бы блестящи они ни были. Сильнейшие эстетические впечатления Юрия Исаевича оказались связанными со всей неповторимой атмосферой города, его архитектурой, музеями и, конечно, событиями концертно-театральной жизни. Спектакли с участием Ф.И. Шаляпина, И.В. Ершова остались навсегда сильнейшими переживаниями. У них, великих кудесников вокального искусства, постигал Янкелевич неповторимую тайну *bel canto*, выразительность драматического *parlando*, смысловое богатство художественного интонирования. Позднее, уже в Москве, многое из ранее воспринятого приумножило посещение концертов Н.А. Обуховой, спектаклей с участием В.И. Качалова, А.А. Остужева. Их искусство необычайно волновало Юрия Исаевича; не в меньшей степени в его душе находили отклик их фанатическая преданность театру, всепоглощающая страсть к своей профессии. Вероятно, в те далекие годы Янкелевич от них воспринял многие нравственные идеалы, рыцарски служил которым всю дальнейшую жизнь.

8 Протокол от 7 марта 1926 г. Архив Ю.И. Янкелевича.

9 Протокол от 9 марта 1927 г. Архив Ю.И. Янкелевича.

10 Протоколы от 17 апреля и 3 мая 1928 г. Архив Ю.И. Янкелевича.

Отлично сданные экзамены, оптимистические прогнозы по поводу будущей артистической деятельности, казалось, давали Юрию Исаевичу все права на спокойное продолжение своего обучения. Но уже тогда ярко заявляющие о себе черты его характера и прежде всего творческая неуспокоенность и трезвость оценки жизненных обстоятельств диктовали свои условия. «Не будучи удовлетворен обучением в Ленинграде, — пишет в своей автобиографии Янкелевич, — я в 1928 году переехал в Москву и поступил в класс профессора Ямпольского А.И. Мои занятия с этим замечательным артистом, художником, педагогом явились для меня продолжением откровения. Именно с этого времени меня все больше и сознательно начинает привлекать педагогика, познание закономерностей теории и практики игры на скрипке.

Абрам Ильич поразил меня своей скромностью, полным отсутствием позы наряду с глубочайшим проникновением в существо музыки. У него я понял, что игра на скрипке — это не чудо, не «алхимия», а наука. Что кроме чувства вдохновения здесь существуют и объективные законы, изучив которые, можно при работе многого добиться.

Я начал переосмысливать полученные ранее знания. Наблюдая уроки Абрама Ильича, я оценил значение индивидуального подхода к каждому, даже начинающему скрипачу, бережное сохранение артистической личности».

Сочетание неизменных методических постулатов со свободой артистического воображения, присущие педагогической системе А.И. Ямпольского, было органично воспринято Юрием Исаевичем. Это отвечало не только его художественным устремлениям, но и находило живой отклик в самой натуре музыканта, где конструктивность, осмотрительность принимаемых решений своеобразно сочетались с одухотворенным, часто романтизированным восприятием жизни.

Успешно закончив в 1932 году Московскую консерваторию, Юрий Исаевич поступает спустя два года в аспирантуру — *Meisterschule* (Курсы высшего мастерства). Напряженно, с полной отдачей трудится молодой скрипач также под руководством профессора Ямпольского. Все больше маститый наставник ценит своего аспиранта, все чаще доверяет он ему различные задания, втягивая Юрия Исаевича в область педагогики. Уже на втором году занятий в *Meisterschule* он начинает свою самостоятельную работу в Центральной детской музыкальной школе и Музыкальном училище при консерватории.

Получают положительные отклики и его методические эссе. В архиве Ю.И. Янкелевича имеется следующий отзыв: «Скрипач Янкелевич обладает, по моему мнению, незаурядными данными вообще, а педагогическими наклонностями — в особенности, — пишет профессор Л.М. Цейтлин. — Я слышал сделанный им... доклад, под которым подписался бы охотно любой педагог с большим стажем». Заметно мужали не только профессиональные возможности скрипача, но и его духовный потенциал.

В эти годы Янкелевич отнюдь не прерывает с исполнительской деятельностью: много играет в концертах, участвует в различных ансамблях (особенно квартетах), расширяет репертуар. В 1930 году, выдержав конкурс в оркестр Московской филармонии, Юрий Исаевич занял место заместителя концертмейстера первых скрипок. Дни протекали быстро, наполненно, интересно. И все же позднее, оценивая ретроспективно тогдашнюю свою деятельность, Янкелевич замечал, что она не приносила ему конечного удовлетворения. «К мысли заняться педагогикой я пришел постепенно, — рассказывал Юрий Исаевич. — Теперь я понимаю, что интуитивно эта сфера деятельности привлекала меня давно. Часто кто-нибудь из товарищей просил помочь ему, спрашивал, как сыграть тот или иной пассаж, какую выбрать аппликатуру. Я охотно показывал, с радостью замечая, что мои советы удачны. Они же побуждали и меня самого к дальнейшим размышлениям, к самосовершенствованию, к углублению эрудиции музыканта-педагога, методиста. Поэтому, когда после окончания аспирантуры в полной мере возник вопрос «кем быть?», я без всяких сомнений отдал предпочтение педагогике. С 1936 года я стал ассистентом Абрама Ильича Ямпольского и с этого времени вся моя жизнь оказалась связанной с Московской консерваторией».

Лаконично, сдержанно рассказывал Юрий Исаевич о начале своего многотрудного восхождения к вершинам педагогического Олимпа. Нам остается только догадываться о нескончаемых напряженных часах раздумий, бессонных ночах, сомнениях и огорчениях, яркоозаряющих находках и удачах.

1941 год. Грозные события поставили перед Московской консерваторией, ее коллективом новые, сложные задачи. Вместе со всеми Юрий Исаевич после занятий в классе дежурит во время вражеских налетов, участвует в строительстве оборонительных сооружений, выступает в составе организованных специальным штабом концертных бригад по художественному обслуживанию частей Красной Армии, МПВО, госпиталей. Вместе с Московской консерваторией он эвакуировался в Саратов, где пробыл шесть месяцев. В мае 1942 года в составе художественной бригады был направлен на фронт для обслуживания частей Красной Армии. Вскоре Янкелевич назначается руководителем бригады. Особенно деятельным оказалось его участие в составе струнного квартета, организованного профессором Я.И. Рабиновичем¹¹. За годы войны ансамбль дал около 600 фронтовых концертов, причем выезды были столь частыми и длительными, что один год (1942/43) все участники квартета были освобождены от педагогической работы. «Сознание полезности и необходимости нашей деятельности на фронте, — писал Юрий Исаевич в дневнике концертов квартета, — и тот прием и отклик, которые мы постоянно встречали,

¹¹ В квартете Ю.И. Янкелевич исполнял партию альты.

доставляли и доставляют нам самое большое моральное удовлетворение¹².

Вернувшись в Москву в 1943 году, Юрий Исаевич с прежней энергией возобновляет свою педагогическую деятельность сначала в ЦМШ и Музыкальном училище, а затем и в консерватории.

По-разному складываются судьбы педагогов-музыкантов. К одним успех, а с ним и известность, как светлая вспышка, приходят едва ли не с первым учеником, удачно выступившим на международном конкурсе. Другие долго и последовательно трудятся в тиши класса, и появление их учеников на концертной эстраде — логическое следствие огромной творческой работы в сфере методики исполнительского мастерства. Чаше именно такие педагоги, люди большого напряженного труда, долговременного творческого темперамента, дольше остаются и в памяти своих учеников, и в истории музыкального искусства.

Думается, что именно к ним можно отнести профессора Ю.И. Янкелевича, чья деятельность вписала блестящую страницу в великолепную книгу отечественной инструментальной педагогики.

Начало пятидесятых годов ознаменовалось в творческой жизни Юрия Исаевича двумя фундаментальными событиями, каждое из которых в отдельности как бы подводило некий итог предшествующей работы, исканий, достижений. В 1953 году, после семнадцатилетнего (именно так!) пребывания в звании ассистента Ю.И. Янкелевич утверждает в должности доцента и получает наконец свой класс¹³. Только безмерная любовь к педагогике, подлинность призвания помогли энергичному, талантливому человеку с уже сформировавшимися взглядами и отлично сознающему свои возможности, с таким благородным достоинством в течение многих лет осуществлять функции «помогающего»¹⁴, даже если это имело место в общении с таким лидером, как А.И. Ямпольский. Позднее, вспоминая всегда с любовью и благодарностью старшее поколение профессоров Московской консерватории — основателей советской исполнительской школы, — Юрий Исаевич замечал, что при всех сложностях излишне затянувшегося ассистентского статуса, он считает его полезным для воспитания профессиональной дисциплины и мастерства¹⁵.

Вскоре — в 1955 году — Янкелевич успешно защищает кандидатскую диссертацию на тему «Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке». В ней раскрывается какое-то особое умение автора обобщать полученные знания, сообщать им всегда новый, современный ракурс. В этом проявлялся подлинный талант педагога-мыслите-

12 Цит. по кн.: Московская консерватория. М., 1966. С. 365.

13 С 1949 года Ю.И. Янкелевич получил класс в ГМПИ имени Гнесиных.

14 Assistens (лат.) — помогающий.

15 Опасаясь некоторой назидательности, все же поделюсь своими мыслями, сказав, что подобной скромности, отсутствию тщеславия смогли бы последовать многие из тех, кто ныне избрал для себя педагогическую деятельность.

ля, придававший его методическим трудам (их всего более пятидесяти) неизменную ценность и актуальность. «Эта работа, — писал в своем отзыве Д.Ф. Ойстрах, — поможет во многом нашим педагогам-практикам (особенно на периферии), так как в этой области существует еще много разнотолков, мешающих и зачастую просто тормозящих развитие методики и педагогики скрипичной игры» .

Логичным следствием серьезной теоретической работы и успехов первых учеников явилось и присвоение Юрию Исаевичу в этом же году звания доцента. В этот период его педагогическая деятельность не только приобретает масштабность, но и привлекает к себе заинтересованное внимание коллектива Московской консерватории. «Юрий Исаевич пользуется среди своих коллег заслуженным авторитетом», — замечает Д.Ф. Ойстрах. «Крупный, талантливый педагог, дающий прекрасные кадры», — подчеркивает С.М. Козолупов; «Прекрасный музыкант, опытный, отличный педагог», — утверждает А.Б. Гольденвейзер. 17.

Но Юрий Исаевич не был бы самим собой, если бы подобное высокое признание его достижений внесло бы успокоенность в его творчество. С каждым днем, буквально с каждым часом наращивал он темп работы, предъявляя к себе все большие требования.

Как известно, «класс», как единая художественная и трудовая община, никогда не складывается ровно и «сам по себе». Его формирование требует от педагога бездну сил, внимания и такта. И если «театр начинается с вешалки», то класс безусловно начинается с атмосферы того безоговорочного доверия, без которого немислимо творческое общение учителя и ученика в специфических условиях индивидуальных занятий.

Хотя авторитет и сила влияния Юрия Исаевича были едва ли не абсолютны, диктат в прямом понимании отсутствовал в его методе. «Нам, педагогам, — замечал Юрий Исаевич, — нужна большая осторожность в общении с учениками. Здесь нет места деспотизму. Ученик должен не слепо подчиняться, а убеждаться в правоте своего учителя. А для этого надо изучить не только особенности его характера. Ведь овладение методикой может помочь игре на скрипке, но еще не рождает артиста. Здесь последнее слово за всем комплексом человеческих и душевных качеств, широтой кругозора, способностью видеть и любить жизнь.

«Прежде чем сделать замечание, я всегда стараюсь уяснить для себя, к чему в данном произведении стремится ученик, и если его замысел кажется мне оправданным, я стараюсь ему помочь, не нарушая в целом хода его воображения. В работе с талантливым музыкантом требуется особенно большой такт».

16 Отзыв кафедры скрипки, подписанный заведующим кафедрой, профессором Д.Ф. Ойстрахом. Из архива Ю.И. Янкелевича.

17 Все высказывания взяты из отзывов, подписанных названными профессорами. Архив Ю.И. Янкелевича.

Вместе с тем, занятиям Юрия Исаевича неизменно сопутствовала строжайшая дисциплина. Каждый из учеников (а их было много и далеко не все по своим данным способны были сделаться лауреатами) знал, что ни один его промах, ни одна недоделка не останутся незамеченными. Для их педагога не существовало мелочей. Все попадало в орбиту его внимания, все требовало объяснения и незамедлительного устранения. Результаты чаще всего возникали тут же на глазах. «Я как раб работаю всю свою жизнь, — говорил Ю. Янкелевич. — Ухожу из консерватории в 11—12 часов ночи, работаю дома. Надо не просто слушать учеников, а именно работать. Если педагог только прослушивает студента и корректирует его по нотам — "здесь сыграй то, здесь — так. А теперь еще раз сыграй!" — это не работа. Такой метод применим лишь на заключительном этапе изучения произведения, когда все просмотрено, выучено, отделано, продумано»¹⁸.

В педагогической практике Ю. Янкелевича удивительно сочетались воображение и трезвый расчет, смелость экспериментатора и своего рода педантизм. Последний особенно давал себя почувствовать во всем, что касалось составления индивидуальных планов, программ, словом, всего того, что порой воспринимается как формальная документация, отягощающая жизнь педагога. Содержание записных книжек Янкелевича (их сохранилось более тридцати — пухлых, потрепанных, в разноцветных коленкоровых переплетах, исписанных характерно острым, чуть вправо наклоненным почерком) — раскрывает нам первооснову многих творческих достижений педагога. Читая, восхищаешься остротой наблюдений, гармоничным соотношением целого и частных, предвидением конечной цели художественного развития каждого воспитанника, целесообразностью практических рекомендаций.

Как правило, в классе Янкелевича обычно присутствовало много народу: друзья, ассистенты, концертмейстеры, студенты, аспиранты, гости из других учебных заведений — не только отечественных. Юрия Исаевича неизменно привлекала возможность делиться своими мыслями и чувствами с широким кругом заинтересованных людей. Этим можно объяснить и безотказность его участия во всякого рода семинарах, симпозиумах, научно-практических конференциях, выступлениях с докладами и сообщениями по вопросам педагогики, наконец, многолетнее чтение лекций по методике обучения игры на скрипке для студентов Московской консерватории (курс велся совместно с профессором Б.Е. Кузнецовым).

Обширность аудитории отвечала артистическим склонностям натуры маэстро. Отдельные уроки Янкелевич превращал в некое «действие», канвой которого становился захватывающе интересный, почти зримый в

¹⁸ Из лекций Ю. Янкелевича в Московской консерватории (1962/63). Запись В. Григорьева.

своей очевидности процесс воспитания молодого профессионала, приобщения его к живому пониманию Музыки. В одном из своих докладов Юрий Исаевич подчеркнул эту мысль, сказав, что понятие «школы» для него заключено не в единстве манеры игры учеников, а в общности восприятия ими различных музыкальных стилей, в культуре звукоизвлечения, в красоте целесообразных двигательных навыков. «Ученик — это "живой материал", — подчеркивал Янкелевич, — он растет, меняется, обнаруживает новые качества. Тут нужны и гибкость, и разнообразие методов воздействия при неуклонном стремлении к цели, которая достигается педагогом только в случаях совершенного знания своего воспитанника, знания глубокого и творческого, освещенного мыслью, согретого чувством».

Однако при всем уважении к ученику (оно неизменно ощущалось в самом тоне разговора) Янкелевич никогда не утрачивал ясного представления о масштабах его дарования. Это во многом объясняет высокий «коэффициент полезного действия» занятий, часто с весьма нелегкими и непростыми учениками. Значит ли это, что иногда Янкелевич «следовал» за учеником? Конечно, нет! Чутко прислушиваясь к индивидуальности своего воспитанника, Юрий Исаевич был в ряде вопросов непреклонен. «Главное, — говорил он, — это ощущение скрипки, как певучего инструмента. Такова его природа. Но просто чистого или хорошего звучания не бывает. Его определяют драматургия сочинения, образы. Понятие «красота звука» подчиняется содержанию исполняемой музыки. В этой связи можно установить своеобразную последовательность: содержание—звучание, звучание—движение, движение—постановка. Следовательно, неправильность постановочных элементов может мешать главному — раскрытию замысла сочинения»¹⁹.

Осторожно относился Юрий Исаевич к самому термину «постановка», полностью отрицая его, если под ним подразумевалось нечто неизменное, единое для всех. «Постановка, — замечал педагог, — это не стабильное понятие, раз навсегда установившееся. Музыка — это движение. Мертвая формула и вечно живое несовместимы. Я радуюсь, когда ученики индивидуальны в своих навыках держать смычок или ставить пальцы на гриф.

Принципиально иное значение имеет для меня понятие "перспективной постановки". Я воспринимаю это как приобретение инструменталистом того комплекса движений, который будет ему необходим на всем протяжении его деятельности. Следовательно, за изучением каждого нового штриха, технического навыка надо видеть не только преодоление "сегодняшних", ученических трудностей, но и художественные задачи,

¹⁹ Янкелевич Ю. Стенограмма доклада на семинаре третьего Всероссийского творческого собрания педагогов-музыкантов. 25 марта 1959 г. С. 7—8.

которые встанут перед исполнителем, когда ему придется играть концерты Брамса, Сибелиуса, Паганини. То есть педагог всегда должен мыслить вперед, предвидеть будущее».

«Я сторонник постепенного и медленного развития, — часто говорил Юрий Исаевич, — и твердо убежден, что каждый ученик должен пройти последовательно все ступени развития, весь репертуар, который формирует его музыкальное сознание и мастерство. Я враг "авантюрных" методов, когда педагог, стремясь "блеснуть", часто не думает о будущем ученика, дает ему чрезмерно трудные произведения, превышающие его возможности. Более простой этюдный материал, доведенный до технического совершенства, то есть художественного звучания, виртуозной техники, иногда дает большие возможности для достижения намеченной цели. Я не против "скачков" в обучении, но только тогда, когда они подготовлены длительным предварительным процессом. Если нет подлинной технической базы, такие скачки могут привести к небрежности исполнения, напряжению рук».

Строгая продуманность каждого этапа обучения, последовательность развития ученика сочетались у Янкелевича с неторопливой осознанностью каждого решения. Принципы его методики можно считать примером педагогического бескорыстия. В них не было места ни эгоизму, ни жelanию ослеплять личными достижениями.

Первостепенное значение уделялось многообразию приемов художественного интонирования. При абсолютной непогрешимости интонации! Здесь для Янкелевича не было вариантов...

Большое внимание уделял Ю. Янкелевич технике штрихов, аккуратности их смен, безупречности переходов смычка с одной струны на другую. В кантилене смены смычка должны были быть предельно мягкими, незаметными, нигде не прерывающими широты певучего дыхания. Знаеток поэзии, Юрий Исаевич особенно тонко чувствовал в музыке внутренний ритм каждой отдельной фразы, чередование сильных и слабых «строф».

Раскрывая законы архитектоники, помогая определять кульминации, устанавливая подъемы и спады динамической волны, Юрий Исаевич всячески поощрял в учениках их личный творческий поиск. Он говорил, что далеко не каждый ученик может найти лучший вариант исполнения, однако даже и худший, но собственный, для него — педагога — дороже, чем бездумное подражание. Самый большой упрек студент мог услышать от Юрия Исаевича за отсутствие воображения, за пассивность исполнения. «Настроение должно появляться каждый раз, когда исполняется произведение. Музыкант должен быть всегда увлечен, жить музыкой, а не ожидать прихода "вдохновения" на эстраде. Я не помню, — говорил Юрий Исаевич, — чтобы Третьяков что-либо играл не с полной отдачей, берег что-либо "про запас" для эстрады. Мне лично бывает очень ценно, когда, играя, молодой музыкант смело проявляет свои мысли, создает

свою концепцию. Пусть это будет ошибочно. Мы поправим вместе. Но важно, чтобы музыкант научился искать. В искусстве это главное. Если же только все время ждать, когда педагог подскажет замысел, готовую идею, то исполнитель останется совершенно беспомощным, когда начнет работать самостоятельно».

Строго взыскивал профессор с тех студентов, которые в погоне за «самостоятельностью» позволяли себе неточно передавать авторский текст или «не замечать» имеющихся в нем указаний. Малейшие проявления дурного вкуса немедленно встречали отпор. Эту проблему Янкелевич чаще всего увязывал с общим процессом развития эстетических взглядов молодого артиста с его миропониманием. Если деятельность педагога терпела здесь неудачи (а случалось и так), Янкелевич их переживал особенно остро и был беспощаден не только к своему подопечному, но и к самому себе. Он искренне считал, что наставник ответствен за все, что относится к ученику, вверенному его попечениям.

Давая указания, убеждая, Юрий Исаевич говорил понятно и просто. Он не терпел «педагогической мистификации». Одновременно речь его — образная, красноречивая, — заставляла вспоминать о том, что воспитывался он в семье профессионального оратора, адвоката. Индивидуальной была у Ю.И. Янкелевича и внешняя манера держаться. Высокая, грузная фигура, неторопливая, тяжеловесная поступь, уверенно-спокойная речь создавали впечатление некоторой медлительности. Но ученики знали, как стремительно и легко пересекает Юрий Исаевич класс, чтобы, подойдя к пульту, еще раз проверить по тексту только что звучавшую фразу, какое беспокойство исследователя живет в душе этого человека, как чутко прислушивается он к зову современности, как безоговорочно отвергает готовые рецепты в методике, косность и штампы в музыкально-художественной практике.

Артистичность, увлеченность, присущие, как правило, игре учеников Янкелевича, в огромной степени порождались самим педагогом. На уроках Юрий Исаевич был всегда предельно собран и деловит. Но друзья и, конечно, ученики знали, как легко ранима была его натура, как чутко умела она сопереживать чужим невзгодам. Каким простым, ясным он был с людьми, общением с которыми дорожил.

Юрий Исаевич любил живопись, скульптуру и особенно поэзию. Он мог долго и увлеченно читать наизусть стихи Пушкина, Тютчева, Апухтина, Фета. Обладая приятным баритоном, с восторгом, именно с восторгом, напевать романсы Чайковского, Рубинштейна. Мне довелось неоднократно наблюдать, как в зависимости от степени дарования ученика, общей его подвинутости и эмоциональной восприимчивости «выстраивал» свои занятия Янкелевич. Иногда они уподоблялись скрупулезному исследованию, когда анализировалась каждая особенность формы, каждое предложение. Пристальному изучению подвергались детали замысла, гармонический стиль композитора, характерные темпоритмические указания. В

других случаях занятия протекали в форме живой беседы о музыке. Студент как бы получал свободу поиска, а педагог тактично, словно издали направлял его в должное русло. Много при этом зависело и от той стадии, на которой в данный момент находилось изучение того или иного сочинения.

Среди документов архива Ю. Янкелевича сохранилась стенографическая запись его занятий с Т. Гринденко, изучавшей в то время концерт Шимановского для скрипки с оркестром ор. 35. За несколько дней до описываемого урока молодая скрипачка сыграла сочинение выдающегося польского композитора на открытом концерте в Малом зале консерватории. Однако Юрий Исаевич считал целесообразным вновь к нему вернуться. Он вообще ценил возможность по «горячим следам» обращаться к произведению, только что прозвучавшему с концертной эстрады. Живое ощущение контакта со слушателями (его весьма чутко улавливал педагог) способствовало дальнейшей работе, позволяло исправить замеченные просчеты, искать новые краски, более совершенные приемы воплощения музыкальной мысли.

Высоко оценивая выступление талантливой ученицы со столь сложным произведением, Ю. Янкелевич все же предложил остановиться на отдельных моментах ее интерпретации. «Сочинение Шимановского, — подчеркнул педагог, — это концерт-поэма. Необычность формы влечет за собой и многие особенности содержания, романтически-одухотворенного. Музыка отличается богатством быстро сменяющихся оттенков различных настроений. Нельзя забывать и об импровизационности, как основной композиционной манере Шимановского. Она требует от исполнителя живой фантазии, гибкости... Например, первая фраза. Недостаточно сыграть ее красиво, поэтично, как ты ее сыграла. Необходимо найти внутреннюю динамику и в характере исполнения каждой фразы, и в соотношениях звучности.

Очень важно ощущение особенностей гармонического языка композитора. Нельзя, чтобы «солнечная» тоника в конце предложения звучала так же, как и эта, предшествующая ей вводная гармония (ее следует играть чуть тревожнее, напряженнее). Мне хотелось бы в главной теме еще большей свободы, большей фантазии. Не надо "предрешать фразу". Есть случаи, когда надо больше слушать, чем играть... Вот *Allegro vivace* — это другое дело. Здесь все решает ритм. Четкая пульсация определяет стиль исполнения, характер каждой фразы. На первом плане должна быть энергия шестнадцатых нот, независимо от того, каким штрихом ты их играешь — *legato* или *detache*...²⁰ .

Такт за тактом, фраза за фразой разбиралось все произведение. Урок

²⁰ Приведенное высказывание Ю.И. Янкелевича было записано для Всесоюзного радио. Расшифровка Е.И. Янкелевич.

продолжался два часа. В заключение Юрий Исаевич говорил о необходимости для исполнителя Концерта Шимановского «пожить» в мире польского искусства, литературы, живописи, возродить в памяти картины художников-импрессионистов, чья изысканная палитра красок так близка тончайшим переливам тембров оркестровки Шимановского. Наконец, он предложил Т. Гринденко смелее искать наиболее близкий для себя вариант трактовки. Он может быть не всегда наилучшим, но важно, чтобы он был «собственным», отражающим твою индивидуальность. «Важно исполнение, так как самой хорошей аппlikатурой и хорошими штрихами можно играть плохо. Полякин играл "устаревшими штрихами". Сейчас ими играть нельзя, но новыми штрихами и аппlikатурой никто еще не играл так, как играл Полякин...».

Одним из важнейших компонентов педагогического дара Ю.И. Янкелевича являлось его умение слушать. Обычно, придя в класс, ученик проигрывал целиком приготовленное к уроку произведение. По ходу игры Юрий Исаевич не делал замечаний. Спокойно, доброжелательно, вникая в предлагаемый замысел, он только мысленно «для себя» отмечал отдельные аспекты исполнения. Затем следовал детальный совместный анализ. Однако Янкелевич никогда не забрасывал ученика «уймой замечаний». С удивительным чувством меры он концентрировал внимание на основных для данного момента проблемах — интерпретации или технологии игры. Умел одним точным замечанием-метафорой не только помочь преодолеть встретившуюся трудность, но и раскрыть какую-то новую, до того неизвестную и самому ученику сторону его исполнительских возможностей.

«Когда я слушаю ученика еще плохо играющего, я уже и тогда стремлюсь себе представить, как он должен играть в идеале. Угадываю, какая манера исполнения ему наиболее свойственна и всеми силами стараюсь помочь ее становлению. Значит ли это, что надо слепо следовать за учеником? Конечно нет! Чутко прислушиваясь к индивидуальному своеобразие, педагог должен быть непреклонен в вопросах вкуса. Необходимо бесспорно убирать все, что уводит от правды в раскрытии замысла и порождает исполнительское украшательство вместо искренней эмоциональности, возникающей от живого потока музыки». «Сколько раз бывало, — вспоминает В. Третьяков, — начинаешь играть, но чувствуешь себя скованным, что-то не получается, кажется, "несет тебя куда-то не туда". Через некоторое время Юрий Исаевич говорит два-три слова, короткую фразу, поет начало произведения — и удивительно, как все сразу становится на свои места! Пропадает неуверенность, возникает настроение и, что самое необъяснимое, начинает получаться так, как нужно, прямо тут же на уроке».

Характерным для принципов работы в классе было отношение педагога к выступлениям студентов на вечерах. Ученики Янкелевича не боялись эстрады и любили играть на публике. Они рассматривали это не как

строгий суд их успехов или завершение работы над произведением, а как одну из наиболее праздничных форм их повседневной напряженной деятельности, неотъемлемую часть профессиональной жизни.

Своеобразным было отношение Юрия Исаевича к такой форме общения с музыкой, как прослушивание записей выдающихся исполнителей. Сам профессор имел богатейшую фонотеку, которую непрестанно пополнял. Его привлекало не только инструментальное искусство, но и оперное, симфоническое, хоровое. Часто он слушал особо любившиеся ему образцы интерпретации совместно с друзьями, еще чаще с учениками. Восхищались, спорили, сравнивали... Однако в процессе работы над тем или иным произведением Юрий Исаевич был осторожен в своих рекомендациях. «Никогда не торопитесь услышать грамфонную запись (пусть отличную) того произведения, которое Вы в данное время играете, — говорил педагог. — Гораздо полезнее тщательно изучить другие сочинения этого композитора — его симфонии, квартеты, вокальные опусы — и так постараться воспринять дух автора. Позднее, когда сочинение уже достаточно Вами освоено, можно послушать и запись».

Но и в этом случае Янкелевич учил строгости вкуса, критическому восприятию наследия и вместе с тем глубокому уважению к имеющимся традициям. Он резко возражал как против иронического отрицания молодыми музыкантами исполнения великих мастеров прошлого, так и против слепого подражания, копирования «переходов под Крейсера» или «glissando под Хейфеца». Педагог называл это «исполнительским плагиатом, недопустимым, как всякий другой плагиат».

У тех, кто поверхностно ознакомился с направленностью работы Янкелевича, порой создавалось впечатление, что главное — это формирование солиста, будущего лауреата. Такой вывод в корне ошибочен. Из класса Янкелевича выходили не только солисты, но и преподаватели, камерные исполнители, артисты оркестра. В каждом из них педагог видел прежде всего не ремесленника (в узком смысле этого слова), а художника, стремящегося к вершинам профессионального мастерства. Каждый получал от Юрия Исаевича равную долю внимания.

Заботу о судьбе учеников Янкелевич не ограничивал годами их пребывания в консерваторском классе. Профессор и позднее с живейшим участием следил за успехами молодых музыкантов, радовался их достижениям, сопереживал неудачам. Вот почему в записных книжках Юрия Исаевича вместе с новыми именами, фамилиями мелькают и давно известные. Все они время от времени приходили в класс или домой к своему учителю, чтобы пополнить запасы творческой энергии, получить добрый профессиональный совет, а подчас и нелестную критику.

С середины пятидесятых годов все чаще на концертной афише появляются имена учеников Янкелевича. В 1953 году на Международном конкурсе имени Жака Тибо в Париже первую премию завоевала Нелли Школьникова, будучи еще студенткой IV курса консерватории и занима-

ясь у Юрия Исаевича, тогда ассистента А.И. Ямпольского. В 1963 году, после победы на Международном конкурсе имени Жака Тибо в Париже, на большую концертную эстраду уверенно вышла Ирина Бочкова. Великолепное владение техникой игры, энергия, жизнерадостность в сочетании с поэтичным восприятием музыки — вот черты таланта скрипачки, особенно ценимые ее педагогом. Несколько позднее, распознав у И. Бочковой способности к педагогике, Юрий Исаевич привлекает ее в качестве ассистента для работы с учениками. В 1966 году первую премию на III Международном конкурсе имени П.И. Чайковского завоевал Виктор Третьяков. «Большой эмоциональный талант, — так определил его дарование Л.Б. Коган. — Пожалуй, давно уже не приходилось видеть так много привлекательных качеств в одном скрипаче»²¹. Покоря совершенством мастерства, своеобразием дарования и индивидуальностью пути его раскрытия, заявили о себе В. Спиваков, Г. Жислин, Т. Гринденко, Р. Агоронян, В. Иванов, М. Копельман и другие.

Нельзя забывать и то, с каким тактом и умением в трудный процесс развития своей педагогики включал Юрий Исаевич деятельность ассистента и многих, кто работал с ним рядом не одно десятилетие. Юрий Исаевич никогда не считал, что он все знает, и даже в зените своих достижений охотно советовался со своими помощниками и коллегами. Часто совместно обсуждались отдельные ученики, определялись моменты, тормозящие их развитие, намечались пути к исправлению. В контакте с ассистентами назначался и соответствующий репертуар: этюды, пьесы, концерты. И всегда это делалось с удивительным тактом, человечностью, сочетающей строгость большого наставника с добрыми чувствами друга.

Кроме И.В. Бочковой Ю.И. Янкелевичу в повседневной учебной деятельности помогали М.С. Глезарова, Е.А. Чугаева, И.И. Гаухман. В творческом контакте работали с ним многие педагоги училищ Москвы и других городов. Как правило, многолетние творчески интересные взаимоотношения связывали Юрия Исаевича и с его концертмейстерами — Н.Н. Ижевской, А.Н. Левиной, Б.Л. Раковой, С.И. Черняховской, М.А. Штерн. С ними Янкелевич делился своими планами, радостями и огорчениями, мыслями большого педагога. Он был очень взыскателен к искусству ансамбля, требуя от пианиста предельного мастерства совместного исполнения, большой певучести звучания, тонкости приемов педализации. Органично, в полном соответствии с логикой развития современного исполнительского искусства, возникло понятие «Школа Янкелевича». Ее методика, одновременно емкая и целенаправленная, решала в тесном единстве художественные и профессиональные задачи воспитания. Владея всей суммой знаний, всеми секретами педагогики, неустанно их развивая, Юрий Исаевич конечной целью формирования молодого музыканта счи-

21 Коган Л. Самый крупный форум // Сов. культура, 1966, 28 мая.

тал осознание им общественной значимости своей профессии. Он утверждал, что интерпретатор, играющий самого себя, недостаточно дорожающий мнением слушателей, неизбежно обречен на гибель: «Ваши мысли, чувства, понимание прекрасного должны быть понятны и дороги Вашим слушателям, находить отклик в их сердцах». Это нравственное кредо Педагога, основанное на его мироощущении, знаниях, жизненном опыте оказало и продолжает оказывать огромное влияние на творчество его учеников.

Интерес к методике Янкелевича, к основополагающим принципам его педагогики не ослабевает. Основные направления созданной им системы профессионального воспитания скрипача должны быть, без сомнения, обобщены и усвоены практикой. Понять и почувствовать их с наибольшей полнотой сможет тот, кто осознает, что любая рекомендация выдающегося педагога была в каждом отдельном случае одухотворена влюбленностью в профессию, горделивым сознанием ответственности звания Учителя. «Была у Юрия Исаевича "живая вода" призвания, готовность к самопожертвованию, беспощадный труд. Был юмор и просто доброе сердце, способное переживать самые высокие чувства. Все эти качества позволили ему, поднявшись на вершину педагогического мастерства, построить собственное здание, которое по праву можно назвать и Школой

22

Янкелевича» .

Перефразируя известное изречение Льва Толстого, можно сказать, что Ю.И. Янкелевич стал педагогом не потому, что мог преподавать, а потому, что не мог не преподавать

В искусстве должно быть фанатиком! Жизнь педагога — в его творчестве. Этим утверждением Юрия Исаевича Янкелевича закончим этюд к его портрету.

В.Ю. Григорьев

МЕТОДИЧЕСКАЯ СИСТЕМА Ю.И. ЯНКЕЛЕВИЧА

1. Решение общих проблем методики

Творческое наследие каждого крупного педагога — его мысли, опыт, талант, воплощенные в его учениках, зафиксированные в его работах, докладах и выступлениях, редакциях и обработках, — ценнейшее общественное достояние, помогающее дальнейшему развитию исполнитель-

22 Воспоминания учеников. Архив Ю.И. Янкелевича.

ского искусства, углублению наших знаний о природе исполнительского и педагогического процессов. Юрий Исаевич Янкелевич не только оставил интереснейший теоретический материал, но и всей своей деятельностью в огромной степени способствовал созданию советской методики обучения игре на скрипке.

Настоящая статья не претендует на исчерпывающее изложение методических взглядов Ю.И. Янкелевича. В ней обобщается материал его докладов и выступлений перед педагогами и студентами, которые автору довелось на протяжении более пятнадцати лет прослушать и зафиксировать, а также делается попытка выявить основные контуры той системы педагогических и методических взглядов, которые позволили Юрию Исаевичу добиться в своей практике столь поразительных успехов.

В центре взглядов Янкелевича всегда находились вопросы скрипичной методики и — шире — струнной педагогики вообще. В 50-е годы, когда на кафедре, возглавляемой его учителем А.И. Ямпольским, интенсивно разрабатывались методические вопросы, он поставил перед собой задачу обобщения педагогического опыта ведущих профессоров консерватории (в первую очередь А.И. Ямпольского). Эту работу стимулировали и лекции Юрия Исаевича по методике, проводимые им для студентов второго курса консерватории.

Теоретическое изложение отдельных тем методики Юрий Исаевич сочетал с изучением отдельных методических работ на семинарских занятиях. По ходу семинара он давал очень точный, зачастую не лишенный юмора, комментарий. И всегда — глубокие выводы, раскрытие сущности разбираемых явлений. Поражали его эрудиция как педагога-практика, так и теоретика, его блистательное знание природы скрипки, психологии ученика, тайн педагогического процесса. Эти лекции запомнились живым дыханием творческого поиска и отсутствием того несколько формального подхода к методике, который был довольно распространен в те годы. Не на все вопросы Юрий Исаевич отвечал безапелляционно. Нередко он высказывал лишь предположительное мнение, оговорив, что данный вопрос еще недостаточно изучен, но и в таких случаях всегда приоткрывал перспективу его решения.

Усвоению взглядов Янкелевича, его опыта всегда способствовали очень четкая, точная, предельно выпуклая логическая форма изложения, разбивка сложных вопросов на пункты, аргументированность и лаконичность высказываний. Чувствовалось, что подобные (а может быть, и точно такие же) вопросы он задавал самому себе в процессе работы и неустанно искал на них ответы.

На протяжении педагогической деятельности методические взгляды Юрия Исаевича претерпевали определенные изменения. Он следил как за методической литературой, так и за более специальной — по психологии и физиологии, пытался органично применить достижения советской науки в своей педагогической деятельности. Так, он изучил теорию условных

рефлексов (по И.П. Павлову), считая, что игровой навык близок (если не идентичен) таким рефлексам.

Не уходя в своих выступлениях от конкретных методических указаний, которыми он был буквально «переполнен», Янкелевич как опытный педагог все больше внимания в последние годы уделял методическим и педагогическим вопросам в их взаимосвязи, крупным методическим обобщениям, выходящим за рамки даже его собственного богатейшего педагогического опыта. Им была создана стройная методическая система, органически сочетающая процесс индивидуального обучения игре на инструменте в классе по специальности с научно-исследовательской работой в области скрипичной методики. Это привело его и к изменению программы индивидуального обучения, применявшейся им в классе.

Все свои силы Юрий Исаевич отдавал любимому делу. Он говорил: «Я работаю всю свою жизнь. Мало только прослушать учеников в классе, сделать замечания, надо все время интенсивно работать. Задач очень много. Надо во всем разобраться, продумать, взвесить. Если педагог только прослушивает студентов, все корректирует по нотам: «Здесь — то, здесь — так. А теперь еще раз сыграй!» — это не работа. Такой метод применим лишь на заключительном этапе, когда все просмотрено, выучено, отделано, продумано».

Метод преподавания Юрия Исаевича был гибким, сочетающим мягкость и волю. Огромную роль играло логическое начало, планирование, поэтапное достижение намеченной цели. Требования были точными, концентрированными, замечания глубокими и различными по форме.

Юрий Исаевич одним из первых использовал на практике метод «дальней перспективы» применительно к каждому студенту, в тесной связи с индивидуальным подходом. Он тщательно планировал развитие каждого своего ученика по стадии обучения: школа—училище—консерватория—аспирантура—концертная деятельность. В каждой стадии решались иные задачи, но в целом — во времени распределялись все проблемы, стоящие перед молодым музыкантом, что позволяло, по словам Юрия Исаевича, «наиболее эффективно строить здание исполнительского мастерства учащегося», доводить его до вершин исполнительского искусства.

Янкелевич стремился разумно использовать и систему отбора на конкурсы, решая в индивидуальном порядке целесообразность и пригодность участия в том или ином конкурсе, прослушивании, в зависимости от соответствия профиля конкурса характеру одаренности учащегося, его стиля, а не от степени готовности той или иной программы. Как уже отмечалось, исходной точкой для складывания оригинальных взглядов Юрия Исаевича были методические принципы, обоснованные А.И. Ямпольским. Какие же черты метода Ямпольского были близки Янкелевичу? Обратимся к его докладу 22 марта 1952 года на теоретической конференции в консерватории, в котором он обобщил и подытожил опыт своего учителя. В этом докладе акцентировалось в свою очередь общественное

значение воспитываемых в консерватории студентов как музыкантов-художников, несущих свое искусство широким народным массам. Отсюда закономерно вставали две проблемы: необходимого художественного репертуара и поиска, методов определения и развития художественной индивидуальности ученика. Особое внимание Янкелевич уделил тогда точно подмеченной им главной методической позиции Ямпольского — основываться в работе по воспитанию профессионального мастерства учеников на развитии у них предварительных представлений не только о содержании исполняемых произведений, но и о звучании как конкретном носителе музыкальной мысли, а также и о нужных для воплощения замысла двигательных комплексах. Он говорил, что Ямпольский «стремится не к созданию двигательных ощущений у ученика, а к созданию нервного восприятия, способствующего быстрому возникновению у него рефлекторных реакций». Принцип сознательного отношения к исполняемому Юрий Исаевич дополнял принципом сознательного использования учеником своих возможностей. Отчасти в этом коренятся феноменальные успехи его метода обучения.

Интерес к психофизиологической стороне у Янкелевича был не случаен. Он полагал, что именно здесь кроются большие резервы стимулирования процесса обучения. Его метод характеризовался стремлением учесть и использовать в практике современные научные достижения — именно это вывело педагогическое мастерство Янкелевича далеко за рамки накопления обычного эмпирического опыта, знаменовало собой качественно новый подход к вопросам методики. Этому способствовало и то, что по природе своего мышления Янкелевич тяготел к теоретическим обобщениям, поиску точных ответов на вопросы, которые ставила перед ним практика.

Вопросы методики, к которым наиболее часто обращался в своих выступлениях Юрий Исаевич, можно подразделить на пять групп: 1) изучение ученика, его особенностей, способностей, нахождение правильного, индивидуального подхода к его воспитанию; 2) подбор художественного и технологического репертуара для индивидуальной работы с учеником и изучение художественного развития; 3) психофизиологическое обоснование рациональной скрипичной техники, системы достижения профессионального мастерства; 4) конкретные методические указания, касающиеся частных проблем методики, постановки отдельных выразительных средств, штрихов, построения занятий в классе и т. п.; 5) вопросы эстрадного состояния, методика подготовки к выступлению, направленности всего педагогического процесса на эту конечную цель.

Янкелевич рассматривал и разъяснял в своих выступлениях проблемы наиболее важные, еще недостаточно разработанные, но при этом — важные именно в данный момент, для конкретной аудитории. Так, например, на совещании педагогов Центральной музыкальной школы (ЦМШ) или педагогов периферийных училищ он освещал прежде всего общие прин-

ципы выявления индивидуальности ученика, общие принципы постановки рук, вопросы репертуара (то есть, по существу, вопросы обучения). Со студентами консерватории он подробно разбирал вопросы организации занятий, наиболее эффективные методы изучения и различные проблемы скрипичной техники (то есть проблемы формирования инструментального мастерства). На лекциях педагогам консерваторий, занятиях на факультете повышения квалификации уделял основное внимание рассмотрению в теоретическом плане наиболее интересных исполнительских и педагогических проблем.

Анализируя высказывания Юрия Исаевича, сделанные в разное время, в различной аудитории, интересно, видимо, было бы найти ответы на следующие вопросы: а) каковы критерии, которыми руководствовался Янкелевич при оценке таланта и перспективности ученика, его художественного и технического мастерства, при выборе для него репертуара, в индивидуальном отборе выразительных средств при работе над произведением; б) каковы сочетание и взаимосвязь психологических, художественно-эстетических и технологических задач, которые он решал; в) каковы, наконец, основные контуры его системы, в которой все вопросы оказывались тесно взаимосвязанными.

Он говорил; «Для одних существуют отдельные вопросы методики, разрозненные понятия, разнородные по существу: постановка правой и левой рук, игровое движение, вопросы аппликатуры, звукоизвлечения, подбора репертуара, выявление содержания, вопросы индивидуального воспитания. А для других все это — звенья одной цепи, все оказывается связанным, переплетенным в единое целое. Я придерживаюсь второго подхода».

В соответствии с положениями советской педагогики Юрий Исаевич шел от общего к частному: «Есть общие нормы, законы — анатомические, физиологические, психологические, физические, акустические — нарушение их приводит к краху. Цель индивидуальной постановки — учитывая общие закономерности, построить на их основе рациональную индивидуальную систему. При этом задача педагога — гибко и умно помогать ученику оформлять свои индивидуальные приемы постановки, пусть и не всегда соответствующие идеальным представлениям. Критерием здесь является свобода движений, а не формальная правильность, понимаемая абстрактно». Юрий Исаевич любил приводить высказывание Ямпольского: «К сожалению, недостаток многих педагогов состоит в том, что они не слушают скрипача, а смотрят на его движения — соответствуют ли они "правильным". А что этой рукой производится, "высказывается", исчезает из поля зрения».

Активность педагога Юрий Исаевич понимал как прежде всего активность его внимания к психологическому процессу приспособления ученика к художественным и техническим требованиям, процессу усвоения нового. Именно здесь педагог выясняет, «что полезно ученику, что можно

форсировать, а от чего надо временно воздержаться». Но до этого педагог на основании своего опыта, знаний, тщательного изучения ученика должен в уме «проиграть» множество вариантов и выбрать из них наиболее эффективный, ведущий самым кратким путем к цели. Если этот вариант на практике оказывается либо слишком легким, либо излишне трудным, такая система позволяет быстро переключиться на «запасной путь». По его мнению «практически это может выглядеть так: педагог показывает, как в идеале, по его представлению, в данном случае должно быть (исходя из своего опыта и общих норм), и чутко, внимательно следить за учеником, как он приспосабливается, что он еще не может сделать, а что ему и противопоказано. Так одновременно происходит и процесс изучения индивидуальности ученика».

Здесь ясно проявляется тот самый «опытно-испытательный» подход, о котором было сказано ранее. Каждый урок для Юрия Исаевича (как и любое его теоретическое выступление) был не только творческим поиском, но и процессом проверки на практике найденного в его «творческой лаборатории» нужного решения, нового поворота мысли. И всегда в центре его внимания находился конкретный ученик, с его особенным мышлением, способностями, желаниями и возможностями.

Юрий Исаевич стремился всемерно активизировать ученика, поднимать его до уровня своего творческого горения. Одним из путей такой активизации он считал развитие самостоятельности ученика, в первую очередь — самонаблюдения. Он повторял, что «процесс занятий - это процесс самонаблюдения». Умение студента заниматься дома он понимал как ясное осознание цели: «В процессе занятия не должно быть ни одного движения, ни одной ноты без ясного представления, за чем это делается, той задачи, которая стоит перед студентом, будь то интонация, переход или что-нибудь другое». Однако умение заниматься, и он это подчеркивал, — не только настойчивость и упорный труд. В первую очередь — это мышление и с инструментом, и без него. Руки могут работать больше, чем мозг, больше, чем можно удерживать вниманием. Но нужно ли это? «До утомления руки доводить никогда нельзя. Это свидетельство неправильного направления работы. Чем естественнее движения, тем меньше будет усталость. Но, что главное, всегда необходимо поддерживать внимание, контроль за действием. Напрягать надо не руки, а внимание. Все же, даже при очень свободном аппарате, утомление может появиться в руках от длительных занятий. Чтобы не доводить себя до этого, надо правильно чередовать отдых и работу».

Ведущим моментом Янкелевич считал «выработку правильных двигательных ощущений» (вернее, «правильных двигательных представлений», а уже на их основе — ощущений). Так что процесс самонаблюдения в первую очередь должен быть направлен на эту важнейшую сторону игры. Малейшее нарушение неизбежно должно свидетельствовать о необходимости коррекции. Он отмечал, что «боль в руках — явление ненор-

мальное. Это — недостаток школы, постановки и может привести к профессиональной болезни. Если появляется боль, надо под "микроскопом" проверить весь процесс игры. Иногда боль — следствие игры во время болезни, особенно гриппа, ангины, когда повышена температура. Это очень опасно. Я запрещаю играть в состоянии болезни».

Юрий Исаевич часто упоминал о «естественности» движений, однако вместо естественности, вытекающей из нашего повседневного опыта, вводил критерий из опыта профессионального, для которого вырабатывается путем приспособления «своя» естественность. Так, он писал в статье "О первоначальной постановке скрипача": «Следует исходить не из естественного положения рук в обыденной жизни, а из естественности в определенных профессиональных условиях». Вместе с тем в своих указаниях, в лекциях он нередко пользовался и обычными критериями естественности. К примеру, говоря о положении правой руки у конца смычка, он советовал: «Правильный максимальный прогиб кисти вниз можно проверить так: вытянуть правую руку как бы для взятия предмета со стола». И далее: «Все движения рук в жизни у нас вращательные, но с разными радиусами. Всегда все части руки действуют вместе, как целое. При игровых движениях это сохраняется. Корректировка движения обеспечивается так же, как в жизни, разными частями руки вплоть до пальцев».

Юрий Исаевич отстаивал творческую методику, учитывающую новые достижения психологии и физиологии. Он говорил: «Методика — это научное осмысление процесса игры и воспитания исполнителя. Но она, как и педагогика, является не схемой, а творческим процессом. Здесь вопросы психологии, интуиции выходят на первый план. Педагог должен знать больше, чем лучший исполнитель: он обязан знать и инструмент, и психологию ученика, законы эстрады, эстрадного исполнения, а также многое другое. Передать свои знания — не простой процесс. Это — специфическое искусство. А. Ямпольский был великим педагогом — не только потому, что знал технологию исполнительства, но, кроме того, у него было еще дополнительно какое-то педагогическое "шестое чувство" — он почти ничего не говорил на уроках, но каждый понимал все, что он хотел сказать. Он прекрасно знал психологию учащегося. К примеру, он говорил, что строптивому ученику надо уступать, но через несколько месяцев тот должен незаметно для самого себя перейти на правильный путь. Это — высшее проявление педагогического мастерства».

И Янкелевич придавал особое значение психологическому мастерству педагога, знанию им психологических компонентов личности, умению определить индивидуальные характеристики учеников. Деление учеников он проводил главным образом в зависимости от типа их нервной деятельности, но его подход был несколько отличен от классификации Ямпольского. Юрий Исаевич говорил: «Если речь идет о серьезной педагогической работе, задайте себе вопрос — кого вы учите? Выясните, что представляет собой ученик, ведь у каждого из них масса разнообразных

качеств – своя психика, свои руки и т. д.; есть волевые, сосредоточенные, культурные, умные, ленивые. Только после этого можно определить, к какому ученику какой метод надо применить. Разнообразие человеческого материала исключает однообразный подход». И шутливо добавлял: «На практике я делю учеников на две группы: одну учу, другую — выгоняю».

К каждому ученику у него складывался свой, особый подход. Юрий Исаевич считал, что глубокое знание психологических закономерностей обязательно для современного педагога. Он говорил: «Меня часто спрашивают, какое значение имеет психология в живой практике. Я отвечаю — самое непосредственное. Ведь все люди по своим психологическим и физиологическим данным разные, но все же можно выделить несколько типов, которые обладают сходными комплексами данных. Есть, к примеру, типы музыкантов, которые легко возбуждаются, они эмоционально мало сосредоточены. Такие студенты легко идут "вширь", но очень трудно "вглубь". Задача педагогического процесса — тщательное изучение ученика, определение всех его сильных и слабых сторон, возможностей развития, ограничений, "тормозов" на его пути. Только после этого возможно построение наиболее эффективного плана воспитания ученика. При этом в первую очередь необходимо развивать особенно ярко наиболее характерное для него, индивидуальное, подтягивая слабые стороны».

Юрий Исаевич считал важным также всемерно учитывать психологические моменты и в непосредственном общении с учеником на уроке. Порой, при неверном психологическом подходе, приходится преодолевать огромное сопротивление студента. «Это показатель плохой психологической подготовки педагога», — утверждал Янкелевич и приводил наглядный пример: «В класс попадает ученик, который у себя в городе был первым, а его сажают "на хлеб и на воду". Он оскорблен, внутренне сопротивляется. В таких условиях педагог не может добиться от него желаемого месяца и даже годы. Здесь надо находить деликатный путь, на первых порах приглядываться к ученику, к особенностям его мышления, восприятия. Ямпольский в таких случаях делал очень мало замечаний, выяснял реакцию ученика, даже степень его терпения, лишь затем начинал понемногу корректировать, добиваясь того, чтобы ученик сам захотел сделать то, что нужно педагогу».

Выявление индивидуальности ученика Янкелевич понимал не только как процесс активности педагога, но и как процесс активности ученика: мало хорошо знать своего ученика, надо чтобы и «ученик тоже оценивал себя сам — все свои сильные и слабые стороны, достоинства и недостатки, научился бы смотреть на себя со стороны». Только при этом условии педагогический процесс приобретет наибольшую активность и столь необходимую двусторонность.

Из психологических качеств студента, которые необходимо выявить в первую очередь, Юрий Исаевич называл следующие: эмоциональность,

сосредоточенность, утомляемость, выносливость, работоспособность, целеустремленность. В зависимости от сочетания этих свойств надо планировать первые занятия, подбирать репертуар. К примеру, эмоциональному ученику он на первых порах рекомендовал давать произведения строгого стиля, приучать его к дисциплине, точности, отделанности. «Холодному» ученику более полезны будут яркий увлекательный репертуар, романтические произведения. После такого предварительного этапа изучения ученика уточняются его характеристики, уже с учетом опыта совместной (именно совместной) с ним работы, намечаются новые задачи на большой отрезок времени. Он говорил, что чем лучше знает педагог ученика, тем на более длительный срок он может наметить для него путь, рассчитать темп его продвижения вперед.

Наиболее сложным Юрий Исаевич считал глубокое и всестороннее раскрытие индивидуальности ученика: «Для ее выявления первое, что надо делать, — не подавлять ее. Надо добиться, чтобы ученик принимал указания педагога не через силу, не против своего желания, а искренне, увлекаясь». Исходя из этого, Янкелевич стремился в своих занятиях развивать у учеников интерес к тем задачам, которые он считал необходимым разрешить в первую очередь, мотивировать все свои указания, раскрыть перспективу — техническую и художественную — каждого узкого приема, метода, совета.

Он считал: чем талантливее человек, тем труднее с ним работать. «Многие педагоги, — говорил Юрий Исаевич, — жалуются, что нет талантливых учеников. Но ведь с такими учениками надо работать в десять раз интенсивнее. Со средним учеником можно заниматься по определенному штампу, образцу. Талантливому ученику нельзя приказывать. Он, конечно, может послушаться, но это не тот путь. Так можно легко превратить талантливого ученика в среднего! Правильный путь — убедить талантливого ученика в необходимости и благотворности для него тех указаний, которые делает педагог, чтобы он поверил в педагога, понял, что тот от него хочет, и пошел обязательно сам».

Но педагогу необходимо развить в себе специфическую «чуткость на талант» в отношении каждого ученика, знать его сильные стороны, «видеть его будущее», «по отдельным нотам, отдельным акцентам, звучаниям, фразам составить себе представление, как он должен играть, угадать его план и помочь, ему. Я так и веду, никогда не гашу собственное пламя ученика. Прокрустово ложе приводит к одинаковости слепков, губит талант».

Когда основные контуры индивидуальности ученика для педагога проявляются, встает не менее сложный и ответственный вопрос о путях воспитания у него самостоятельного художественного мышления, которое Юрий Исаевич считал основной целью педагогического процесса. Он говорил: «Чем талантливее ученик, тем больше у него фантазии и "фантазий". Наиболее часто я наблюдал отсутствие умения слышать общую

концепцию, недостаток художественного охвата сочинений». Для развития художественного мышления Юрий Исаевич рекомендовал некоторые методы: «Если студент, к примеру, играет концерт Бетховена, то надо посоветовать ему не слушать вначале концерт, а лучше тщательно изучить его симфонии, квартеты, стараться воспринять "дух" автора. Когда он уже начинает играть, послушать записи концерта, но не одну, а три-четыре, стараться сделать сравнительный анализ, выявить как общность исполнения, так и различия».

Он утверждал, что образность мышления, столь важная для исполнителя, должна воспитываться с детских лет, когда ребенок еще играет в первой позиции простенький репертуар: «В танце, колыбельной, марше надо требовать яркости выражения, единой характеристики. Затем образцы утончаются, разнообразятся, усложняются, становятся менее конкретными. У романтиков — тысячи градаций, тонких переходов из одного состояния в другое. Верные замечания, объяснения педагога могут тут помочь формированию художественной инициативы — ведь эти процессы тесно связаны».

Важно также правильно подобрать репертуар, стимулирующий образное исполнение, репертуар, постепенно ведущий ученика от ясных и простых задач к более сложным. «Здесь, — указывал Юрий Исаевич, — совсем не обязательно идти по пути исторического развития скрипичной литературы. Это было бы неплодотворно. Ярко "театральные" произведения, народные жанры, программные произведения дают для формирования образного мышления в начальный период больше, чем итальянская классика. В детстве надо давать жанровые пьески. Позднее — пьесы типа «Меланхолической серенады» Чайковского. Для каждой пьесы надо найти свою звуковую окраску, или, как говорил Ямпольский, "свой звуковой фон". Именно мелкие пьесы — лучший материал для развития тонкости, артистизма. Я в своей работе широко применяю также крейслеровский репертуар. Эти пьесы очень трудно играть: там каждая нотка, каждый штрих, гармония отшлифованы, сверкают как бриллиант. Скрипач, который сумеет эти пьесы сыграть точно, становится совсем другим музыкантом, начинает по-другому чувствовать музыку. Для развития колористического чувства очень полезны сочинения Шимановского, Дебюсси, Равеля — в них одухотворенные краски, тончайшие переходы».

Большое значение Янкелевич придавал форме обращения педагога в классе, его умению точно, четко и психологически правильно формулировать свои замечания: «Важно, на каком языке педагог разговаривает с учеником. Если он говорит: "Ты прижми сильнее палец, а смычком сделай акцент — получишь выражение энергии", — по форме это правильно. Но подобная препарация художественного произведения приводит к тому, что исчезает дух, смысл, аромат сочинения. Музыка делается тогда из приемов. Исходить в своих замечаниях надо из главной цели — музыки».

Юрий Исаевич считал, что с учеником никогда нельзя хитрить, обманывать его или захваливать, когда он этого не заслуживает, но, как некоторые полагают, это надо делать «с целью стимулировать ученика». Он утверждал, что ученика надо хвалить, когда он того достоин, и ругать, когда он этого заслуживает. «Я против того, чтобы "поощрять" ученика. Ведь тогда он не получает объективной картины своей игры. Умелое и тактичное обращение с учеником — это способность педагога вселить в него уверенность».

В период подготовки ученика к конкурсу Юрий Исаевич делал ему много замечаний, был беспощаден к малейшим недостаткам. Но перед самым конкурсом менял свою тактику и более всего акцентировал его достоинства («хвалил»). Это очень помогало созданию ощущения уверенности на эстраде, спокойствия.

Янкелевич отрицал разделение педагогов на «педагогов начального обучения» и «педагогов вуза» (как это делал, к примеру, К. Флеш). Он считал, что педагоги «высшего этапа» порой «оторваны от становления навыков скрипача, подлинной «кухни» воспитания таланта, а педагоги начальной школы, а порой и ЦМШ, не видят перспективы — так нужны ли будут, например, в концерте Брамса те навыки, штрихи, которые они воспитывают. Разрыв этот вреден и тем и другим».

Он указывал на еще один момент в этом отношении: педагоги начального звена порой излишне торопятся, пытаются сделать больше того, что могут и должны, дают неоправданно трудные произведения, стремятся быстрее «двинуть» ученика. Юрий Исаевич говорил: «Я — сторонник довольно медленного движения в начале обучения. Техническую оснащенность, надо накапливать постепенно, иначе страдает качественная сторона, возникают зажатость рук, срывы. Это не все понимают. К примеру, я был с концертом учеников моего класса в Ленинграде. 11-летний Павел Коган играл «Прелюдию и Аллегро в стиле Пуньяни» Крейсера. Меня там "заклевали", говорили, что в этом возрасте надо уже играть концерт Мендельсона. Я ответил, что мне трудно всех переспорить, посмотрим, что он будет играть через пять лет!».

В связи с этим Янкелевич сам был всегда очень сдержан в окончательных суждениях об игре чужих учеников, несмотря на свой опыт и обширные познания в области скрипичной методики. Он неоднократно говорил: «Именно педагогический опыт заставляет меня быть осторожным в своих суждениях и выводах. Одно прослушивание мало дает. Ведь педагог, который учит, видит перспективу, возможности ученика гораздо больше, чем посторонний слушатель, а ученик далеко не все может реализовать в сыгранной программе». И подчеркивал «особую опасность общих рекомендаций»: «Их так легко дать, но ведь часто достигают одного и того же разными методами, а общие рекомендации знают все».

Эта скромность и требовательность к себе были у него выражением неустанного поиска, отказом от «владения непререкаемой истиной» —

позы, всегда бывшей ему глубоко чуждой. Скромность и требовательность к себе он прививал и своим ученикам. Он приводил в пример слова Сигети, как предельно требовательного исполнителя, вечно неудовлетворенного собой: «Я никогда не получал наслаждения от своей игры. Мне все не нравилось. Все мне было неудобно — посмотрите на мои руки, какие они длинные. Я никогда не могу найти, что хорошо, не могу отыскать нужной аппликатуры, штрихов. Скрипка меня всю жизнь мучила». До войны Юрий Исаевич слушал Сигети в Ленинграде. После концерта была намечена встреча со скрипачом. Но его долго не было. Пошли к нему в номер, «И я с удивлением услышал, — рассказывал Юрий Исаевич, — как замечательный артист учит Прелюдию Баха, которую он только что блистательно исполнил. Видя удивленные лица, он смущенно сказал: «Я так плохо играл эту пьесу в концерте, что должен ее немедленно выучить!»».

Эти и многие подобные примеры, которые он приводил, также были частью его педагогического метода, оказывали необходимое воспитательное воздействие.

Юрий Исаевич очень часто сетовал на то, что диспропорция, существующая и в методах преподавания, и в уровне подготовки между средним звеном и вузом, порой серьезно мешает правильной организации учебного процесса, что в консерватории приходится, к сожалению, волей-неволей решать многие и технические и художественные задачи, не решенные ранее, тратить силы на них там, где надо давать именно высшее музыкальное образование. Он говорил: «Я люблю воспитывать учеников с ЦМШ. Там много времени, можно все распланировать, не спешить, но и не растягивать. Если в консерваторию поступает очень талантливый студент, но плохо подготовленный, то почти два года уходят на перестройку — ведь его надо сначала "разучить" играть плохо, а затем научить играть хорошо. К концу обучения возникает "цейтнот". Студент не успевает о себе заявить, "показать себя". У него нет "багажа", репертуара. Такому студенту, как правило, не хватает двух-трех лет. Конечно, выпустается неплохой скрипач, но все же не реализовавший всех своих возможностей».

Юрий Исаевич неоднократно повторял студентам: «Не теряйте времени зря — в вузе процесс обучения должен быть интенсивным; если вы проходите одну часть концерта в первом полугодии, а две остальных во втором, разве вы можете стать музыкантом? Разве вы станете культурным человеком, если будете прочитывать только одну книгу в год?»

Первоочередное значение Юрий Исаевич придавал развитию слухового мышления скрипача, в первую очередь умению воспринимать звуковой поток во всех его составных компонентах. Он говорил: «Слуховое восприятие сложно. Оно состоит из ряда органически связанных элементов, являющихся отражением выразительных средств музыки: интонации, взаимосвязи звуков, тембров, динамики ритма, соотношения частей в

построении произведения, элементов фразировки и т. д. Все находится во взаимодействии. Недостаточное внимание к любой из этих сторон может привести к недостаточно художественному воспроизведению сочинения. Кроме того, важно ощущать богатство и специфичность скрипичных средств выразительности.

2. Постановка рук

Ю.И. Янкелевич придавал особое значение постановочным моментам. Он говорил, что от постановки рук во многом зависит будущее скрипача, что иногда постановка становится серьезным тормозом дальнейшего развития талантливого музыканта. Но, как он утверждал, «нет абсолютных критериев постановки. Существует известная относительность постановочных моментов, зависящих и от субъективных, и от объективных причин.

Однако, при всей относительности отдельных элементов, у меня есть определенная система взглядов на вопросы постановки и технического приспособления к инструменту, тесно увязанная с художественными представлениями. Мои взгляды сложились под непосредственным влиянием А.И. Ямпольского, учеником которого, а потом ассистентом в течение 17 лет я являлся».

Юрий Исаевич отрицал догмы в постановке, нахождение неких «идеальных», абстрагированных форм. Он считал первоочередной задачей педагога установить для ученика свою, органичную для него постановку, «иначе двигательные ощущения возникают как самоцель, а не как средство индивидуального осуществления художественного замысла.

"Чужая" постановка не обеспечивает базы для выполнения всего комплекса игровых движений, нужных исполнителю, она — одна из самых вредных вещей».

Возражая тем педагогам и методистам, которые на первый план выдвигают «удобства» игры, Юрий Исаевич говорил: «На мой взгляд, это — неправильный критерий. Если исходить из «удобства», то любой, даже вредный навык может стать удобным в силу привычки».

Педагог должен, по мысли Янкелевича, искать не только рациональное в постановке, но прежде всего исходить из критерия ее перспективности. Здесь удобное, привычное порой превращается в тормоза дальнейшего развития. «Задача педагога — гибко и умно помогать ученику оформлять свои индивидуальные приемы постановки».

«Перспективность постановки, — утверждал он, — определяется из того, насколько эта постановка может обеспечить весь комплекс движений, которые будут нужны скрипачу во время его деятельности. К большому сожалению, часто бывают педагоги, которые занимаются только с детьми и не занимаются с уже продвинутыми скрипачами. Им кажется, что они делают все правильно. Но нужны очень большая тонкость, чут-

кость и знание инструмента, чтобы не только учить держать смычок и как его двигать, но и что придется потом этому играющему делать, когда он будет играть концерт Брамса. Надо уметь далеко смотреть вперед, вот что такое перспективность постановки».

Янкелевич хорошо ощущал и прямую зависимость постановочных моментов от определенных художественных направлений, тех требований к звучанию, выразительным средствам, тем задачам, которые предъявляются исполнителю эпохой, от собственных стилевых склонностей скрипача, степени масштабности игры. Он говорил: «Почему у меня все ученики играют по-разному, разной постановкой? Для меня важен не зрительный результат, а их ощущения, не внешние признаки, а внутреннее соответствие художественных и двигательных ощущений».

Среди объективных критериев, определяющих постановку, Юрий Исаевич выделял также анатомо-физиологические нормы, психологические закономерности, законы акустики. По его мнению, педагог в первую очередь должен, не давая общих рецептов, «посмотреть, как каждый ученик будет приспосабливаться к выполнению этих законов». Юрий Исаевич приводил следующие примеры. У исполнителей часто «свистит» квинта — здесь, по его мнению, не учитываются два момента: постановочный (смычок попадает на квинту под углом, с перекосом) и акустический (на квинте нужна несколько более плотная атака звука, чем на струне Ля). Другой пример: у одной из учениц оказалось специфическое строение рук (плохо сгибались крайние фаланги пальцев), и, следовательно, надо было найти более плоскую постановку пальцев, которая не мешала бы ни звукоизвлечению, ни беглости. Пришлось искать и специальные способы, упражнения, чтобы добиться четкости техники, иного способа вибрации. Стандартные методы постановки для нее были бы неприемлемы.

«Движение у исполнителя, — по его представлению, — это не чисто двигательная сфера вроде художественной гимнастики. Эти движения интересны нам только с той точки зрения, что они обеспечивают определенное звучание. Свободное движение рождает свободное звучание. Зажатое движение не дает хорошего звучания, и в технике при этом будут серьезные преграды и препятствия. На первых этапах мы должны говорить, что не должно скрипеть, звук должен быть чистым, мягким. Но когда речь идет уже об исполнении произведения, то звучание должно соответствовать содержанию. Устанавливается цепь: содержание—звучание, звучание—движение, движение—постановка. Таким образом, недостатки постановки могут вредно отражаться на таких тонких, серьезных вещах, как художественность интерпретации».

По мнению Юрия Исаевича, «существует исходная форма постановки, в которой учитываются объективные закономерности, но эту типовую форму необходимо затем воплотить в индивидуальную. Известно, что смычок должен идти примерно под прямым углом к струне, или что

сильное прижатие пальцем струны утяжеляет игру — это объективные закономерности. Но и здесь существует множество вариантных отклонений, что связано с индивидуальной приспособляемостью скрипача. В отборе рациональных вариантов и раскрывается роль педагога, который должен хорошо чувствовать, регулировать и развивать ученика».

Поясняя отдельные моменты постановки, Янкелевич первоначально определял положение скрипки по отношению к корпусу играющего, зависящее от ряда условий. Важнейшим из них считал высоту держания инструмента, определяющую взаимосвязь положения правой и левой рук: «Если скрипка опускается, то смычок смещается на гриф, "свистит" квинта. Это сигнал — надо поднять скрипку! При неверном угле ведения смычка струна возбуждается неправильно». Положение скрипки по отношению к корпусу зависит и от длины правой руки. При слишком длинных руках надо их развести, при коротких — сблизить, обеспечив правильное ведение смычка перпендикулярно струне. Однако при этом, говорил Янкелевич, надо учитывать еще одно обстоятельство: «Движения левой руки, обеспечивающие правильное приспособление, более многообразны, чем правой. Поэтому в первую очередь надо исходить из возможностей обеспечения нормального движения правой руки». Как следствие этого положения, Юрий Исаевич считал основой скрипичной техники технику правой руки.

Главную задачу постановки Янкелевич видел в достижении «эластичной свободы правой руки». «В целостном движении и состоит сущность свободы рук».

Останавливаясь на деталях постановки рук, он уделял большое внимание положению и функциям пальцев на трости смычка. Он утверждал, что большой палец и ему противостоящие «работают вместе», в едином комплексе, и разделять их работу неправомерно. Свобода пальцев обеспечивает и свободу кисти, а это — ключ к освоению прыгающих штрихов. У колодки большой палец располагается перпендикулярно трости и несколько согнут, в конце смычка он по отношению к трости под острым углом и распрямляется. Большое значение имеет мизинец. От колодки до середины смычка он противодействует весу трости и должен быть закруглен (это положение дает возможность фингерштриха), от середины смычка до его конца роль мизинца незначительна. Нужно ли мизинец все время держать на трости? Это зависит от длины руки. По большей части это излишне, даже вредно, так как вызывает при игре верхней частью смычка прогнутое положение кисти, из которого трудно выйти на движение вверх. Правильно переменное положение пальцев. Большой палец на трости на один-полтора сантиметра выше колодки, но не в углу между ней и тростью, так как это, по мнению Юрия Исаевича, «будет препятствовать необходимому повороту большого пальца во время движения смычка. Если он останется согнутым, то кисть оказывается связанной, ведь большой палец должен действовать совместно с другими». Остальные

пальцы лежат легко. Указательный палец может погружаться в трость не глубже первого сустава, иначе будет ощущаться затруднение при игре в нижней части смычка. Указательным, третьим и безымянными пальцами регулируется давление руки на трость.

Наиболее распространенным дефектом положения пальцев правой руки на трости смычка Юрий Исаевич считал излишнее давление пальцев на трость. Зачастую ученик не знает сам, излишне ли он нажимает или нет. Когда педагог заостряет внимание на этом, ученик проверяет свои ощущения, привыкает себя контролировать. Смычок в пальцах надо держать максимально легко. Легкое держание смычка порождает тонкое ощущение эластичного давления смычка на струну во время его движения. А это позволяет избежать ненужных призывков.

Юрий Исаевич приводил в качестве примера, подтверждающего важность правильного нажима пальцев на трость, случай, рассказанный А.И. Ямпольским: «У ученика было красивое *mezzo forte*, но когда он хотел перейти к *fortissimo*, у него вдруг зазвучало *piano*! Я наконец добрался до сути дела: у него было неверное приложение силы, она вся уходила в зажим трости, чем ослаблялся контакт смычка со струной».

Очень важным моментом в передаче веса руки на трость Янкелевич считал положение локтя правой руки. При низком положении локтя ("старинная манера игры", как он говорил) эта передача затрудняется или становится невозможной, а масштаб звукоизвлечения, активность акцентов уменьшаются. Но завышенное положение локтя порой приводит к неправильному поднятию и правого плеча, что может быть связано также с напряженной хваткой смычка в кисти. «Здесь очень важно выработать ощущение "повисшего", свободного плеча, ощущение "подвешенности" руки, которое порой теряется из-за излишнего нажима или зажатия смычка. Крайне необходимо поэтому в процессе занятий фиксировать внимание на своих двигательных ощущениях, добиваясь их углубления и уточнения».

В постановке левой руки при держании скрипки Юрий Исаевич считал важным правильное уяснение переменности точек опоры: «Скрипач при игре применяет и одну, и две точки опоры. В одной позиции инструмент держится больше на двух точках, при переходах надо освободить левую руку, тогда скрипка перемещается на одну точку опоры. Это делается интуитивно».

Решая вопрос о первой точке опоры, между подбородком и ключицей, он говорил о подушечке или «мостике» и высказывался в пользу «мостика», хотя и отмечал, что есть противники применения мостика. Он утверждал, что без мостика или подушечки обычно почти не удастся удержать скрипку при перемещениях левой руки. При применении же мостика облегчаются движения левой руки вдоль грифа, отпадает необходимость приподнимать плечо, что приводит к зажатию рук: «Я наблюдал у одного своего ученика, как при растяжках у него напрягалась даже нога! Поэто-

му я начинаю в своей практике игру именно с мостиком (подушечка глушит звук скрипки). Если кто-то, овладев техническими навыками, захочет играть без мостика (особенно при короткой шее и высоких плечах), — это возможно, и я не возражаю, однако слежу — не наблюдается ли излишний подъем плеча и его перекося.

Вторая точка опоры находится в левой руке. Здесь появляется двойная трудность: держать скрипку и играть на ней. В идеале это должно стать единым процессом. Основной недостаток в держании скрипки левой рукой, по мысли Юрия Исаевича, «зажим шейки скрипки, затрудняющий движение, противоречащий ему. Здесь нужно выработать психологическое ощущение, что большой палец как бы не поддерживает скрипку. Так можно достичь целесообразной степени его ненапряженности. Это, между прочим, способствует и улучшению вибрации. Ведь большой палец играет чисто вспомогательную роль — положение его зависит от действия других пальцев. Если правильно стоят пальцы на струнах, то и большой палец устанавливается в свое естественное положение; главное, чтобы он не мешал». Юрий Исаевич приводил неодинаковые способы поддержания скрипки большим пальцем левой руки, рекомендованные различными авторами, и объяснял эти расхождения в рекомендациях различными художественными задачами, выдвигаемыми эпохой, индивидуальными особенностями исполнителей, характером их техники.

Он считал, что роль большого пальца чрезвычайно динамична, в различных позициях он занимает неодинаковое положение — одно в нижних позициях, другое — в верхних. Кроме того, задача большого пальца — подготовка перехода левой руки в другую позицию и изменение положения кисти левой руки при вибрато. В таких случаях «движение большого пальца получается как бы обходящим, закругленным, с выводом руки в новое положение. Это единое, эластичное движение является более всего целесообразным.

Теоретически осмысливая механизм действия левой руки, Юрий Исаевич искал непротиворечивую модель такого действия, при котором само движение строилось бы по наиболее экономной схеме при минимуме силы и по простым траекториям. И здесь он находил наглядный пример, проясняющий искомый образ: «В идеале надо представлять работу левой руки в том же виде, в каком она происходит при игре на рояле. Положение руки таково, что каждый палец сверху падает на соответствующую клавишу. Рука неподвижна и каждый палец занимает такое положение, что может упасть сверху естественно на клавиши. Когда пальцы лежат так, что падают сверху на струну и не надо вращать руку и кисть, то открываются наибольшие перспективы в развитии техники левой руки».

Определяя задачи кисти, локтя и предплечья, он говорил, что главное здесь — создание всеми частями руки благоприятных условий для наиболее точной и верной группировки пальцев над струнами и постановки их на струну. При этом все части руки действуют как единое координирован-

ное целое, в той или иной степени совершая подготовительные и опережающие движения. Здесь особенно «важно положение кисти, которая должна быть естественным продолжением всей линии предплечья». Лишь тогда создаются необходимые условия для технической свободы, выработки верных двигательных ощущений.

Верная постановка левой руки, по мнению Юрия Исаевича, прежде всего должна основываться на определении базового, исходного места кисти и пальцев по отношению к грифу. «У начинающих, — говорил он, — очень часто бывают затруднения с четвертым пальцем — мизинцем. Сыграть обыкновенный тетракорд им трудно из-за движения четвертого пальца. Многими тут рекомендуется положение, называемое растяжкой. Однако здесь выгоднее оттягивать назад первый палец, чем вытягивать вперед мизинец. Надо раньше приспособить руку к третьему и четвертому пальцам. Это правильное исходное положение». Именно исходя из этого, им рекомендовалось определять постановку левой руки в первой позиции. Кисть располагается тогда чуть выше первой позиции — между первой и второй, а затем оттягивается вниз на два первых пальца. Подобная постановка создает удобство не только для мизинца, но и снимает напряжение в кисти, дает возможность впоследствии более легко перемещаться в позиции.

При такой постановке не следует бояться «выгибания кисти в обратную сторону, которое иногда приходится наблюдать в практике. Такой позиции придерживался Ауэр». Естественно, что подобный прогиб не должен быть значительным. Но его наличие помогает налаживанию верной вибрации, а также сохранению нужного группового расположения пальцев над струнами: «Пальцы должны быть собраны в группу, в квартовый хват, сохранять такое расположение, чтобы они соответствовали месту, на которое должны упасть пальцы в данной позиции. Это положение важно при пассажной игре».

Одной из кардинальных проблем скрипичной игры, от решения которой зависят не только техническое совершенство аппарата скрипача, его легкость, но и качество звучания, Юрий Исаевич считал верную силу нажима пальцев на струну. Он отмечал, что во многих методических трудах и скрипичных «Школах» рекомендуется не только крепко ставить пальцы на струну, но и развивать силу пальцев, даже стучать пальцами о гриф. Особенно парадоксальным он считал совет — при крепкой постановке пальцев на струну большим пальцем легко прикасаться к шейке скрипки. Это приводит, по его словам, «к захвату грифа пальцами, так как действие всегда равно противодействию. В левой руке возникает тормозящая сила, с которой была борьба всю историю игры на скрипке, проявляется тот природный хватательный рефлекс, который должен быть снят. Вместо этого надо создать профессиональный рефлекс на основе оптимального давления пальцев для наилучшего протекания исполнительского процесса».

Юрий Исаевич считал, что хватательный рефлекс усугубляется излишним долгим культивированием игры в первой позиции, когда рука у начинающего скрипача «закрепляется» в статическом положении. При изучении затем переходов в другие позиции «для ученика возникает неожиданная картина, что рука должна двигаться, передвигаться вдоль грифа. Нарушаются все его представления не только психофизиологические, но и возникает ряд новых трудностей. Во-первых, он привык держать скрипку левой рукой, а для того, чтобы передвигаться вдоль грифа, надо ее освободить. Потом оказывается, что скрипку надо поддерживать плечом, а он не привык к этому.

Таким образом, в связи с необходимостью передвигать руку по грифу перед ним встает ряд совершенно новых вопросов и новых проблем. Я считаю, что изначально надо найти другую постановку, чтобы подобные проблемы не возникали».

От хватательного рефлекса избавляться путем изменения постановки Янкелевич считал неправильным. Он критиковал совет, который дает Б. Кампаньоли в своей «Школе», — выдвинуть локоть левой руки до середины груди, чтобы шейка скрипки лежала на большом пальце: «Свобода в одном месте здесь неизбежно приведет к зажатости в других. Надо минимально выдвигать локоть и держать его возможно ближе к естественному положению». Резко отрицательно он отзывался о «теории» Б. Михаловского о положении шейки скрипки в углублении между большим и указательным пальцами. Относился с сомнением и к рекомендованному Й. Войку положению скрипки на основании указательного пальца, считая, что одна неестественность заменяется другой и такое положение может помешать развитию необходимых профессиональных навыков. Он указывал, что Войку неправильно считает большой палец «вредным», недооценивает его роль в исполнительском процессе. Вместе с тем он отмечал как положительный момент в методике Войку — отведение локтя левой руки назад: «Лучше отводить локоть назад, чем вперед. Ведь положение локтя, выдвинутого вперед, — самое естественное в скрипичной постановке».

Путь разрешения вопроса Янкелевич видел в следующем: «Недостаточное прижатие струны приводит к рыхлому, искаженному звучанию. Увеличив нажим, мы постепенно доходим до чистого и качественного звука. Здесь надо остановиться. Дальнейшее увеличение давления приводит к ухудшению звука, связанности пальцевой техники, напряжению, что создает скачкообразность переходов и жесткость звучания. Надо стремиться к минимальному нажиму пальцев. Напряжение — это всегда затрата излишней энергии».

Однако нажим пальцев — величина переменная, зависящая от многих причин. Чем больше расстояние, преодолеваемое рукой при переходе, тем слабее должен быть нажим. В верхних позициях, где струны более упруги и дальше отстоят от грифа, нажим может несколько увеличивать-

ся, внизу — ослабляться. Нажим меняется в зависимости и от темпа движения. При быстром темпе подъем пальцев над грифом несколько меньше. Во всех процессах регулировки нажима пальцев Юрий Исаевич отводил большое место интуиции исполнителя, связывая это с «инструментальной приспособляемостью, чувством инструмента, грифа, которое и есть талант», рекомендовал «стремиться по возможности к единому нажиму, корректируя его по качеству звучания и ощущению эластичности пальцев, уравнивая нажим пальцев на струну с нажимом смычка».

Однако, не полагаясь целиком на интуицию, при слишком крепкой постановке пальцев на гриф он наглядно показывал на следующем упражнении необходимость легкой постановки пальца: «Положи руку ладонями на стол, — говорил он, — и слегка прижми. Теперь передвинь ее вот в эту точку. А теперь прижми сильнее и передвинь. Трудно? Так и на струне!»

Юрий Исаевич считал, что в развитии техники есть два пути — развитие силы и развитие быстроты. «В скрипичном искусстве применим лишь второй, силы и так хватает». И пояснял, что существует два вида напряжений.

Один связан с массивностью движения, к примеру, когда в работе пальцев левой руки участвует вся кисть или, когда при исполнении спикато действует вся зажата правая рука. Второй — с импульсом движения, когда момент напряжения как бы «разряжается» в движении. Именно этот вид наиболее эффективен.

Он пояснял эти два вида напряжения на трели, различая «природную» зажатую трель ("электрическую"), которая не поддается сознательному художественному намерению, и управляемую, производимую за счет падения пальца без привлечения массы руки. Тогда возможна и медленная трель, и дальнейшее ритмическое ее ускорение.

Юрий Исаевич приводил в пример трель Й. Сигети: «Есть скрипачи, у которых, казалось бы, не очень яркая трель. У Сигети трель была медленная, но очень ровная, четкая, сочная. Он играл Шестой каприс Паганини как поэму, поражала яркость, художественность. На концерте в Москве ему пришлось три раза повторить его на "бис"».

Юрий Исаевич полагал, что легкость пальцевой техники непременно связана с однотипностью движения пальцев: «Начало движений всех пальцев лежит в первом суставе. Сгибательные и разгибательные движения в других суставах должны быть исключены. Именно это дает более высокие этапы развития скрипичной техники, технических возможностей исполнителя».

Так всесторонний анализ исполнительского процесса, педагогическая зоркость приводили Янкелевича ко многим новым интересным положениям, обогащающим скрипичную методику, открывающим перспективы овладения скрипичной техникой.

3. Проблемы звукоизвлечения

Ю.И. Янкелевич обладал особым умением вырабатывать у своих учеников индивидуальное по характеру звукоизвлечение. Его идеалом была «многоцветная» звуковая палитра, которой, обязан владеть каждый концертирующий скрипач. Он считал безграничным процесс совершенствования художественного звукового мастерства. И неоднократно повторял слова своего учителя: «У каждого исполнителя есть предел в левой руке, иногда он временный, кажущийся, к примеру — дефекты вибрации, беглости. Что касается правой руки, художественному звукоизвлечению здесь предела нет». Юрий Исаевич подчеркивал мысль Ямпольского, что звук — не природное свойство исполнителя, он поддается воспитанию.

Юрий Исаевич говорил, что основа звука — «правильное, полное, чистое, свободное звукоизвлечение. А для изменения тембра есть несколько способов: смена точки на струне, по которой идет смычок; смена самого характера ведения смычка; увеличение или уменьшение его наклона; смена способа вибрации и т. д. Выработка разнообразного звучания зависит от развития художественных представлений учащегося, его понимания музыки, в зависимости от художественной задачи».

Он придавал особое значение выяснению объективных закономерностей процессов звукоизвлечения. Им особенно выделялись два момента звукоизвлечения: выработка ощущения контакта смычка со струной, ощущение нажима; овладение разнообразной атакой звука, умение сочетать прикосновение смычка к струне с движением его.

Он говорил, что смычок, как рычаг, сам по себе давит на струну в разных частях неравномерно, давление убывает к концу смычка, поэтому необходима коррекция. Но осуществить ее лишь путем нажима указательного пальца на смычок, как это часто рекомендуется, нельзя — «это — примитивно». Обращение к «весу руки» само по себе также не решает проблемы: «Нажим должен быть специфическим — мягким, эластичным. Здесь учитывается пружина смычка. Исполнитель должен воспитывать, утончать свои ощущения, ощущать не только пружину смычка, но и струны: как она поддается нажиму. Это связано с использованием веса руки. Надо помочь ученику найти нужное ощущение, идти, как пианисты, от веса руки к звуковому результату путем урегулирования высоты локтя. При этом основным, исходным остается ощущение веса смычка».

Немаловажным фактором является и наклон смычка по отношению к струне: «Эта проблема вызывает всегда много споров. Некоторые утверждают, что надо вести смычком "плашмя" по струне, так, дескать, будет больше звука, а при нюансе *piano* — наклонно. Здесь — большая путаница. Существо вопроса в следующем: струна натянута несколько наклонно к порожку и у подставки она максимально "твердая". Следовательно, наклон смычка обеспечивает силу, направленную к подставке, что создает более благоприятные условия для извлечения звука, иначе смычок

будет сбрасываться на гриф». Юрий Исаевич отмечал также, что при ведении смычка плоско по струне звучание становится хриплым и трудно добиться качественного звукоизвлечения.

Янкелевич неоднократно сетовал на то, что у многих современных скрипачей потеряна культура певучей игры, поэтому некоторые исполнители избегают длинных legato, часто меняют смычок: «На мой взгляд, это — ошибка. Нельзя лишать скрипку самого ценного ее достоинства — певучести, ведь из всех инструментов она обладает им в наибольшей степени». Певучесть звучания Юрий Исаевич связывал, в частности, с умением медленно вести смычок по струне. Он рекомендовал ряд упражнений, помогающих вырабатывать так называемый «длинный смычок». Советовал он начинать такие упражнения в нюансе piano с проведением смычка длительностью восемь четвертей на одно движение и доходить постепенно до двадцати четвертей. «Некоторым исполнителям, — говорил он, — удавалось доводить движение смычка до одной минуты. При этом всегда надо стремиться извлекать именно качественный звук, а не заниматься гимнастикой».

Добившись определенного качества звука piano, можно перейти к нюансу forte. Здесь Юрий Исаевич считал очень важным высказывание Л. Ауэра о том, что сила звука — это мастерство, умение. Он полагал, что сила звука — это вопрос правильного нажима смычка на струну. Чтобы добиться большого, сочного не форсированного звука, надо сохранить в руках то чувство эластичности, ненапряженности, которые были выработаны в нюансе piano. Для этого надо держать смычок свободно в пальцах, не напрягать их ни в коем случае. Передача нажима — минимально необходимого, нужного — осуществляется от плеча через два пальца: указательный и средний. При fortissimo смычок надо держать в пальцах легко, как карандаш, — чувствовать отдачу струны. Здесь важно учесть положение К. Флеша об ощущении близости подставки. У колодочки происходит большая опора на мизинец, у верха смычка — на указательный палец. Но это ощущение плотности в руке — ощущение только внутреннее, а не внешнее, схожее с тем, как пианисты «берут» звук «от плеча», причем самое главное — сохранить соотношение плотности и силы звучания.

Следующий этап — динамическое изменение звука от forte до piano и наоборот, а затем с усилением звука к середине смычка и с ослаблением его к середине смычка ($p < f > p$; $f > p < f$). Что дают такие упражнения? Юрий Исаевич утверждал, что «помимо управления кантиленой, приобретения умения играть "большим дыханием", появляется навык филирования звука, достижение звуковой гибкости "вокальности". Эти упражнения — великолепный материал для работы над незаметной сменной смычка. Они очень перспективны, но почему-то мало применяются на практике. Это странно, ведь правая рука обеспечивает художественную сторону, эмоциональную выразительность, воплощение замысла».

В работе над качеством звука, указывал Юрий Исаевич, у студента «должно сложиться представление о "хорошем" звуке — той цели, к которой следует стремиться. Скрипач должен уметь слушать и анализировать не только свой звук, но и чужую игру». Важна тактичная подсказка педагога, внушение ученику чувства поиска: «Надо, чтобы скрипач был всегда недоволен собой, воспитывать у него стремление с малых лет к извлечению качественного звука».

Янкелевич считал необходимым разделять на этапы процесс работы с учеником над звуковой стороной. Начальным этапом он полагал овладение основными элементами звукоизвлечения. Следующей задачей становилась концентрация внимания ученика на качестве звука (на первых порах — хотя бы «скрипит или не скрипит»), затем выработка умения себя слушать (выделять не только фальшивые, но и плохо звучащие ноты). Третий этап — поиск звуковой динамики и колорита; поиск красок, характера звучаний, соответственно тематическому материалу, стилю произведения. И наконец, высший этап — нахождение собственного индивидуального звукового «языка», скрипичного тона — «качество, которое определяет лицо артиста».

После того как внимание ученика привлечено к чистому звуку, «следует постепенно выработать привычку к обогащению звучания по признакам: мягкий, жесткий, прозрачный и так далее. Это — движущий, основной момент в развитии красочности». Изменение тембра звучания может осуществляться различными путями. Юрий Исаевич рекомендовал несколько способов — смену места струны, по которой идет смычок, увеличение или уменьшение ширины волоса на струне, поиск характерной вибрации: «Эти изменения разнообразят, окрашивают звук и дают бесчисленное множество вариантов».

Юрий Исаевич указывал, что выработка разнообразного звучания зависит непосредственно от развития художественных представлений учащегося. Здесь очень помогают мелкие пьесы, требующие разнообразного по качеству звука, стимулирующие поиск звуковой краски.

Если у ученика нет должного звукового прогресса, надо выяснить, нет ли здесь каких-либо мешающих факторов, в том числе и механического порядка: жесткой хватки смычка, форсирования звука, зажима. При этом всегда надо учитывать, что сильное давление указательного пальца на трость приводит к жестковатому звуку.

Когда основные градации звука освоены, «встает вопрос о "красивом" звуке, выражающем содержание произведения, содержание данного эпизода. Это совсем не тот "красивый" звук, который хотят выработать на гамме или этюде. Здесь речь именно о целенаправленности использования звука, связанной с художественными представлениями, которые появляются с развитием скрипача как музыканта. Аналогично с поиском красок на холсте идет поиск красок в звуке — интересная и безграничная работа».

Весьма важным элементом звуковой краски Янкелевич считал разнообразие акцентов — «наиболее тонкая сфера, где проявляется музыкант». Акцент он связывал с атакой звука («первоначальным моментом возникновения звучания»), которая может быть весьма различной. Даже если ухо слушателя как бы «не слышит» возникновения звука и он рождается незаметно, все равно проблема начала, атаки звука присутствует. Юрий Исаевич пояснял эту мысль: «В "Мелодии" Глюка я предлагаю звук не начинать, а как бы продолжать. Для этого рука делает круговое движение смычка над струной, чтобы не было толчка. Это как бы афтакт, как певец берет дыхание. Тогда звук возникает естественно».

Очень часто исполнители применяют в своей игре «банальный акцент» — длинную ноту с акцентированным началом, схожую по принципу исполнения с *martele*. Юрий Исаевич считал такой прием «классической старой ошибкой, которую многие возводят в догму. Они советуют поставить смычок на струну, "уколоть" ее и продолжать звук с остановкой. Но на практике нужного эффекта не получается, возникают различные призвуки. Энергичный акцент возникает не от "укола", а исключительно от энергичного движения смычка при ровном его нажиме. Звучащее *martele* происходит от *detache*, где нажим осуществляется вместе с движением. Все точки ленты смычка движутся с одинаковым нажимом, иначе струна не зазвучит».

Янкелевич постоянно отмечал, что часто наблюдаемое дрожание смычка при его сильном прилегании к струне объясняется отсутствием у исполнителя «чувства струны, ощущения ее упругости на всем протяжении», а также тем, что в конце смычка рука не освобождается и в ней остается напряжение, которого не должно быть.

Большую трудность для исполнителя представляют мощные акценты. Юрий Исаевич приводил в качестве примера начало второй части сонаты № 4 Генделя; «Здесь нужно добиться молниеносного совпадения постановки смычка на струну и проведения его. На правильно выполненный акцент должна уходить половина смычка! Умение состоит в том, чтобы сделать атаку звука с воздуха, владеть смычком не только на струне, но и вне ее. Необходимо отработать специальную атаку струны с воздуха, а не со струны. При этом рука делает движение по кругу над струной. При игре акцента вниз смычком или вверх окружность будет различная. Такое упражнение способствует также выработке свободы и энергии в руке».

4. О целенаправленности технических упражнений

Юрий Исаевич уделял много внимания различным видам скрипичной техники, рекомендовал многие способы овладения ее элементами. Особое значение он придавал умению самостоятельно заниматься, в связи с чем были выработаны специальные принципы упражнений.

Он указывал, что главная задача в процессе упражнения — выработка нужных навыков и умение их применять в условиях эстрады: «Умение заниматься — это умение ставить себе точную цель и вырабатывать способы ее достижения. Любое повторение должно быть осмысленным и необходимым. Момент механичности должен категорически отпасть. Угасает внимание — надо немедленно прерывать занятия, отдыхать. Полезны лишь занятия на свежую голову, с руками неустоленными. Лучше поэтому растягивать занятия на целый день, делая перерывы, нежели заниматься много времени подряд. Я говорю ученику: ты не должен ни одного раза повторить место или даже провести смычок по струне, не понимая, для чего это необходимо. Надо себя слушать, слышать, контролировать, а не пополнять свои ошибки». И далее: «Надо развивать себя — то, что было сегодня трудно, завтра становится легко. Если это ощущение есть, значит путь выбран правильно. Но это развитие никогда не должно идти путем технической зубрежки. Во-первых, это мало дает, во-вторых, путь в этом случае всегда начинается с начала».

Янкелевич, как и Ямпольский, в качестве одного из основных методов упражнения давал вспомогательный материал, учил варьировать сложное место: «Когда у ученика встретились технических трудности, Ямпольский всегда давал этюд, упражнение, даже виртуозный вариант более сложного характера, глядишь — трудность преодолена».

В отношении игры в медленном темпе Юрий Исаевич придерживался правила: слишком медленный темп годится для скрупулезной проверки качества, мешающих факторов и т. д., но он не годится для постоянных занятий. Надо развивать свое внимание, чтобы успевать за всем проследить, все заметить в не слишком медленном темпе, «иначе времени на изучение репертуара не хватит». От замедленного темпа надо постепенно приходиться к более подвижному. Но здесь нужна разумная степень ускорения темпа, отсутствие скачкообразности: «Большая ошибка играть долго медленно, а затем сразу быстро. Лучше постепенно наращивать скорость — тогда не будет напряжения». Он приводил в пример анекдот о спартанце, которому его учитель предложил для развития силы несколько раз очень медленно обнести теленка вокруг города. «В конце концов тот уже носил не теленка, а быка, так как теленок незаметно вырос».

Чрезмерные упражнения порой приводят к неприятным явлениям, профессиональным заболеваниям, «переигрыванию» рук. Янкелевич советовал ученикам внимательно относиться к своим рукам, не допускать перенапряжения их. Главным критерием усталости рук, их «переигрывания» он считал появление двигательных дефектов в основных навыках. При этом «надо поискать первопричину — источник напряжения. Необходим жесткий самоконтроль, нельзя тратить усилий больше, чем этого требует данная деятельность. Бесспорно, у всех есть элементы перенапряжения. Чем больше они устраняются, тем большие горизонты открываются перед исполнителем».

Уделяя внимание тренировочным моментам, Юрий Исаевич останавливался на игре гамм. Он говорил: «Есть теория, что гаммы — спасение от всех бед. Но существует и другая теория, что гаммы надо не играть, а больше внимания уделять этюдам и трудным местам пьес. Я полагаю, что гаммы все же играть нужно. Но вреден многочасовой отупляющий тренинг. Полтора часа на одни гаммы — слишком много. Надо ясно осознать задачу: для чего нужно овладеть гаммами. Надо поддерживать аппарат, овладеть грифом. Для этого, в частности, очень полезен прием, рекомендованный Я.И. Рабиновичем, — в 15 минут сыграть в среднем движении весь квинтовый круг (по четыре ноты legato гамму и по три ноты legato арпеджио). Для мобилизации же аппарата, его тонизирования лучше играть трудные технические места». Он отмечал, что все же определенное значение для скрипача имеет элементарная тренировка мускулов («конечно, не так, как у балерины»). «Проблема заключается в том, что у инструменталиста есть много приемов, которые необходимо поддерживать. И для этого гамма — удобное средство. Но важно проработать все приемы отдельно, изолированно, а затем соединить их в гамме. Это будет плодотворнее. Нельзя только гамму превращать в самоцель упражнения».

Выработка техники на гаммах, упражнениях и этюдах — «нелегкий и трудоемкий путь и для ученика, и для педагога». Юрий Исаевич подчеркивал, что «есть круг основных проблем правой и левой рук, которыми надо заниматься ежедневно. Это — "длинные ноты" в смычке, крупное и мелкое *detache*, *spiccato*, двойные ноты. Все это надо тренировать. Но если есть этюд на терции, то их уже можно не играть, в ином же случае 10 минут на терции выделить необходимо. Полезно для овладения трудными местами учить их различными штрихами. Это экономит время на поддержание техники, и можно уже не играть штрихами гамму».

Более спорным был для Юрия Исаевича вопрос об изучении сугубо тренировочных упражнений Шрадика и Шевчика. Он считал, что этот материал нужен лишь на начальном и среднем этапах обучения: «Упражнения Шевчика я применяю редко. А первая тетрадь Шрадика достаточно компактна, в ней собраны очень хорошие упражнения. Но если она еще нужна в консерватории, то уровень студента, видимо, недостаточно высок».

Непосредственно связан с вопросом технического оснащения скрипача и вопрос о так называемом «разыгрывании».

Разыгрывание перед уроком, выступлением Юрий Исаевич понимал как быстрое вхождение «в форму», достижение оптимальной для исполнителя на данном этапе свободы, ненапряженности рук. Но он категорически отрицал необходимость разыгрывания всякий раз. Он говорил: «Есть руки, которые нужно разыгрывать, а другие — нет. Нельзя снимать природную обусловленность, нельзя ее и преувеличивать. Если у исполнителя свободная техника, то разыгрываться не надо. И наоборот. Сильное

давление пальцев, напряженность рук требуют большего разыгрывания, цель которого — растормозить "заскорузлый" механизм, размять мозоли на пальцах (а их не должно быть совсем!). Надо выработать также технические приемы, чтобы разыгрывание занимало минимум времени. Но нельзя разыгрывание превращать в привычный ритуал — разыгрываться, например, дома перед занятиями, не уметь начинать занятия не с гаммы и так далее. Не должно быть схемы, "держашей за горло" исполнителя. Это — следствие плохого воспитания».

Юрий Исаевич отмечал, что разыгрывание — порой «неизбежное зло, если исполнитель пришел с улицы, у него холодные руки. Хотя и здесь лучше размять руки, согреть их, привести в игровое состояние. Плохо, когда инструмент берут холодными руками и с холодной головой». Он был против применения специальных гимнастических упражнений, которые не дают главного — ощущения грифа, оторваны от музыки. Высшим он признавал такое состояние, когда, по словам Ямпольского, «руки должны быть настолько готовы, чтобы исполнить любой приказ». И приводил случай, когда один из учеников Ямпольского спросил как-то совета, какой аппlikатурой играть трудное место в «Этюде в форме вальса» Сен-Санса — Изаи: «Ямпольский взял скрипку ученика и спросил: "Вы такой аппlikатурой играете?" И сыграл в темпе сложнейший кусок. — "А можно другой". Сыграл то же место иной аппlikатурой в том же темпе. Подумал немного. — "А можно и третьей!" — Сыграл еще раз и столь же виртуозно. Мы все были поражены. А он улыбнулся: "Я ведь до этого уже сыграл их в уме". Ему надо было лишь понять, и он уже играл».

Не оставлял Янкелевич без внимания и сложный вопрос о возможности и необходимости занятий без инструмента. По его мнению, «процесс работы скрипача очень сложен. Здесь есть элемент физической тренировки (мышечная работа), вопросы координации движений (в которых участвуют мозговые центры), воспитание скрипичного мышления. В процессе занятий должны тренироваться все эти составные части. Качество звучания, мышечные ощущения вырабатывать без инструмента бессмысленно. Но сам процесс охвата произведения глазами полезен для предварительного ознакомления. После этого в сознании уже есть нечто знакомое, что облегчает последующую работу». Он говорил: «Некоторые рекомендуют заниматься со скрипкой в руках, но без смычка, или со смычком, но без скрипки. Это возможно на начальном этапе. Но я не применяю раздельную постановку рук даже у начинающих. В принципе играть и упражняться надо, опираясь всегда на звуковое представление о результате. Иначе нельзя. При этом без скрипки заниматься гораздо более полезно, чем без смычка, одними пальцами. Но это возможно только для тех, кто уже хорошо владеет инструментом».

Юрий Исаевич советовал развивать способность заниматься без инструмента в следующем порядке:

1. По нотам со скрипкой и смычком.

2. Со скрипкой и смычком без нот.
3. С нотами без скрипки, а затем и без смычка.
4. Воображаемая «игра на скрипке» без инструмента и смычка.

Последний этап — высший. В нем все осуществляется на уровне внутреннего представления и о звучании, и о движении. Этот этап, как он указывал, сходен с так называемой «аутогенной тренировкой», известной в психологии. Необходимость развития внутреннего представления, на котором он всегда настаивал, заставляла его рекомендовать и этот способ стимуляции: «Глядя в ноты, можно и нужно научиться представлять звучание и предощущать двигательную сторону. Это очень важно. При подготовке большой программы, например, к концерту или конкурсу, когда невозможно (и нельзя) много играть, лучше сидеть в сквере на лавочке, представлять себе музыку и предощущать движение — это очень полезно. Но можно учить глазами и без инструмента и новую пьесу».

С таким умением связывать непосредственно звуковое представление и ощущение движений Юрий Исаевич соотносил и навык читки с листа. Он говорил, что это — «умение быстро окинуть взглядом нотный текст, уловить нужные игровые движения. От подвижности нервных процессов (по Павлову) зависит скорость охвата текста. При этом надо смотреть не в такт, а далеко вперед. Именно здесь играет ведущую роль опережающее представление о звучании и движении — его надо развивать. Есть и еще один момент: студенты мало проходят музыки. Читка с листа зависит и от объема проходимого материала — этюдов, сонат и т. д. Чем больше имеешь дело с нотами, тем лучше проходит процесс чтения с листа незнакомого текста. Охват — это, однако, одно, а другая сторона — владение техникой, знание грифа. Мобилизация технических навыков зависит от молниеносного подчинения пальцев осознаваемой цели. Здесь помогает "схватывание", к примеру, пассажа по контурам, владение "основными техническими формулами" и многое другое».

Особое внимание Юрий Исаевич уделял верной организации домашних занятий. Он говорил: «изучение сочинений, изучение скрипки, изучение себя — только на этом можно строить и систему домашних занятий, и систему овладения профессиональными навыками, и подготовку к эстраде». Он советовал дома не дробить излишне сочинение, играть большими кусками до паузы или естественной грани формы. Самое важное — «уметь сочетать частное и целое, отделять главное от второстепенного. Не останавливаться при ошибке — ведь на эстраде этого делать нельзя — но уметь пройти мимо ошибки, ее запомнить, позднее проанализировать ее причину и исправить ошибку».

По мнению Юрия Исаевича, метод занятий дома должен быть во многом идентичным занятиям педагога: «хороший, мыслящий педагог часто меняет свой метод занятий в зависимости от этапа развития ученика, от степени его подготовки, от непосредственной задачи, стоящей перед ним. Аналогично должен поступать и студент при домашних занятиях, быть

самому педагогом для себя, гибко приспосабливаться к решению наиболее важных задач, стоящих перед ним, а не гнаться за мелочами, деталями, второстепенным. Иначе ни на что времени не хватит».

5. Интонация

«Механизм интонирования сложен и в то же время относительно прост, — говорил Янкелевич. — К.Г. Мострас, например, много писал о влиянии на интонацию постановочных и технических погрешностей. Но не это главное. Если рассматривать проблему в целом, то для того, чтобы чисто интонировать на скрипке, необходимо обладать достаточно развитым музыкальным слухом, — это первое, второе — воспитанной активностью слуха, третье — координацией слуха с двигательной сферой, то есть выработанным под влиянием звукового восприятия "рефлексом на расстояние", четвертое — правильными двигательными навыками».

Только сочетание всех этих сторон обеспечивает совершенство художественной интонации. Если есть дефект интонации, он советовал тщательно проанализировать, в каком из звеньев сбой, где нарушена динамическая связь между ними, а может быть, что нередко встречается на практике, отсутствует верный слуховой контроль. Необходимы «активность слуха в вопросах элементарной чистоты строя и в интонации фразы, умение слушать и контролировать себя».

В вопросах работы над интонацией Юрий Исаевич опирался на отдельные положения из работ Й. Иоахима, К. Флеша, И.А. Лесмана, на зонную теорию слуха, обоснованную Н.А. Гарбузовым.

Он отмечал, что обычно процесс работы ученика протекает следующим образом: «Берется нота (без ее предварительного слышания), воспринимается слухом, оценивается уже после того, как она сыграна; неправильная нота поправляется. Если рука постепенно приспосабливается и пальцы попадают на те места, куда они должны попадать, естественно, процесс интонирования облегчается. При неправильной постановке требуются поправочные и дополнительные движения, слух привыкает к фальши, имея (по Ауэру) "способность засоряться". Янкелевич указывал на то, что любое поправочное движение пальца все равно слышно, что таким путем нельзя воспитать правильную интонацию. Теорию Флеша о «быстром исправлении интонации» путем поправочных движений он считал неверной: «В медленном темпе это иногда возможно, но что же делать в быстром? Если заниматься с поправочными движениями, то в быстром темпе их все равно не успеть сделать, игра будет фальшивой, интонация — приблизительной».

Юрий Исаевич видел решение проблемы интонации не в решении постановочных моментов (хотя они важны), даже не в проблеме слуховых ощущений (интонация не лежит целиком в области слуха), но в учиты-

вании прежде всего художественных проблем интонирования, лада, стиля. Он говорил: «Разговоры об "абсолютно чистой интонации", — абсурд. Она — абстрактное представление. Натуральный скрипичный строй дает более острое интонирование, чем рояль, большие выразительные возможности. Уже в двойных нотах видна противоречивость интонации. К примеру, $h1$ и $c2$ на струне Ля в первой позиции при сочетании со струной Ми — одна интонация, а в одноголосии — другая; в ансамблях применяется своеобразная "темперация", в квартете возникает "средняя интонация" и т. д. Но ни на каких весах нельзя "взвесить" интонацию. Только художественный слуховой контроль дает нам надежный критерий».

Решение трудных проблем интонирования, утверждал Янкелевич, — в выработке условных рефлексов на звуковой раздражитель под контролем слуха: «Исполнитель должен предчувствовать высоту звука. Под контролем слуха вырабатывается определенный рефлекс на расстояние, ощущение характера движения, предощущение этого движения. По теории Флеша, рефлекс на расстояние как раз и не вырабатывается. Следует всегда возвращаться назад и брать ноту заново, чисто, а не поправлять ее. Руки тогда подчиняются слуху».

Юрий Исаевич отмечал, что порой интонационные дефекты проявляются в тех местах, которые были выучены в медленном темпе чисто, а в быстром темпе звучат фальшиво. Он объяснял это тем, что «групповое ощущение пальцев, их соотношение в быстром темпе иное, оно легче фиксируется играющим, чем в медленном, да и соотношение частей руки из-за темпа меняется, что может сказываться и на интонации». И он предлагал, прежде, чем начинать учить пассаж, несколько раз проиграть его в нормальном темпе, чтобы представить себе целостное движение и группировку пальцев. Кроме того он отмечал, что «чем быстрее темп, тем рефлекс на расстояние работает дальше, соответственно, интонация одной ноты уже не соотносится с предыдущей и последующей настолько, насколько это происходит в медленном темпе, а замыкается на более широкие интервалы. Об этом надо всегда помнить». И добавлял, что «здесь вступают в действие и законы восприятия звука, и законы физиологии: в быстром темпе получается другая точность движений, они носят несколько иной характер, да и само восприятие музыкального движения меняется, возникают иные музыкально-звуковые комплексы».

6. Вибрация

По замечанию самого Ю.И. Янкелевича, ни одна его беседа не обходилась без обсуждения вопроса о вибрации. Он считал, что «вибрация — это тонкая вещь» и думать о ней следует уже с самого начала обучения: «В педагогическом процессе необходимо обеспечить предпосылки для возникновения свободной вибрации тогда, когда о ней еще и речи нет. Дости-

жение некоторой художественной зрелости стимулирует у ученика желание "извлечь звук другого тембра", возникает потребность в вибрации, которая должна встретить свободную, незажатую руку, готовую повиноваться возникающим художественным импульсам».

Юрий Исаевич шутил, что «вибрацию труднее испортить, чем ее поставить».

В психологическом отношении он обращал внимание на то, что вибрация — «одна из самых сложных, самых трудных проблем скрипичной игры». По его мнению, это объясняется тем, что, «во-первых, быстрота и мелкая амплитуда вибрационного движения делают трудным анализ и внешний контроль за ним. И, во-вторых, вибрация у исполнителя входит в область подсознательного навыка и с большим трудом поддается осмыслению. Контроль за вибрато, художественное изменение его параметров во время игры встречают серьезные препятствия: ученику бывает трудно не только изменить вибрационное движение, но даже просто перестать вибрировать там, где он привык».

Специфика вибрато диктовала, по его мнению, особый подход к первоначальным этапам формирования навыка, создание всех условий — и двигательных, и художественно-целевых, при которых вибрация возникла естественно, без принуждения, как бы сама по себе. «Что значит естественно? — говорил он. — Это значит, что педагог должен предвидеть сложности, которые будут стоять перед левой рукой скрипача, состояние этой руки, постановку пальцев и т. д. Если рука не напряжена, пальцы эластичны, то препятствий для возникновения вибрации не будет — ведь это в определенной мере автоматизированный, естественный процесс. Когда ученик хочет подражать педагогу или другим ученикам, у которых есть навык вибрато, то если у него нет торможения, рука сама выполнит вибрацию, и специальных упражнений для этого не надо применять. Если же вспомогательные упражнения оказываются нужны, то это уже плохо».

Рассматривая различные виды вибрато, в первую очередь два основных типа — кистевое и локтевое, Юрий Исаевич отдавал предпочтение все же кистевой как в художественном, так и в технологическом отношениях. Он говорил: «Я больше склоняюсь к кистевой вибрации, локтевая связана с большей затратой мускульных усилий. Постоянная локтевая вибрация даже несколько отражается на техническом развитии учащегося. При кистевой вибрации раскрываются большие возможности добиться разнообразия вибрационного движения, чем при локтевой, которая бывает обычно более однообразной, стандартной».

В то же время он пояснял, что в своем чистом виде обе формы вибрации проявляются относительно редко, часто бывают смешанные формы, переход одной в другую. Это — наиболее желательно и дает значительный художественный эффект: «Есть скрипачи, которые в разных случаях вибрируют по-разному — в верхних позициях применяют одну форму, в нижних — другую. Оба вида вибрации можно наблюдать у Хейфеца. У

Ойстраха кроме того вибрация первым пальцем носит вращательный характер». Переход одной формы в другую, по его мнению, связан в первую очередь с различной степенью «связанности» суставов. При локтевой вибрации фиксирована кисть и плечо, при кистевой — плечо и предплечье.

В технологическом отношении он считал основным не само движение руки, а первоначальный импульс: «Импульс может быть кистевым, локтевым, смешанным. Но передатчиком импульса на струну всегда является палец. Решающее значение имеет свобода фаланги пальца при эластичной, свободной руке. Палец нельзя сильно прижимать к струне — это затрудняет свободу вибрационного движения пальца». Ощущение мягкости и эластичности должно быть также и во всех остальных частях руки. Малейшая зажатость где-либо немедленно сказывается на вибрации.

Именно развитие импульса при начале вибрационного движения, умение контролировать при этом отсутствие перенапряжения руки, но и не допускать вялости, расслабленности Юрий Исаевич считал основным. От того, как при этом распределится напряжение в руке, каким будет ее тонус, зависит возникновение того или иного предпочтения к определенному виду вибрато. При более зажатой руке возникает локтевая форма, при гибкости — кистевая. Однако позднее наступает этап, когда одна форма вибрато начинает переходить в другую, образуя переходные, смешанные формы. Этот процесс педагог должен ожидать и не пропустить, вовремя поддержать, ибо здесь происходит не только обогащение звучания, но и как бы «исправление» тех дефектов, которые могут быть следствием первоначальных действий. Именно поэтому Юрий Исаевич говорил, что «легче изменить тип вибрации, чем "подправить" имеющийся тип". Существует, как указывал Юрий Исаевич, и один из приемов, обеспечивающих большую интенсивность вибрации: «Можно вибрировать только в сторону подставки, снять вторую половину амплитуды вибрации в сторону порожка, при этом яркость и интенсивность вибрации возрастают».

Дефекты вибрации Янкелевич связывал в первую очередь с неустраненной зажатостью рук: «При зажатости, как правило, вибрация тяжелая, неживая. Когда она становится рефлексорной, входит в подсознание, ее уже трудно контролировать, ведь тогда контролируется лишь общее ощущение, а оно должно быть изначально верным». Он отмечал, что причиной дефектов вибрации может быть то, что педагог начал вырабатывать ее слишком рано, когда еще не была устранена зажатость рук, в какой-то мере естественная на начальном этапе, не сформировано подсознательное стремление к выразительному звучанию.

Для устранения дефектов Янкелевич советовал в первую очередь освободиться от крепкой хватки шейки скрипки, плотной постановки пальцев на гриф и играть специальные упражнения на освобождение большого пальца левой руки передвижением его вдоль грифа и сменой позиций —

«лучшим средством раскрепощения и освобождения левой руки». Он советовал и еще один прием — «вести смычок медленно по струне и свободно двигать левой рукой вдоль грифа без постановки пальцев на струну». Можно также «высовывать большой палец над грифом и убирать его вниз. Если есть свобода в обе стороны, то положение большого пальца — верное». Существует «способ исправления и игрой скользящих хроматических гамм, если нужно развивать пальцевые фаланги». При всех этих упражнениях надо постараться снять излишний зажим, который может иметь двоякую форму, — «чрезмерное усилие при нужном движении и участие в движении лишних мышц».

Исправление чрезмерно мелкой («дрожащей») вибрации может происходить путем успокоения руки, применения широких вибрационных движений кисти. Чрезмерно широкая вибрация исправляется созданием более интенсивного движения в локте, активизацией импульса. Но прежде всего «нужно услышать дефект вибрации, выработать верное звуковое представление, сначала под руководством педагога, а потом и самостоятельно».

В особо трудных случаях, когда такие упражнения не помогают, он советовал некоторое время вообще не применять вибрацию, как бы забыть о том, что она существует.

Юрий Исаевич полагал, что следует развивать вибрацию всеми пальцами, в том числе четвертым пальцем в высоких позициях, так как каждый палец дает свою окраску звучанию. Если все же пальцы недостаточно крепкие для вибрации, их необходимо укреплять, к примеру, упражнениями в беглости, в двойных нотах. «Иногда ученик долго не может овладеть вибрацией не из-за отсутствия способности к ней, а вследствие недостатка потребности выражать вибрацией свои переживания. Здесь основное — укрепить волю к вибрации».

Отвечая на вопрос: хороша ли постоянная вибрация, или нужно применять ее не все время, Янкелевич отмечал, что «вибрация ограничена в технических местах, ее нельзя применять при переходах, на всех нотах быстрых пассажных последовательностей. В технических упражнениях и в гаммах я не рекомендую применять вибрато». В то же время он отмечал, что «теперь постоянная вибрация применяется, во всяком случае, значительно чаще, чем раньше. Но, следовательно, она должна быть разнообразной, иначе она станет навязчивой и не будет выполнять художественную функцию». Исходя из этого, он старался у своих учеников выработать по возможности многообразные формы вибрации, опираясь при упражнениях на тот основной ее вид, который определяет индивидуальное звучание скрипача. Он называл наивысшим мастерством «умение применять вибрато по желанию, извлекать тот звук, который хочешь услышать, а не пассивно радоваться звуку, который извлекаешь, как бы красив он ни был».

Одним из упражнений, помогающих выработать различную по харак-

теру вибрацию, Юрий Исаевич считал следующее: ученик применяет вибрато в нижней позиции, старается запомнить форму вибрации, потом тем же пальцем вибрирует в очень высокой позиции (или наоборот), не изменяя при этом формы движения руки. Так как естественная форма движений в разных позициях иная, то при таком упражнении можно получить более управляемое движение и иной характер звучания.

К наихудшему виду вибрации Янкелевич относил вибрацию «по привычке», без осознанного предварительного слухового представления и художественного переживания.

7. Аппликатура и штрихи

Ю.И. Янкелевич считал, что единой схемы аппликатуры, как и схемы художественных штрихов не существует.

Он всегда поощрял творческий поиск учеников, говоря, что, конечно, не всегда бывает найден лучший вариант, но «собственный», отражающий возможности ученика, имеет смысл оставлять. Главное — это качество игры, так как «самой хорошей аппlikатурой и хорошими штрихами можно играть плохо. Полякин играл устаревшими штрихами. Сейчас ими играть нельзя, но новыми штрихами и аппlikатурой никто еще не сыграл так, как играл Полякин».

Конкретные задачи, стоящие перед учеником, порой заставляют педагога по-новому строить план, давать больший простор его творческому поиску: «Если то, что предлагает ученик, идет от музыки — я это приветствую, но если изобретательства ради — пресекаю». Юрий Исаевич всегда выдвигал на первый план именно содержательную сторону штрихов, аппlikатуры. Если более сложные приемы вытекают из замысла — нужно преодолевать штриховые и аппlikатурные трудности, а не искать облегчения. Он приводил в пример сложную аппlikатуру, которую применял в Бахе Сигети, преследуя цель более выпуклого проведения голосов. Он говорил: «В вопросах аппlikатуры и штрихов нужна гибкость. Они — вечная проблема в классике. Взять хотя бы Моцарта. Идут искания, находят авторские рукописи, приходится многое менять. Застывших принципов нет — это живой процесс. Появляются новые редакции, новые взгляды, новые ученики...»

Он подробно останавливался на применении штрихов у Баха, разделяя исполнение баховских штрихов и проблему точного воплощения баховского замысла: «В основном у Баха применяются лежащие штрихи. Сейчас применяют и отскакивающие штрихи, но это безвкусно. Более правильно применять тяжелое баховское *spiccato*. Вычислено, что если переписать от руки все сочинения Баха, то не хватит человеческой жизни, а Бах еще и сочинил это! Его мышление шло впереди фиксации. Он очень быстро делал наброски. При таком творческом процессе он физически не

мог выписать все штрихи, у него целые страницы — без штрихов. Поэтому нельзя возводить в абсолют баховские рукописи. Кроме этого, за прошедшие века и штрихи, и аппликатура широко развились, усложнились. Этого не учитывать нельзя. Я думаю, что Баху бы понравилось хорошее современное исполнение его музыки».

Для выработки штриховой техники, по утверждению Янкелевича, надо ясно представлять себе характер штриха и функции правой руки. «Проведение смычка при штрихах требует определенной последовательности действий руки, пальцев, вытекающих из целостного движения». К примеру, при игре *spiccato* у колодочки иногда возникают затруднения. Как их избежать? «Необходимо всегда все сверять с цельным движением руки. Любое частное движение должно сохранять ту форму, которая "укладывается" в более общее движение руки. Можно находить и специфические формы движения, но они не жизненны».

Исходя из этих общих положений, Юрий Исаевич вел занятия с учениками с учетом их индивидуальных особенностей. Он придерживался практически выработанной системы прохождения штрихов, которой следовал применительно к возрасту и развитию скрипача. Штрихи систематизировались следующим образом:

- 1) выдержанный звук;
- 2) *detache*;
- 3) переход к другим штрихам.

О первой группе шел разговор выше (см. «Проблемы звукоизвлечения»), поэтому остановимся здесь лишь на проблеме *legato*. Юрий Исаевич неоднократно подчеркивал, что *legato* — это не просто ведение смычка по струне, в то время, как левая рука играет несколько нот. «*Legato* — это тоже штрих, — говорил он, — и в качестве штриха оно имеет свое начало, развитие и конец». Главная трудность в *legato*, по его мнению, — соединение певучести звучания в целом и певучести, округлости каждой ноты. Следовательно, полагаться здесь только на действия правой руки нельзя, «в певучем *legato* активны должны быть обе руки».

При оценке Янкелевичем игры того или иного скрипача в первую очередь обращалось внимание на его звуковое мастерство, выразительность *legato*: «У нас в большой степени утеряна культура этого штриха. Плавное *legato* — это красота. Кантилена, певучесть, мелодическая длинная линия — то, чем сильна скрипка. Прелесть *legato* не должна быть утеряна. Отвечая на вопрос о конкретных стилевых особенностях *legato* в произведениях того или иного композитора, в частности в концерте Бетховена, он говорил: «У Бетховена преобладает *legato*. Можно в иных местах и подчеркивать ноты с должной мерой художественного вкуса. Но не отделять ноты *legato*. Подчеркивание зависит от музыкальной фразы. Это скорее внутреннее ощущение, нежели внешнее действие».

Изучение штриха *detache* Юрий Исаевич советовал начинать сначала большими отрезками смычка в верхней, затем в нижней части. Лишь

после этого можно переходить к игре всем смычком и комбинированию частей смычка. Не случайно он предпочитал начинать изучение с верхней половины смычка — при этом правая рука находится в наиболее благоприятном и ненапряженном положении. В такой последовательности овладения движением уточняются функции всех частей смычка. Ученик наблюдает при игре, что делают предплечье, плечо, кисть. Слуховой контроль направлен в первую очередь на достижение одинакового качества звука во всех частях смычка. В качестве материала для овладения штрихом предлагался этюд № 1 Крейцера (в редакции Ямпольского) и «Вечное движение» Паганини. При этом рекомендовалось «все время играть в разных частях смычка таким образом, чтобы не было заметно изменения звучания. Именно это дает замечательную свободу игры, качественность и звучность штриха».

После овладения основой *detache* Юрий Исаевич предлагал отработать различные комбинации этого штриха, например сочетание: одна нота *detache* и три ноты *legato*, что дает возможность овладеть чередованием медленного и ускоренного движений. Особенно полезным он считал следующее упражнение: смычок делится условно на шесть частей и ученик упражняется в каждой из них, играя различные комбинации (приведенные в редакции Ямпольского). «При этом происходит "поиск удобства", вырабатываются ловкость и легкость движений, развивается "чувство смычка". Таким путем данное чувство формируется наиболее быстро».

Янкелевич рекомендовал и целый ряд упражнений для развития свободы пальцев и кисти, которую он считал «залогом владения всеми штрихами». Кисть действует при игре в двух плоскостях — вертикальной и горизонтальной, и «ее надо специально развивать, к примеру, на этюде Крейцера № 11, играя его различными комбинациями штрихов, затем на двух струнах». Полезными для развития гибкости пальцев на смычке, по его мнению, были и упражнения у колодочки на фингерштрих «с обязательным включением небольшого движения руки».

Важное значение в овладении *detache* Юрий Исаевич придавал «начальному моменту проведения смычка — атаке звука, от которой зависит и энергия штриха». Он рекомендовал следующее упражнение (выработанное Ямпольским): смычок ставится на струну у колодочки и с акцентом отрывается от струны. Упражнение несколько раз повторяется, причем следует добиваться острого, «металлического» звучания. Затем после «укола» у колодочки смычком вниз он переносится, ставится концом верхней части на струну, и тот же укол делается теперь смычком вверх. То же делается не со струны, а с воздуха. И наконец, смычок после укола не поднимается в воздух, а быстро проводится по струне до конца — вверх и вниз. Получаются переходные штрихи от мощного *detache* до *martele*. Эти упражнения вырабатывают чувство атаки звука, умение поставить смычок на струну и молниеносно провести его, умение владеть смычком в воздухе, что необычайно важно, дают свободу руке, широту движений.

Переход к другим штрихам естественно вытекает, таким образом, из переключения *detache* и *martele*.

Юрий Исаевич не раз приводил формулировку: «Все штрихи ведут начало от *detache*» — и пояснял: «Эту истину часто повторяют, но не понимают и тем более не применяют. А в этом — ключ овладения штрихами. На скрипке смычок надо вести, вот в чем смысл *detache*. Ну а *spiccato*? Его можно рассматривать как "осложненное *detache*". Надо проконтролировать соответственное движение малого *detache* и *spiccato*. *Spiccato* — это "*detache* над струной" (смычок прикасается к струне в середине штриха. А способ ведения смычка один и тот же)». Таким образом, родственность штрихов и "первородность" *detache* Юрий Исаевич находил, опираясь на представление о целостном движении руки.

«Выполнение штриха *martele*, — говорил Юрий Исаевич, — вызывает много споров. Одни считают, что рука все время должна быть напряжена, другие — что нужно нажать струну ("уколоть") и быстро отпустить. Дрожание смычка на струне во время исполнения штриха говорит о неправильном приеме. Техника "укола" неверна, но неправильно играть этот штрих и напряженной рукой. Смычок надо вести плотно по струне на всем его протяжении, ощущать всеми точками струну, тогда дрожания не будет». Он советовал начинать изучение штриха с исполнения короткого *detache* с паузами. Затем движение ускоряется, расширяется, а паузы сокращаются. Постепенно осваивается плотное, сочное *martele*. «Паузы здесь играют такую же решающую роль, как и звук. Вначале надо делать паузы, равные по величине звучанию. Во время пауз нельзя скрипеть смычком. Он должен лежать на струне легко, рука должна освободиться».

В исполнении «штриха Виотти», состоящего из слигованных нот *martele* важна акцентировка на второй ноте. Здесь чрезвычайно важно распределение смычка, большая часть которого должна расходоваться на второй ноте. В «пунктирном штрихе» особую роль играет пауза: «Ее обязательно надо выдерживать. Акцент, как ни странно, практически надо делать на короткой ноте, что придает штриху четкость, характерность».

Излагая методику выработки *staccato*, Янкелевич говорил: «Из всех видов *staccato* легче всего выработать летучее, хотя и остальными видами при настойчивости овладеть вполне возможно». Препятствий здесь ни для одного скрипача он не видел, за исключением, может быть, чисто психологического «тормоза», снимаемого без труда опытным педагогом. «Для *staccato* важно в первую очередь правильно поставить правую руку, затем развить все другие штрихи, выработать свободную упругость мускулов руки (особенно упругую кисть), пальцев».

Если у ученика оставалась хотя бы небольшая зажатость рук, Юрий Исаевич никогда не останавливал его внимания на выработке *staccato*, так как при этом возникает судорожное напряжение и эластичности движений добиться невозможно. Снять зажатость, по его мнению, можно было

«частой сменой штрихов, которая так же освобождает правую руку, как смена позиций — левую».

Продолжая свою мысль о связи штрихов, он считал *staccato* особым видом *martele* и советовал начинать изучение этого штриха резким проведением смычка вниз (акцентированное *detache*, почти *martele*), а затем — попытка сыграть шесть нот *staccato* вверх. Начало при этом должно совпадать по характеру с началом энергичного *martele*. Кроме того, следует, как он говорил, «схватить ощущение нужного движения, не бояться определенной жесткости звучания». Ямпольский даже как-то сказал такую фразу: «Скрип — спутник работы над *staccato*. Удачный подсказ на уроке, показ — и, глядишь, — *staccato* "пошло". Но возникает этот штрих легче на фоне естественного развития руки».

Как уже говорилось, штрих *spiccato* тесно связан с *detache*. При его исполнении смычок должен как бы отскакивать от струны, а «все отскакивающие движения должны делаться при легком держании смычка в пальцах, так как основаны на упругости трости, ее вибрации, что дает жизнь следующему звуку. Крепкое держание смычка мешает его свободному движению». Юрий Исаевич подчеркивал, что при исполнении этого штриха кисть принимает относительно небольшое участие в движении, «главное здесь — действие предплечья и пальцев; кисть также действует, но отраженно». В качестве одного из приемов, освобождающих правую руку и подготавливающих ее к разнообразному *spiccato*, он советовал, в первую очередь, овладеть движением смычка у колодочки, затем то же движение осуществлять, уже перебрасывая смычок через струны, что приводит к «развязыванию» плеча.

При исполнении штриха *sautille* возникают две задачи: «первая — не держать крепко смычок в пальцах; вторая — не прижимать слишком смычок к струне, не давить на нее». Не всегда этот штрих сразу получается. Наиболее правильный метод его выработки — игра *detache* маленьким отрезком смычка с акцентированием групп нот — каждой четвертой, затем каждой восьмой ноты и т. д. По мнению Юрия Исаевича, поиск качественного штриха может происходить следующим образом: установить наилучшее место, где смычок начинает прыгать (оно зависит от веса смычка и упругости трости); учесть темп (при более быстром темпе штрих должен исполняться дальше от колодочки); изменить наклон волоса (в принципе наклон волоса к струне должен сохраняться одинаковым, но для некоторых смычков, может быть, целесообразно сильнее наклонять трость). Когда штрих начинает получаться уверенно, необходимо наладить координацию правой и левой рук. Ведущей здесь является правая рука, сам ритм штриха. Полезно поэтому сначала поиграть, повторяя ноты по четыре, затем по два и, наконец, по три раза. Лишь после этого можно переходить в относительно спокойном темпе к игре одинарными нотами.

Штрих *ricochet* также сохраняет основное движение *detache*. Здесь

наиболее сложным является сочетание свободы и мгновенного включения. Смычок при исполнении этого штриха следует держать как можно более свободно, «как пушинку». Основной задачей является атака движения, а затем использование упругих свойств смычка и струны. Полезно упражняться, постепенно увеличивая количество нот на смычок, — играя сначала триоли, затем кварты и т. д.

Исполнение аккордов Юрий Исаевич считал одним из видов техники, примыкающих к штрихам. Одновременное звучание трех или четырех струн на скрипке получить можно, но при этом обязательно форсируется (при трехголосии) средняя струна. «Смысл аккордового искусства — брать струны не одновременно, а звучать они должны как бы одновременно». Приводил он и совет Ямпольского: «Аккорды надо играть всегда легко, тем принципом звукоизвлечения, каким исполняется нюанс *piano*. При этом самое важное — уловить момент отбрасывания струнами смычка».

Янкелевич рекомендовал учащимся каждый день упражнять все виды действия правой руки на этюдах Крейцера № 1 и № 11. «На это должны уходить в среднем 45 минут в день. Когда же штрихи выучены, такое упражнение будет "наилучшим разгоном" для правой руки, но при этом можно исключать материал, имеющийся в этюдах и пьесах». Отвечая на вопросы о целесообразности изучения штрихов на гаммах и этюдах, он говорил, что при первоначальном этапе изучения штрихов — уточнении приемов, овладении движениями частей руки — правильнее все делать на одной ноте. Иначе проблемы координации левой и правой рук могут привести к раздвоению внимания. «Я даю упражнения на штрихи на первом этюде Крейцера, играя по четыре раза каждую ноту, что исключает возникающие дополнительные трудности в левой руке. Затем, по мере овладения штрихом, возможно усложнение, включение новых элементов». Он полагал, что на гамме учить штрихи нецелесообразно (хотя это часто и советуют делать), так как гамма — «постоянное движение левой руки по грифу, затрудняющее правую руку, вызывающее сложную координацию». Гамма полезна лишь как высшая форма координации штрихов с другими важнейшими элементами техники левой руки — переходами в позиции, переходами со струны на струну, — как «последнее звено в усложнении навыка». Учить штрихи на разнообразных этюдах (кроме специально предназначенных для этой цели) он также считал непродуктивным. «В этюдах уточняется не само выполнение штриха, а границы его применения, его художественный смысл».

Таким образом, Юрий Исаевич создал стройную систему прохождения штрихов, исходя из двух принципов: от простого к сложному и от целостного движения к частному. Глубокую внутреннюю связь штрихов он видел в единстве основного движения правой руки — проведения смычка по струне. Кроме того он придавал большое значение развитию специфического ощущения «упругости трости и струны» как активных сил, уча-

ствующих в образовании нужного движения смычка. Взаимозависимость штрихов он видел и в том, что владение одним штрихом помогает овладению остальными. Поэтому он советовал каждодневно «хотя бы затрагивать все штрихи, держать их все в поле внимания, что очень активизирует правую руку, помогает экономить время при овладении техническими моментами в пьесах». Если все же приходится встречаться с техническими сложностями, то, по его мнению, штриховые варианты помогают не только быстрее с ними справиться, но и преследуют более далекую цель — виртуозное овладение техникой правой руки.

8. Вопросы репертуара

В основе подбора репертуара и составления индивидуальных планов (как одной из частей этого процесса) у Юрия Исаевича, как уже было отмечено, лежало подробное «изучение ученика», которое должно строиться по определенной логической системе. Здесь полагаться на одну интуицию нельзя, надо все выявить, уточнить, сделать необходимые выводы. Ему были близки в этом отношении методы, применявшиеся А.И. Ямпольским, который в свое время составил специальную анкету из 60 вопросов, включавших следующие сведения об ученике: общее развитие, культурный уровень ученика и его родителей, интересы (помимо музыки), особенности натуры, нервной системы, эмоциональной сферы, типа восприятия, восприимчивости к замечаниям, удержание замечаний в памяти, инициативность и т. д. На подробной «расшифровке» индивидуальных особенностей ученика базируется и известный доклад Ямпольского «О методе работы с учениками» (см. 44). Янкелевич помогал Ямпольскому в формулировке отдельных пунктов его анкеты и построении ее в целом и считал, что именно такой скрупулезный анализ многих признаков — как психологических, так и художественных (физиологическим признакам, конституции ученика Юрий Исаевич не придавал решающего значения), дает определенный ответ на вопросы: быстро ли можно продвигать ученика вперед при обучении или постепенно, что в нем воспитывать и развивать.

Прежде всего Юрий Исаевич считал особенно необходимым «ухватить в каждом ученике ценное зерно и развивать его в первую очередь, постепенно подтягивая отстающие стороны, но никогда не в ущерб главному, иначе все ученики будут похожи один на другого, как близнецы». Второе условие — построение дальней перспективы развития ученика, а не ограничение поля деятельности педагога лишь текущими задачами. Надо видеть весь путь развития ученика на 4—5 лет вперед, составить правильно весь репертуар на этот период. В ходе обучения, однако, не надо слепо придерживаться выработанного плана. Ведь жизнь всегда вносит свои коррективы. Иногда намеченное оказывается ненужным, так как ученик

уже перерос составленные ему рамки, а иногда и наоборот, план оказывается слишком трудным для выполнения. Он полагал, что от педагогической гибкости зависит половина успеха преподавательской работы.

Пример составления таких перспективных планов Юрий Исаевич дал в своей практической работе. Он говорил: «Надо видеть не только ученика в целом, но и направление развития концертной жизни, направление развития слушателя, лишь тогда можно планировать и формировать ученика. Можно серьезно ошибиться, исходя только из задач сегодняшнего дня. В таких планах я уделяю определенное место а скрипичной миниатюре. Знаю, что сейчас она не "в моде", играют большие сонаты и концерты, но это изменится. Не учитывать такого будущего сдвига нельзя».

Разбирая на лекциях наиболее распространенные педагогические методы подбора репертуара, Янкелевич подробно останавливался на тех, которые основаны на плохом знании процессов обучения. Один из таких методов, по его мнению, вытекает из неверного понимания педагогом принципа «скачка» в развитии ученика: «Есть педагоги, которые применяют следующий "метод": "Дам-ка я ему капризы Паганини! Хотя он их не сыграет как надо, но зато они двинут его вперед". Это "принцип щенка" — бросил в воду, и он выплывает сам. Глубоко неверный принцип, он очень вредно отражается на учениках. Такие педагоги не понимают, что выполнение непосильной задачи неизбежно повлечет за собой зажатость рук, некачественность звукоизвлечения, отсутствие художественности — главного, к чему должен стремиться педагог. Но скачок отрицать нельзя. Он нужен. Часто ученик может совершить качественный скачок в своем развитии при правильной постановке занятий, но только если перед этим был достаточно длительный период накопления необходимых навыков. Если ученик готов к скачку, а педагог упускает этот момент, то развитие ученика может затормозиться».

Другой метод, который Юрий Исаевич освещал в своих лекциях — стремление педагога сосредоточить все внимание лишь на художественных задачах. Он говорил: «Есть педагоги, которые утверждают, что надо развивать скрипача только на "хорошей" музыке — композиторов-классиков. Но эта музыка не всегда дает материал для скрипичного развития, для техники. Для этого надо играть уже с самого начала обучения скрипичные виртуозные произведения — пьесы и концерты Данкля, Берио, Вьетана. Необходимо создавать подлинно скрипичную техническую базу параллельно с художественным развитием, давая ученику Гавот Баха, Менуэт Моцарта и другие обработки классических пьес».

Оригинальные произведения Баха, Моцарта «ставят такие сложные художественные задачи, что ребенок в детской музыкальной школе даже не может приблизиться к полному их решению. У детей еще надо формировать представление о классике, начиная с легких обработок. Ведь «Фауст» Гете или симфония Бетховена — не для ребенка. Ему нужны сказки, доступный и простой материал». Многие педагоги, к сожалению, исклю-

чают произведения Берио, Вьетана, Шпора из школьного репертуара наряду со многими виртуозно-романтическими произведениями как «плохую музыку». Однако «пусть пьески Берио примитивны, но они, как и пьесы Вьетана, мелодичны, понятны детям, пробуждают у них артистизм. В детстве надо обязательно играть разнообразную музыку, а Моцарта я даю в старших классах Центральной музыкальной школы после концертов Вьетана и даже концерта Чайковского. Главное — находить хорошую пропорцию материала и для правильного развития художественного мышления, и для правильного инструментального развития».

По мнению Янкелевича, требования по техническому разделу должны быть больше, чем по художественному: «Только тогда при исполнении художественного произведения станет возможным требовать от ученика художественной игры. Надо правильно анализировать, какое классическое произведение можно дать ученику. Например, давая ученику в четвертом или пятом классе Третий концерт Моцарта, необходимо отдавать себе отчет в том, что его исполнение не будет иметь никакого отношения к Моцарту. Для Моцарта нужна определенная степень зрелости, иначе у ученика создается искаженное представление об этой музыке. Более доступный художественный материал заставляет ученика более взыскательно относиться и к себе, и к произведению. Такой подход имеет огромное воспитательное значение».

Юрий Исаевич считал, что есть произведения и этюды, «которые в процессе обучения незаменимы»: «В школе необходимо пройти, по крайней мере, два концерта Роде (хотя бы первые части Шестого и Седьмого). Девятый концерт Берио и две последние части Седьмого. Двенадцатый и Тринадцатый концерты Крейцера». Из концертов Шпора (которые Янкелевич очень любил и часто давал играть) он рекомендовал № 7 и № 9 (все три части), первую часть № 11 («Второй концерт я не люблю, он сухой по музыке»). Этот список он завершал концертами № 2 и № 4 Вьетана. Кроме этого, он рекомендовал «Балетную сцену» Берио, концерт Гольдмарка. Все эти произведения «дают такое владение инструментом, которого никогда не получишь, играя гениальный концерт Моцарта». И добавлял: «Несколько театральные концерты Берио ученики обязательно играют с увлечением, растут на них. Без Шпора нельзя выработать культуру звучания, правильное ведение смычка, техническое мастерство. Шпор дисциплинирует. Он совсем не такой "школьный", как это многие полагают. Ауэр давал играть своим ученикам три его концерта, да и Сигети говорил, что Шпор — добротная музыка, качественная, полезная и без его концертов он не мыслит себе воспитания скрипача. Я придерживаюсь того же мнения. А произведения Вьетана, Венявского вырабатывают вкус, полетность, темперамент, умение строить фразу».

На определенном этапе, по мнению Юрия Исаевича, нужно и можно давать и много классических пьес: Гавот Мартини, Гавот Люлли, Менуэт Гайдна и другие, а затем и старинные итальянские произведения — Ко-

релли, Тартини, Вивальди, Джеминиани, Торелли, «но только тогда, когда ученик дорос до них, может их сыграть полноценно в художественном отношении. Нужно так развивать инструментальное мастерство, давая произведения соответственно возрасту, рассчитывая на понимание, на эмоцию, чтобы прийти к полноценному исполнению и пониманию классики и современной музыки».

Особую пользу в старших классах в техническом плане, как он считал, приносит изучение произведений Эрнста, который «дает в двигательном отношении больше, чем сочинения Паганини». Янкелевич рекомендовал в первую очередь изучить его фантазию «Отелло», «Венгерские напевы», а затем и концерт, отмечая, что «и позднее всегда полезно переиграть то или иное место из его сочинений». На высказанное мнение, что произведения Эрнста недостаточно художественны, он всегда отвечал: «Нет плохой музыки, но есть исполнители, которые не в состоянии увидеть в этих пьесах музыки» и приводил слова Ауэра, сказанные им одной из своих учениц, которая не хотела играть «Отелло» Эрнста: «Вы будете играть эту пьесу до тех пор, пока не сделаете из нее хорошую музыку!»

Основу же репертуара для старших классов начинают составлять произведения иного плана — Моцарта, Бетховена (но пока не концерты), Баха, «к которым можно приступать тогда, когда ученик уже определенным образом овладел мастерством и может выявить глубину их содержания. Главное при этом — большая требовательность педагога к художественному качеству исполнения. Только исподволь можно подходить к сложнейшим произведениям классики и современности. Лишь владение нужными средствами выразительности, музыкальное развитие и, что не менее важно, общее развитие каждого скрипача открывают к ним путь». Он утверждал, что «пройти два концерта Вьетана и две сонаты Моцарта — этого достаточно и для развития скрипичной техники, и для развития музыкальности».

Но мало только лишь правильно выбрать репертуар, надо все «выжать» из произведения, только тогда оно принесет максимальную пользу. Для этого педагогу нужно точно знать, что же можно «выжать» из данного произведения (как и из ученика, играющего данный опус). В качестве примера Юрий Исаевич приводил этюды Крейцера. Он говорил, что на них «можно добиться качества штрихов, интонации, характера звука, темпа и т. д. В отношении накопления техники Крейцер дает столько же, сколько Донт, а качественно может дать больше. Основу технологического мастерства составляют этюды Крейцера, а затем Роде и Донта. Их надо пройти досконально, с надлежащим качеством. После них уже можно играть все другие этюды — Фиорилло, Данкля и т. д. Когда нужно развить технику правой руки — кисть, штрихи, — можно взять 2—3 этюда Гавинье, отдельные этюды Шрадика, Ровелли». Для младших классов он рекомендовал этюды Кайзера, дополнительно Мазаса (особенно тем, кто музыкально менее развит), затем «малого» Донта.

Этюдному материалу Янкелевич вообще придавал особое значение, но не рассматривал его изучение как самоцель, считал, что чем больше проходится этюдов, тем больше надо проходить и пьес, чтобы не нарушилось равновесие технического и художественного развития. Другой вопрос — до какой степени совершенства надо доводить исполнение этюда, какова «норма» максимального количества проходимых этюдов. Юрий Исаевич считал, что одним из наиболее существенных недостатков педагогики, кроме перегрузки, неоперативности педагога, лени ученика, является малое количество изучаемых этюдов и пьес. Раскрывая свой метод воспитания, он говорил: «На этюдах создается технический аппарат скрипача. Но их надо правильно изучать. Здесь основное — достижение требуемого качества. Я говорю ученикам: чем отличается хороший скрипач от плохого? Кажется, ясно — хороший играет хорошо, а плохой — плохо. Дальше: у хорошего скрипача — хороший звук, переходы и прочее. Значит, культуру техники, культуру звука, штрихов надо развивать. На чем их надо развивать? На пьесе? Но тогда надо заново каждый раз выучивать, ведь каждая пьеса своеобразна. На пьесах надо применять уже готовые навыки, имеющийся технический багаж. Главную техническую оснащенность студент приобретает на этюдах. Он не может нормально развиваться, если не проходит в месяц по крайней мере 2—3 этюда с определенными достижениями на каждом из них. Отсюда 25—30 этюдов в год — норма. Таким образом, в работе всегда должны быть минимум два этюда. Два урока на один этюд, в лучшем случае — три, этого достаточно».

Юрий Исаевич отмечал, что «если студент сохраняет такой темп изучения, то постепенно привыкает быстро овладевать репертуаром, у него развиваются профессиональная хватка, быстрое ориентирование в новом материале, мобильность — качества, столь необходимые скрипачу, без которых и технический багаж, пусть даже значительный, не будет полноценно использоваться».

Важен и критерий для завершения работы над тем или иным этюдом, пьесой, например: «сыграть на память, в концертном плане, в настоящем темпе». Юрий Исаевич говорил: «Если пытаться все доделывать до полного совершенства, то развитие учащегося задерживается. Надо добиться главной цели — решения конкретной задачи данного этюда, пьесы. К примеру, "Непрерывное движение" Риса ставит задачу выработки штриха *sautille* и координации смычка с пальцами. Если эта пьеса сыграна в темпе, с приличной интонацией, звуком, элементарной фразировкой, задачу можно считать решенной». Наиболее трудные этюды и пьесы он полагал возможным откладывать, возвращаться к ним позднее и тогда уже отшлифовывать для исполнения на вечерах. Остальное же отшлифовывать нет необходимости. Он «прощал» временно и художественные недоделки, если ученик сам еще не понимает всей глубины произведения, но к этим произведениям он все же возвращался позднее, так как все любил доделывать.

Янкелевич всегда указывал на необходимость учитывать и натуру ученика, и его желания: «Есть натуры, с которыми можно доделывать произведение и у них не пропадает интерес, а другие — "вянут". Первых можно держать на одном, а у других надо непрерывно менять репертуар, преследуя все же одну цель. В какой-то доступной степени можно и даже нужно учитывать желания ученика, но если это не идет вразрез с планом обучения, который педагог всегда должен иметь перед глазами».

Важный вопрос, который связан с изучением произведения, — это вопрос повторения пройденного, накопления репертуара: «Такую задачу педагог порой упускает из виду. И вот получается, что студент ничего не может сыграть: старое забыл, а новое еще не выучил. Необходимо регулярно повторять пройденные пьесы, нужен багаж. Об этом должен заботиться педагог. Я обязательно требую повторить хотя бы одну пьесу из старого репертуара в месяц. Некоторые студенты откладывают это на каникулы. Я считаю, что в каникулы делать это нецелесообразно, там надо играть больше гамм, этюдов, технических пьес. Внимание на каникулах не так собрано, и легко можно испортить то, что было сделано в художественном отношении».

Юрий Исаевич не оставлял без внимания и работу с концертирующими скрипачами. Он говорил: «Любой исполнитель нуждается в дружественной помощи. Лучше, если эту помощь ему окажет квалифицированный педагог, который к тому же изучил его лучше, чем кто-либо другой».

Давая рекомендации концертирующим скрипачам, Янкелевич указывал: «Надо уметь все играть, владеть всеми стилями. Ошибка, что многие зачислили в разряд "несерьезной" музыки, к примеру, виртуозные произведения Паганини, Вьетана, Венявского, Крейсера. А они дают возможность не только отточить скрипичное мастерство, но и показать его».

На многих конкурсах он наблюдал, как скрипач с достаточно хорошим вкусом и пониманием играл классику, а в виртуозно-романтических произведениях, которые входят в программу любого конкурса, оказывается беспомощным: «Скрипач, если он артист настоящего класса, должен быть многолик, перевоплощаться, как актер, то в драму, то в водевиль! В интерпретации тонкой, обаятельной пьески Крейсера нужен свой подход. Три-четыре фразы, но какое значение имеет каждая нота, каждый поворот. Сейчас искусство игры мелких пьес забывается, а ничто так не раскрывает скрипача, как их исполнение. Они развивают умение воплощать и более глубокие, масштабные мысли, приучают к артистичности».

9. Работа над произведением

Юрий Исаевич неоднократно излагал эту тему в своих докладах и выступлениях, считая ее одной из центральных. По его мнению, данная тема охватывает как сам процесс работы над сочинением, так и — шире —

Только после этого можно проиграть произведение, но сначала не целиком, а лишь крупными кусками (до паузы). Если нет паузы, надо играть с остановками, но обязательно в разных местах, чтобы не создать привычку. Затем целое надо прорепетировать с роялем». Достижение целостности Янкелевич рассматривал как двусторонний процесс: консолидацию деталей, их подчинение целому в процессе многократного проигрывания произведения без перерывов («надо уметь и пройти мимо ошибки, но ее запомнить, а затем исправить») и обязательный встречный процесс дальнейшей детализации (уже с учетом целостного решения — все более проявляющегося в процессе работы). Иначе возможны «забалтывание» и появление различных дефектов в игре.

Одним из основных средств в достижении впечатления целостности замысла Юрий Исаевич считал определение точных темпов отдельных фрагментов и правильного сквозного темпа исполнения, от которого зависит, по его мнению, более чем половина успеха. Но единство темпа он понимал не как однообразное постоянство, но как художественное сочетание главных темпов внутри произведения, четкую структуру темпов в сочетании с живым ритмом. Он говорил: «Надо наметить узловые места сочинения и добиться того, чтобы темп в них совпадал с метрономической точностью. Все рефрены в рондо (если нет специальных авторских указаний) надо играть абсолютно точно. Могу привести, к примеру, трактовку Сигети первой части концерта Брамса. У него начало определяет точный темп. Затем следует много отклонений, но главная партия вновь возвращает нас к точному первоначальному темпу, снова отклонения, но на аккордах возникает прежний темп, как и на теме в разработке, а побочная партия играет свободно. Создавалось впечатление свободной, но цельной, монолитной формы, ясно прослеживалась сквозная темповая линия. В "Цыганке" Равеля есть смена *allegro* и *moderate*. Надо точно установить их соотношение, а затем добиваться их стабильности».

Янкелевич указывал, что исполнитель обязан стремиться к выработке специфического ощущения — «чувства темпа», его определенности. Это он понимал в двух планах. Первый — нахождение наиболее отвечающего художественному замыслу темпа будущего эстрадного исполнения, с учетом необходимого укрупнения трактовки. При этом далеко не безразлично, играет ли исполнитель с оркестром, под фортепиано или без сопровождения. В каждом из этих случаев темп будет неодинаков. Второй план — удержание в памяти найденного темпа, умение его воспроизвести в достаточно точных границах. Работать над темпом он предлагал в следующем порядке: 1) «образовать внутреннее представление темпа как оптимального движения музыкального отрывка в связи с его характерными чертами — жанром, стилем и т. д.; 2) «проверить данный темп на инструменте и зафиксировать его с помощью метронома»; 3) «поиграть что-либо другое, вернуться к данному отрывку и сверить с метрономом зафиксированный темп. Прodelать это несколько раз, добиваясь точного совпадения

темпов»; 4) «попытаться играть подряд сочинение, фиксируя попутно темп, возможно и с применением магнитофона, а по окончании — проверить и откорректировать темпы в связи с задачей целостного охвата формы». Юрий Исаевич утверждал, что подобным путем можно в достаточно короткий срок научиться безошибочно брать верный темп.

Другим важнейшим средством осуществления замысла он считал фразировку. Работа над выразительной фразой, по его мнению, должна начинаться лишь тогда, когда ясен основной контур замысла, целостное решение сочинения, его стиль. Однако сознательная работа над фразой не всегда приносит желаемые результаты, так как «огромную роль во фразировке играет интуиция. Именно в ней состоит разница между художником-скрипачом и ремесленником. Мало все только понять, пропустить через сознание. Интуиция — это талант. Необходимо соединить интуицию и осмысление.

На заключительном этапе создания целостного решения произведения появляется необходимость откорректировать свою концепцию. Для этого Янкелевич вновь рекомендовал обратиться к звукозаписи, но послушать при этом не одного, а нескольких различных исполнителей, послушать их критически: «Нужно выявить отличия их исполнения, почему они играют по-разному, каков их замысел, как это связано с их индивидуальным стилем и особенностями игры. Так углубляется собственное понимание, но это только при том условии, если уяснены концепции других исполнителей».

В заключительном этапе работы над произведением Юрий Исаевич уточнял психологические моменты деятельности исполнителя на эстраде и общение со слушателем, учитывал особенности его восприятия. Он сравнивал рожденное целое с живописью: «Для комнаты хороша маленькая картина, но на площади нужен плакат. Чтобы увлечь, заинтересовать аудиторию своим замыслом, надо четко представить себе, какое впечатление вы хотите произвести. Быстрая техническая игра в зале не производит впечатления, она сливается, делается мелкой. В зале нужны крупная, выпуклая игра, обостренная, преувеличенная акцентировка, мощное звучание, четкость пассажей техники. Для этого надо играть крупнее, выпуклее с фортепиано, но в несколько замедленном темпе, когда все контролируется. Тогда создается и ощущение спокойствия на эстраде, в то время как быстрая игра создает неустойчивость».

Янкелевич уделял специальное внимание психологической подготовке перед выходом на эстраду. Это задача и педагога, который не должен дать почвы для возникновения срывов во время выступления, выпуская ученика с недоученным произведением, не подготовив его к тому новому ощущению, которое возникает на эстраде: «Надо выработать деловое отношение к эстраде как части своей работы, причем такое отношение должно быть не только к выступлению, но и к его итогам. Необходимо взвешивать все свои ошибки, замечать их. Обсуждение итогов своего

выступления не должно быть поверхностным. Пользу приносит только серьезное, деловое обсуждение, деловое отношение к эстраде — и дома, и на уроке, и на сцене».

Это деловое отношение создается задолго до эстрады всем педагогическим комплексом. Ведь на эстраде, как в фокусе, проявляется весь процесс обучения со всеми его удачами и ошибками. Юрий Исаевич считал неправильной точку зрения, что нужное настроение у исполнителей должно появляться лишь на сцене, при публике: «Настроение должно появляться тогда, когда берется произведение. Музыкант должен быть всегда увлечен, жить музыкой, а не ожидать прихода "вдохновения" на эстраде. Я не помню, чтобы Третьяков что-либо играл на уроке не с полной отдачей, берег что-нибудь "про запас" для эстрады. Когда спросили Стерна, как он занимается дома, с полной ли отдачей, или аналитически, он ответил: "Как это сказать по-русски, как муж коровы!" Надо все время себя воспитывать к эстраде — это конечный пункт нашей работы».

Самым главным в этом процессе Янкелевич считал выработку чувства уверенности, спокойствия, что все получится. А это зависит, по его мнению, от знания сочинения, пределов своих возможностей и уверенности, что сочинение не выходит за эти пределы, от понимания того, что на сцене всегда может что-то произойти, но на это не надо обращать излишнего внимания, относиться «как к мелочи, не терять над собой контроля из-за одной неточной ноты или даже ошибки». Владение инструментом уменьшает шансы на неприятность: «Нужно хорошо играть на инструменте, обладать достаточной технической подготовкой. Чувство хозяйского владения инструментом — самая лучшая психологическая настройка для эстрады. Нужно приучать себя к эстраде систематическим, правильным режимом занятий, верным отношением к музыке».

Он рекомендовал совет Ямпольского — играть произведение перед эстрадным выступлением без остановки, в несколько замедленном темпе, с полной «отдачей» и соблюдением всех нюансов: «Важно следить за выпуклостью передачи художественной мысли, но ни в коем случае не возбуждаться. Это стабилизирует исполнительский процесс, успокаивает». Кроме того, данный прием «способствует охвату формы как целого, укрепляет связи последования частей и двигательные последовательности, улучшает координацию представления и двигательного воплощения, а также дает ясный контроль деталей».

На эстраде нельзя позволять себе теряться, «надо с головой уходить в музыку, ничего другого не замечать. Никакие неожиданности не должны мешать скрипачу добиваться самого главного, что он должен — артистизма, достижения художественно убедительного целого».

Главный итог работы над воплощением произведения для ученика — это, по мысли Юрия Исаевича, не столько воплощение данного произведения, не выступление на эстраде само по себе, а сделанный шаг вперед в своей профессии: «Изучение сочинения должно быть неразрывнейшим

образом связано с изучением скрипки и изучением себя. Только на этой основе можно строить и свои занятия дома, и подготовку к эстраде».

Перед педагогом Янкелевич ставил дополнительно ответственную задачу: «Ученику должны быть ясны не только музыкальные достоинства сочинения, но и его собственные возможности на данный момент. Иначе у него останется дефект на всю жизнь».

Юрий Исаевич обращал внимание на все грани педагогического процесса, в том числе и на воспитательное значение оценки ученика как педагогом, так и комиссией. По этому поводу он даже сделал специальный доклад в Центральной музыкальной школе, а затем и в консерватории. В докладах он говорил о том, что часто оценки не выполняют свою основную — воспитательную роль, что либерализм в оценках или предвзятость дискредитируют педагогов и комиссию, студенты смеются над такими оценками. Это говорит о том, что «отсутствуют твердые установки в отношении оценок».

В правильной системе оценок, по его мнению, должны быть определенные критерии, которые позволяют верно оценить игру того или иного ученика, поставить ему именно «воспитательную» оценку. Однако эта «воспитательность» не всегда правильно понимается педагогами. И он приводил примеры таких неверных оценок, хотя и сделанных с лучшими намерениями.

Некоторые педагоги считают, например, что отметка должна поощрять ученика — менее способного, но старательного, младшего по классу или курсу («он еще только на первом курсе»), играющего трудную программу и т. д. В то же время порой отметка занижается с целью «подстегнуть» учащегося — талантливого, но который ленится, играющего более легкую программу, чем ту, которую может и т. д.

Юрий Исаевич считал все эти отклонения глубоко неправильными, протестовал, когда из-за завышенной программы ученику ставили более низкую оценку, говорил, что эту оценку надо ставить педагогу, который дал непосильную программу. Он говорил, что «жизнь позднее все равно внесет свои коррективы. Талантливый найдет свое место, а середняк, несмотря на прекрасные оценки, останется за бортом».

Он полагал, что «единственно правильный подход — это оценивать только исполнение произведения. Лучшее педагогическое воздействие оценки — если она правильно отражает именно исполнительскую сторону. Такой подход развивает у студента творческую взыскательность — самое главное свойство музыканта, то, что является залогом его настоящего развития. При этом оценка воспитывает не только играющего, но и всех остальных». Если же произведение трудно для учащегося — это неизбежно скажется на оценке, что явится сигналом для педагога: не надо было такое произведение давать. «Этот подход еще и увеличивает ответственность педагога за репертуар».

Другим критерием оценки для Юрия Исаевича была интенсивность

выступлений учащегося в году, активность овладения репертуаром, опытом эстрады. Он полагал даже, что годовая оценка не только «должна учитывать все выступления в году и быть средней», но и «снижаться в случае малого количества выступлений».

По поводу конкретных оценок им высказывались следующие соображения: «для получения отличной оценки необходимы — ритм, интонация, звук, грамотное музыкальное исполнение без текстовых ошибок. Отсутствие какого-либо элемента не дает права на получение отличной отметки». Отличную отметку, по его мнению, может получить только хороший инструменталист и музыкант. Требование же артистичности исполнения, хотя и желательно, но выходит за рамки школы и применимо лишь к очень талантливым музыкантам. В консерватории же требования в этом отношении должны быть повышены.

В то же время «необходимо поднять значение четверки и тройки. Порой тройку ставят тогда, когда по сути надо ставить двойку, а четверка рассматривается почти как несчастье. А при этом получается, что пятерке — грош цена».

Юрий Исаевич считал, что выступления на эстраде — это абсолютно необходимый этап становления артиста. Он говорил, что «есть талантливые люди, которые, казалось бы, могут играть в высшей степени ярко, индивидуально, но не развивают свои способности, так как на определенном этапе профессионализма развитие художника определяется моментами, выходящими в какой-то мере за рамки класса. Огромное значение в этом отношении имеет концертное выступление, потому что эстрада дает то, что не может дать педагог в классе. Недостаток воспитания отдельных исполнителей в том, что он не имеет эстрады, не может расти как артист. Если мы к этому ученику будем подходить как к ученику, он навсегда и останется учеником. Я бросаю упрек педагогам и себе в том числе, что наши суждения бывают иногда недостаточно широкими. Надо давать студентам больше творческой свободы, больше доверия».

10. Заключение

Еще Ян Амос Коменский в своей книге «Великая дидактика» писал, что учебный процесс должен быть «кратким, приятным и основательным». Юрий Исаевич любил повторять эту формулировку и считал ее в чем-то девизом своей работы.

«Краткость» для него заключалась в поиске наиболее верного пути становления ученика, устранении всех «излишеств» педагогического процесса. Все средства у него били в цель, ничего не делалось без очень дальнего прицела. Перспективность постановки педагогической задачи одно из наиболее характерных качеств его педагогического и методического опыта заключалась, однако, не только в наметке «перспективного

плана» на конкретного ученика, но и в том, что «надо видеть далеко вперед весь процесс развития ученика, иначе тактические задачи закроют горизонт стратегическим, наиболее важным, а также в том, что он всегда ожидал — и ожидал нетерпеливо — проявления скрытых возможностей ученика, которые «наиболее легко раскрываются в атмосфере взаимопонимания, дружбы, привязанности к учителю, приводящей к раскрепощенности».

И Юрий Исаевич с поразительным тактом, настойчивостью, упорством создавал изумительную творческую атмосферу в классе, в условиях которой естественно раскрывались лучшие и музыкантские, и человеческие качества его учеников.

Янкелевич исходил из абсолютно правильного, глубоко современного понимания двустороннего характера педагогического процесса, где педагог выполняет не только руководящую функцию, дает те или иные советы, делится своим опытом, но и служит для студента точным, «объективным зеркалом» его игры, дает ему необходимую объективную информацию о состоянии его аппарата, художественного представления, соответствия или несоответствия действий тем целям, которые перед ним стоят. В этой кропотливой повседневной корректировке процесса занятий крылись, в частности, та быстрота овладения инструментом, та органичность приемов, которыми отличаются лучшие ученики Юрия Исаевича.

Формируя творческую атмосферу в классе, Юрий Исаевич отчетливо понимал, из каких компонентов она должна слагаться. Кроме упомянутых выше, он умел создавать оптимальный режим восприятия в классе своих замечаний — немногословных и очень метких. Он полагал, что афористичная, яркая форма замечаний лучше фиксируется в сознании ученика и, кроме того, не задавливает его фантазии слишком узким «приказом». Последнего он всемерно избегал.

Во время занятий Янкелевич старался всеми путями вывести психику ученика на «оптимальный режим», но никогда не на критический режим перенапряжения — это касалось и занятий в классе, и выступлений. Он понимал, что именно в оптимальном режиме, не требующем предельной мобилизации всех сил, возникает и наибольшая внушаемость, замечания педагога воспринимаются творчески, а не механически, включаются в действие резервы, активизируется инициатива и создается свой собственный план, который, взаимодействуя с планом учителя, приводит к тому идеальному сплаву, из которого и выковывается индивидуальность ученика, неповторимая в своем качестве. Он настойчиво добивался установления подлинной «обратной связи» между педагогом и учеником (которую столь часто декларируют, но так, в общем, редко достигают), рассматривал ее не только как взаимопонимание, хорошую «отдачу» замечаний, но как проявление в результате контакта творческого «я» ученика, обогащающего в конечном счете и самого учителя. Вероятно, именно поэтому Юрий Исаевич заботился о наличии в классе «спектра» талантов,

говоря, что чем разнообразнее ученики, тем сильнее их воздействие друг на друга: «Многоцветье талантов в классе способствует успешному развитию всех студентов».

Янкелевич считал, что «приятность» учебного процесса заключается для педагога в обретении нового интересного опыта через воспитание интересных учеников, для студента в создании заинтересованности его не только в конечной цели, но и в самом процессе творческого поиска, в занятиях с интересным педагогом. Он полагал, что всякое сдерживание творческих возможностей ученика неизбежно приводит к скуке. Поэтому он стоял за применение метода эксперимента, использовал его в полной мере в своей практической работе: «Достижение трудной цели, казавшейся малодоступной, является решающим стимулом быстрого развития. При этом у ученика возникает ощущение собственной полноценности, уверенности в себе и преподавателе, вера в собственные силы». Юрий Исаевич всемерно помогал ученикам снять тормозящие моменты, сделать игровой процесс ненапряженным, динамичным, добивался ускорения процесса овладения новым. Он закономерно видел связь между количеством проходимого в классе материала (без ущерба для качества) «потока музыки, текущего через ученика», и развитием его музыкальных способностей, его таланта: «Именно таким путем воспитывается исполнитель, развиваются и его память, и чтение с листа, и возможности быстрого овладения репертуаром».

Наконец, «основательность» в обучении определяется постоянным стремлением Янкелевича на самом современном уровне знания и обобщения опыта ведущих педагогов выявить, установить, учесть закономерности в исполнительском процессе: механико-акустические, физиологические, психологические, художественно-эстетические, и не только их выявить, но и связать воедино, понять их взаимодействие и взаимовлияние и применить это знание в практической работе.

Эта «многоаспектность» видения истины, познание глубинной структуры процессов исполнительского творчества и заставляла Юрия Исаевича уходить от формальных схем к крупным обобщениям и давала ему возможность чрезвычайно точно, четко и целенаправленно корректировать учебный процесс в самых сложных случаях, создавать у студента атмосферу полной информированности и о своих достижениях, и о путях дальнейшего совершенствования, развития у него высокого чувства самоконтроля. Другим следствием такого видения была редкая устойчивость всех звеньев педагогического процесса, всех методических приемов, которые он рекомендовал. Устойчивость вытекала из точно понимаемого им соотношения частного и общего, четкого их разграничения и соподчинения; в то же время в любой частности Янкелевич умел находить общее, а в общем видел частные, индивидуальные моменты. Фундаментальность технической подготовки его учеников базировалась на этом, и этим же объяснялась присущая ему точная мера в разделении сфер деятельности

между профессором и ассистентами. Ассистентам Юрия Исаевича всегда предоставлялась широкая самостоятельность в решении частных задач на основе главной на данный момент для данного ученика творческой задачи, выдвинутой профессором.

В заключение хочется отметить, что Янкелевич никогда не прекращал серьезной работы со своими учениками и после того, как они становились концертирующими артистами. Он имел и разработанную программу перехода от ученического этапа к самостоятельному творчеству исполнителя. Охват всех проблем скрипичного образования на различных уровнях от начинающих скрипачей до признанных артистов давал Юрию Исаевичу возможность видеть то новое, нарождающееся, которое шло на смену устаревшим традициям, приемам, догмам.

Он говорил: «Многие педагоги виноваты в том, что встречают в штыки все необычное, отличающееся от их привычных представлений, установившихся понятий. Такая инерция мышления не позволяет им увидеть новое, их ученики по-прежнему играют тему в Чаконе Баха одними аккордами, не хотят знать авторский текст и штрихи у Моцарта, упорно цепляются за старое».

Юрий Исаевич был новатором в искусстве, он был в самой гуще битвы за современный стиль скрипичной педагогики и методики. И он своим неутомимым, титаническим трудом внес огромный вклад в отечественное скрипичное искусство, оставил ценнейшие традиции, которые будут питать не одно поколение скрипачей.

Г.Е. Жислин

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Ю.И. ЯНКЕЛЕВИЧА

Оценка того громадного художественного явления, какое представляет собой педагогическое творчество Юрия Исаевича Янкелевича, включает в себя много суждений, к сожалению, часто односторонних.

Одни видят секрет его успехов в умело подобранных кадрах учеников, другие — в поразительной самоотдаче любимому делу, третьи отдают должное его глубоким познаниям в области технологии, педагогической интуиции в постановочных вопросах.

Но возможность выбора учеников появилась у Юрия Исаевича уже в последние годы деятельности, и большинство студентов — его же ученики из школы и училищ, которых он долгие годы совместно со своими ассистентами любовно пестовал. Что касается его работоспособности, то она была поистине безгранична: не жалея сил, без выходных дней и отпусков, Юрий Исаевич отдавал всего себя ученикам и студентам, причем не только в профессиональном, но и в чисто человеческом плане, проявляя горячую заинтересованность в судьбе каждого своего подопечного, стре-

мился помочь всем им занять место в жизни, соответствующее способностям.

Как педагог-скрипач Юрий Исаевич Янкелевич действительно был велик: его учеников всегда можно узнать по высокому качеству звукоизвлечения, по эстетически красивым движениям правой руки, организованности в интонировании, ритмической устойчивости, — словом, по всему тому, что в комплексе принято называть «культурой исполнения», причем эти качества присущи большинству его учеников, независимо от степени дарования, индивидуальности, подготовки, даже тем, кто проучился у Юрия Исаевича совсем недолго.

Но отмечая эти бесспорные моменты, большинство музыкантов и педагогов задавались и порой сейчас еще задаются вопросом: как же удавалось Юрию Исаевичу добиваться главного в исполнительском искусстве: воспитывать художников, зажигать в своих учениках музыкальную яркость, броскость, прививать чувство артистизма, «эстрадности» в высоком смысле этого слова. Ведь для того, чтобы воспитывать артистов, да еще таких разных, нужно самому быть выдающимся художником и артистом. А вот этих-то качеств многие в Юрии Исаевиче не видели.

На протяжении ряда лет мне посчастливилось тесно соприкасаться с Юрием Исаевичем и в классе, и дома, и во время так дорогих всем его ученикам прогулок по ночной Москве после занятий в консерватории.

В этом общении с Юрием Исаевичем мне постепенно раскрылись его вкусы, привязанности, сокровенные мысли, многие человеческие черты богатой и сложной натуры. И я пришел к убеждению: ключ к пониманию его замечательных успехов (помимо глубочайших знаний, редкой интуиции, упорства, добросовестности) — в осознании яркой артистичности натуры Юрия Исаевича, своеобразия его как художника.

Да, действительно, Юрий Исаевич Янкелевич не был артистом в общепринятом смысле этого слова, предполагающем концертную деятельность музыканта. Хотя Юрий Исаевич и обладал незаурядными исполнительскими данными (отзывы А.К. Глазунова и других видных музыкантов), он не пошел по пути концертирования. Видимо, Юрия Исаевича больше привлекало прожить не одну, свою артистическую жизнь, а много таких жизней, воплощенных в судьбах его учеников. И подтверждает мою мысль высказывание самого Юрия Исаевича: «Педагог должен уметь прожить жизнь каждого своего ученика, вникнуть в его натуру, психологию, развиваться вместе с ним».

Это качество Янкелевича — художник-неконцертирующий артист — уже само по себе необычно.

Нельзя сказать, чтобы Юрий Исаевич был одним из тех людей, каких принято называть «артистическими натурами»: с ярким самовыражением, повышенной эмоциональностью, даже некоторой долей охотно прощаемой таким людям эксцентричностью поведения.

Основные черты внешнего проявления натуры Юрия Исаевича:

серьезность и организованность, целеустремленность и в чем-то даже педантичность — никак не вязались с общепринятыми представлениями об артистах и «артистических натурах». Хотя, надо еще раз отметить, — именно внешних проявлений, потому что натура Юрия Исаевича была очень сложна и богата и сочетала в себе много противоречивых свойств: поэтичность и романтичность до последних лет жизни — с конкретностью мышления и рассудительностью, принципиальность и требовательность — с редким умением прощать, доверчивость к людям — с очень точным анализом их недостатков. Кроме того, будучи очень строгим в повседневном своем поведении, иногда, в кругу близких людей, поднимался Юрий Исаевич до высот подлинного артистизма и не раз я поражался, какой большой актер, певец, декламатор живет в нем.

Как же разрешить противоречие между ярким своеобразием Юрия Исаевича-художника и тем фактом, что он не был исполнителем и не являл собой пример «артистической натуры»?

Противоречие это исчезает, когда вдумываешься в диалектику явления, принятого называть «художественной личностью». Ведь важнейшими чертами такой личности являются находящиеся в неразрывном единстве с одной стороны способность к творческому осмыслению действительности во всем ее многообразии, а с другой — самовыражение.

В данном случае речь идет о специфической форме самовыражения: связующим звеном между художественным мироощущением Юрия Исаевича и публикой являлись его ученики и то эстетическое начало, которое он вдыхал в них.

Если говорить о первой стороне художественной личности — накоплении жизненных и художественных впечатлений, то способность до последних лет впитывать в себя жизнь, творчески и эмоционально постигать ее была одной из самых ярких черт Юрия Исаевича. Развивалась она с детских лет, которые прошли в атмосфере очень культурной семьи, жизнь которой была связана с широким кругом научных и художественных интересов, а также с демократическими идеями своего времени (за что отец Юрия Исаевича был выслан в 1908 году из царской России). И мать, Сима Иудовна, одаренная пианистка, и ее сестра, певица, и отец Юрия Исаевича, страстный меломан, игравший в любительском квартете, — все поощряли рано пробудившийся в мальчике интерес к музыке. Повезло и с первым педагогом, Анисимом Александровичем Берлиным, учеником Ауэра.

Правда, интересы Юрия Исаевича уже в детстве и отрочестве не ограничивались одними только занятиями на скрипке: так например, в 13 лет он до того увлекся химией, что скрипку чуть было не забросил. Однако тяга к искусству победила и, сдав экстерном экзамены за курс средней школы, Ю. Янкевич вместе с семьей едет в Ленинград и поступает в консерваторию.

Нет нужды долго говорить о том, как жадно впитывал в себя юноша

атмосферу художественной жизни Ленинграда, бьющей ключом в 20-е годы, как много дала ему Ленинградская консерватория с ее замечательными традициями, творческое общение с А.К. Глазуновым, бывшим ректором и душой консерватории, с молодым Д. Шостаковичем и другими замечательными музыкантами.

Скрипичные классы еще жили Ауэром и созвездиями его блестящих учеников. Юрий Исаевич занимается у И.Р. Налбандяна, бывшего адъюнктом Ауэра, личностью весьма своеобразной, яркой и артистичной, и у Коргуева, маститого профессора, вдумчивого и серьезного методиста, одного из создателей русской скрипичной школы.

Художественные и педагогические традиции этой школы, вершиной которой стал Ауэр, уже тогда начали впитываться Янкелевичем, а затем этот процесс получил развитие в Москве.

Трудно переоценимое влияние оказал на Юрия Исаевича выдающийся певец Иван Васильевич Ершов, находившийся в ту пору в расцвете своего таланта. Юрий Исаевич очень любил рассказывать о Ершове и я хочу подробнее остановиться на его впечатлениях от этого замечательного художника, потому что искусство Ершова повлияло на формирование многих эстетических взглядов и принципов Янкелевича.

Прежде всего — это необычайная сила эмоций Ершова, заставляющая слушателей забывать обо всем на свете и отдаваться во власть его могучего таланта. «Как-то я случайно попал на концерт в Капелле. Помню, мы были с мамой, — рассказывал Юрий Исаевич — ведущий объявил «Песни и пляски» Мусоргского. Вышел незнакомый мне артист и запел. Его голос поначалу мне не очень понравился (у Ершова так называемый "основной тембр" голоса был горловым и в общепринятом понимании не очень красивым). Но буквально через несколько тактов я забыл о его голосе и вообще перестал существовать. Он то повергал меня в смятение, то заставлял смеяться и плакать от счастья, трепетать от страха и страдать вместе с ним. Мурашки бегали у меня по телу, волосы шевелились. Я был раздавлен». Долго шли после концерта Юрий Исаевич с матерью по Мойке, не говоря ни слова, не будучи в силах прийти в себя. Позже он пытается осознать силу воздействия Ершова. «Иван Васильевич настолько входил в образ, что забывал о партнерах и зрителях, у него никогда не было ни жеста, ни звука на публику, он растворялся в музыке, в образе. Этим он отличался, скажем, от Шаляпина, гений которого был совсем иного плана. Шаляпин никогда не забывал, что он на сцене и что он выступает перед публикой. При всей эмоциональности создаваемых им образов они всегда были под контролем разума артиста и в самой страшной сцене "Бориса", Федор Иванович, птясь и заслоняясь рукой от кровавого наваждения, нечеловеческим шепотом крича: "Чур, чур" и заставляя зрителей цепенеть от леденящего ужаса, мог толкнуть остолебеневшего партнера в бок и прошептать: "Подвинься". С Иваном же Васильевичем певицы, игравшие роль Кармен, боялись

выходить в последнем акте, и каждый раз ему приходилось на коленях давать клятвенные заверения, что он их не убьет. Даже закаленные многолетним опытом актрисы не верили в театральность происходящего — настолько перевоплощался он в Хозе». Воистину можно вспомнить девиз гениального Паганини: "Надо сильно чувствовать, чтобы почувствовали другие".

Юрий Исаевич старался не пропускать ни одного выступления, ни одного спектакля с участием Ершова. С восхищением рассказывал он о замечательных актерских качествах Ивана Васильевича, о необыкновенной пластике его фигуры, поддерживаемой постоянной тренировкой, что позволяло ему до преклонного возраста играть, скажем, Зигфрида.

Я, к сожалению, никогда не видел Ершова, но у меня буквально стоит перед глазами сцена разговора Зигфрида с птичкой, когда Ершов, находясь спиной к публике, движениями своего великолепного торса, царственной головы, редкостно выразительных рук раскрывал бездны чувств, мыслей, настроений, — настолько ярко рассказывал об этом Юрий Исаевич.

Сейчас уже нельзя сказать точно, под влиянием ли Ершова или в силу каких-то иных причин зародилась у Юрия Исаевича великая любовь к пению, к вокальному искусству, которая многое объясняет в его скрипичном педагогическом творчестве и которую он пронес через всю свою жизнь.

И хотя профессиональным занятиям Янкелевича вокалом помешали не совсем здоровые связки, его ученикам очень помогало, когда он пропевал музыкальные фразы — часто это давало гораздо больше, чем объяснения и показ. Он мастерски владел звуковой вокальной палитрой, и надо сказать, что баритон был у него хотя и не очень большого объема, но приятнейшего, теплого тембра. К тому же Юрий Исаевич очень хорошо понимал вокальное искусство и был признанным в этой области авторитетом. (Мало кто знает о том, что Юрий Исаевич принимал участие в работе нескольких вокальных конкурсов и к его мнению прислушивались крупные специалисты вокала).

Окончив Ленинградскую консерваторию, Янкелевич едет совершенствоваться в Москву. Нет нужды перечислять созвездие талантов, составляющих в конце 20-х и 30-х годов цвет Московской консерватории. Замечательные оркестры, Персимфанс, с которым Юрий Исаевич тесно сотрудничает. Профессора консерватории — корифеи мировой музыкальной культуры, зарубежные гастролеры, со многими из которых у Янкелевича завязывается творческая дружба на многие годы. Я уже не говорю о том, что дало Юрию Исаевичу общение с таким великим педагогом и музыкантом, как А.И. Ямпольский, в классе которого он сначала был аспирантом, а затем ассистентом. И, кроме того, жадность Юрия Исаевича к мировой культуре, ко всем ее проявлениям, получила в Москве новую пищу.

В это время самым страстным увлечением Юрия Исаевича был театр, литература, поэзия. Мир актера, мир слова — все это обогащало Янкелевича-музыканта. Остужев, Монахов, Леонидов были его кумирами, которым он поклонялся всю жизнь. И не только своим великим искусством привлекали его эти актеры. Когда Юрий Исаевич рассказывал об Остужеве, голос его начинал звенеть от восхищения артистическим и человеческим подвигом художника, сумевшего, как Бетховен, преодолеть непреодолимое — глухоту. «Чтобы оставаться на сцене, Остужеву приходилось не только наизусть знать все спектакли за всех актеров, но и перекладывать все действие на музыку, чтобы не выходить из его ритма. Задолго до начала спектакля у артистического входа наблюдать, кто из партнеров в этот вечер возбужден, а кто, наоборот, вял; ему приходилось учитывать и держать в своей поистине могучей памяти тысячи мелочей, нюансов, настроений, вплоть до походки каждого, скорости вращения круга и т.д., словом все, над чем никогда не приходится задумываться актеру с нормальным слухом. И совершенно фантастично было (а людям, не знающим о его глухоте, происходящее казалось совершенно естественным), как поразительно точно, не глядя на партнеров, вставлял он свои реплики, всегда был в нерве действия.

А каким он был при этом великим артистом, как он переворачивал душу своим Отелло, Акостой!».

Не знаю, было ли у Юрия Исаевича увлечение театром так же сильно, как в свое время вокалом, но, должен сказать, он мог бы стать незаурядным актером.

Люди, близко знавшие его, часто поражались, как замечательно он играет целые сцены из спектаклей, декламирует своих любимейших поэтов — Лермонтова, Алексея Константиновича Толстого, Апухтина. Слово и действие Юрий Исаевич чувствовал так же глубоко, как музыкальные мысли и настроения, и это тоже позднее сказалось в Янкелевиче-музыканте.

Необычайно действовало на воображение Юрия Исаевича также зрительное и цветовое восприятие мира. Поездки по стране и за рубеж, знакомство с архитектурными памятниками, с реликвиями художественного прошлого. Скульптуры Веймара, Лувр, музеи современной живописи. Япония — антипод Запада (особенно потрясла Юрия Исаевича цветовая палитра Японии).

После своих путешествий он с упоением рассказывал о виденных им импрессионистах, мог часами рассуждать о Леонардо, Рафаэле, Рубенсе, о грани между старыми художниками и новыми направлениями в живописи.

Уже в начале 50-х годов, когда к Юрию Исаевичу пришло давно заслуженное признание — это был полностью сформировавшийся, зрелый, глубокий художник, постоянно продолжающий развиваться, впитывать в себя новое, прогрессивное, готовый решать не только специфические

задачи профессора скрипки, но и, что самое главное, воспитывать художников, артистов.

К сожалению, среди напечатанных работ Ю.И. Юнкелевича нет конкретных высказываний на эстетические темы, хотя всегда, говоря о любой проблеме скрипичного исполнительства и педагогики, он рассматривает их как средства, служащие для наиболее полного раскрытия сути художественного содержания исполняемых произведений.

Поэтому я возьму на себя смелость сделать попытку осветить некоторые художественно-эстетические воззрения Юрия Исаевича, которые он не излагал как систему, но которыми руководствовался в практической педагогике.

Творческим девизом Ю. Янкелевича было высказывание А.И. Ямпольского: «Надо постоянно, всю жизнь углублять свое понимание музыки».

Изучение каждого произведения, будь то концерт или учебный этюд, Юрий Исаевич призывал начинать с очень тщательного анализа множества компонентов, среди которых особенно важными он считал:

1. Эпоха, в которой творил композитор; ее художественно-стилевые особенности.
2. Личность композитора; общая направленность его творчества.
3. Важнейшие произведения композитора.
4. Художественно-стилевые особенности данного композитора.
5. Место изучаемого произведения среди других сочинений этого композитора.
6. Особенности произведения как в смысле содержания, так и художественно-выразительных средств.
7. Традиции исполнения произведения.
8. Редакции произведения, их сходство и различие.

Но Юрий Исаевич не ограничивался только анализом: он настойчиво прививал привычку *с л у ш а т ь* музыку данного композитора, данной эпохи, данного стиля.

Студент, начинающий учить, скажем, концерт Моцарта, обязан был послушать его фортепианные концерты, сонаты, камерные сочинения. Постоянно подчеркивая вокальную природу скрипки, особое значение Юрий Исаевич придавал слушанию опер, романсов, песен. Он щедро знакомил учеников с редкими записями из его замечательной, любовно собранной за долгие годы фонотеки. Он сам обожал слушать певцов, пианистов, чтецов, голоса птиц.

Юрий Исаевич не просто устраивал прослушивание записей: он учил *с л у ш а т ь* и *с л ы ш а т ь*, учил относиться к исполнительскому наследию прошлого бережно, любовно, вырабатывать исторический подход, помня, что исполнительский стиль периодически меняется. Он резко выступал как против насмешек, которыми молодые музыканты часто сопровождают исполнение великих мастеров прошлого, не умея отделить исполнительские приемы, кажущиеся им старомодными, от глубины их

интерпретации, так и против слепого подражательства, копирования. «Переходы под Крейсера» или «акценты под Хейфеца», как и любой другой плагиат, он считал недопустимым.

Юрий Исаевич призывал проникаться духом интерпретации, а не его исполнительскими деталями. И здесь мне хочется отметить, что Юрий Исаевич особенно ценил таких художников-исполнителей и такую интерпретацию, в которых сочетается объективное отношение к форме и авторскому замыслу, и в то же время в эмоциональном плане оплодотворенных глубоко личным, субъективным переживанием, являющим образцы духовности и высокого служения музыке.

Юрий Исаевич в своих объяснениях образно-художественной стороны произведений (особенно в крупных формах) всегда старался оперировать чисто музыкальными понятиями, не прибегая к помощи образов, заимствованных из жизни или других искусств. И хотя он не высказывался очень специфичен, в нем, в отличие от других искусств, нет предметно-конкретного содержания. Юрий Исаевич был очень осторожен даже в так называемой «программной» музыке со словесным описанием происходящего, опасаясь такой программой вульгаризировать замысел композитора.

Но вместе с тем музыкальное искусство позволяет оперировать широчайшими философскими, эстетическими и этическими категориями и, развертываясь во времени и пространстве, синтезируя основные закономерности драматургии и архитектоники, музыка имеет безграничные возможности эмоционального и интеллектуального воздействия на слушателей.

Не боясь пышности и вычурности, я бы сказал, что в Янкелевиче-интерпретаторе сочетались качества драматурга и архитектора (ибо, как сказал Ле Корбюзье, «архитектура не профессия, а состояние духа»), и такое сочетание драматического и архитектурного начала позволяло Юрию Исаевичу решать сложнейшие философские задачи интерпретации музыкального произведения.

Подобно зодчему, Янкелевич возводил здание музыкального произведения из элементов музыкальной формы и придавал каждому отдельному элементу (а вместе с тем, естественно, и всему зданию) неповторимый облик посредством эмоциональной окраски деталей всей конструкции.

А в драматическом плане — яркое сопоставление, противопоставление различных характеров, выпуклость и законченность основных образов, составляющих произведение (плюс осмысленное отношение к вступительным, связующим, завершающим эпизодам) и — диалектически — синтез в единое целое посредством сквозного безостановочного развития (единство темпа и ритма).

Юрий Исаевич был всегда ищущим, развивающимся художником, и ни одна его интерпретация не была похожа на другую даже в рамках одного

временного периода, так как индивидуальность ученика накладывала свой отпечаток на трактовку произведения. Да и сам Юрий Исаевич в разные периоды своей деятельности по-разному прочитывал одни и те же сочинения (здесь, несомненно, сыграли свою роль, особенно в послевоенные годы, и выход советских скрипачей на международную арену, и конкурсы, и контакты с широким кругом музыкантов). И если Янкелевич в начале своего пути во многом шел от деталей к целому, то в дальнейшем лепка произведения стала более крупной, «фресковой».

Сделаю попытки осветить взгляды Юрия Исаевича на интерпретацию ключевых произведений скрипичной классики.

В классе Юрия Исаевича всегда много играли старинную итальянскую музыку: сонаты Тартини, Верачини, Локателли, Джеминиани, Нардини, пьесы и концерты Вивальди. Эта музыка, как считал Юрий Исаевич, вырабатывает хороший вкус, умение создавать законченные характеры. «Чтобы хорошо играть, нужно хорошо петь». Этот девиз, провозглашенный Корелли и бывший путеводной звездой скрипачей-композиторов XVIII века, Юрий Исаевич рассматривал как призыв овладевать настоящим *bel canto*, создавать яркие, логически завершенные образы. Сонатный цикл того времени отличался от сонатной формы венской школы, и Юрий Исаевич требовал в исполнении этой музыки не контрастов в частях сонаты или концерта, а контраста между частями.

Во многом этот принцип был положен и в интерпретацию баховских сочинений. В партитах Юрий Исаевич требовал яркой метрической и ритмической характеристики каждого танца.

В сонатах же ядром всего цикла считал фугу. Подходя исторически к исполнению фуг, учитывая органную природу баховских произведений, он требовал очень строгого по форме и эмоционально насыщенного исполнения. Поскольку художественное воздействие фуги заключается прежде всего в многократном проведении основного образа — темы, Юрий Исаевич настаивал на едином характере всех проведений темы, независимо от регистра, нюанса и количества голосов. При игре аккордов в фугах Юрий Исаевич напоминал, что в баховские времена играли лукообразным смычком с меняющимся во времени игры натяжением волоса, и это давало возможность играть даже четырехголосные аккорды, не ломая их.

Если говорить об общей трактовке Баха, то она, по мнению Юрия Исаевича, должна отличаться внутренним здоровьем и цельностью образов, в отличие от часто принятой болезненности и надлома в толковании музыки Баха. Но в то же время нельзя играть эту музыку сухо и механично: Бах — живой, полнокровный композитор.

Вероятно, главная проблема интерпретации Баха — соотношение между импровизационностью и строгостью прочтения этой музыки. Важную роль тут играют штрихи, артикуляция. Юрий Исаевич всегда искал в этом направлении, досадовал, что нет достоверных первоисточников. Всматриваясь в старинные издания и рукописи, старался находить разумное

соотношение между требованиями стиля и современными инструментальными возможностями.

Янкелевич прослеживал две тенденции в исполнении Баха: традицию немецкой школы (в наше время — Флеш, Шеринг), больше объективную, строгую, чем эмоциональную, и линию романтического, импровизационного Баха, с убыстренными темпами и безграничной метрической свободой. Судя по работе над Бахом с учениками, Юрий Исаевич видел истину в разумном сочетании этих традиций. Как интерпретатора Баха очень высоко ценил Г. Гульда.

Мне кажется уместным привести здесь высказывания Ю.И. Янкелевича о Бахе, записанные белорусским педагогом М.Е. Минстером:

«При исполнении произведений И.С. Баха мы должны решить очень важную для нас проблему. А именно: должны ли мы стремиться к достижению такого звучания, которое бы соответствовало звучанию самого Баха и его современников, или мы можем себе позволить некоторые отступления и изменения в интерпретации, учитывая все достижения в области скрипичной техники и исполнительской эстетики.

Попытки исполнять произведения Баха в духе того времени наталкиваются на большие трудности. Мы лишены непрерывной традиции исполнения произведений Баха, какая существует в отношении других композиторов. Большинство произведений Баха не были напечатаны при его жизни и поэтому не были широко известны. Затем, в течение целого столетия, были совсем забыты и только Шуман и Мендельсон открыли их заново, а позднее Иоахим и Мозер отредактировали и напечатали его сонаты и концерты для скрипки. Если бы мы попытались придерживаться строго законов исполнения эпохи Баха — мы бы попали в противоречие с сегодняшними требованиями в области исполнительства на струнных инструментах. Мы не можем сегодня вернуться к примитивному для нашего уха (хотя не лишенному особой прелести) звучанию без вибрато, или к игре только в пределах пяти позиций. Мы не можем сегодня вернуться к тонким струнам и к смычку того времени, очень удобному для исполнения аккордов на скрипке. Мы не можем сегодня в своей интерпретации ограничиваться только штрихами того времени.

Сегодня мы не будем пользоваться только теми ограниченными техническими средствами игры, которые были известны в XVIII веке. В нашем распоряжении имеются исполнительские средства, которые являются достижениями более позднего времени, и наиболее соответствующие характеру музыки. Ю.И. Янкелевич считал, что из множества редакций сольных сонат и партит Баха (а во многих редакциях оригинальный текст искажен до неузнаваемости, например в редакции Г. Розе и Л. Капэ) лучшей является все-таки редакция Мостраса. Даже у Флеша имеются многие отступления от оригинала, в частности слишком много нюансов, что сковывает фантазию исполнителя. Редакция Мостраса более последовательна и ближе к оригиналу, показывает возможность применения

современных штрихов. Исполнителю должна быть предоставлена свобода при выборе аппликатуры и штрихов. Но это должно быть оправдано и поэтому надо знать все редакции и знать, для чего все делается.

У Баха мы не находим в нотации ни *crescendo*, ни *diminuendo*, нет *ff* или *pp*. Только в одном месте в Чаконе обозначено *pp e leggiero*.



Основной динамической линией у Баха является *forte* или нормальное и полное звучание, а *p* звучит только как эхо.

В исполнении произведений Баха необходимо руководствоваться строгим ритмом. Если и появляются некоторые замедления, их следует трактовать скорее как *pesante* и исполнять их надо естественно в основном в последних тактах произведения. В сонатах и партитах для скрипки *solo* не замедляем даже в конце (*Presto g-moll* из Сонаты I, *Куранта h-moll* из Партии I, *Allegro a-moll* из Сонаты II и т.д.). Исключением являются незначительные *accelerando*, например в длинной секвенции Фуги *g-moll*:



Баховское *detache* имеет специфический характер. В сравнении с *detache* Моцарта оно более тяжеловесно. Неправильным было бы исполнение в концерте E-dur первых трех нот гладким штрихом, они должны быть исполнены штрихом *marcato*: начало ноты звучит энергично, затем замедляем движение смычка, но не останавливая его:



Аналогично исполняются и следующие восьмые, а шестнадцатые необходимо исполнить широким штрихом.

Вследствие своей ассиметрии становится похоже на импровизацию

Adagio g-moll (которое с успехом можно назвать Прелюдией):



В Прелюдии E-dur из Партиты III тактовая черта теряет свой смысл:



Элементы импровизации находим и в Сонате I для скрипки и клавишного.

«При известной схожести образов у композиторов венской классической школы, говорил Юрий Исаевич, все же существует большое различие в трактовке Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта».

Аналогичную мысль приводит Чичерин в своей книге о Моцарте. «XVIII век был веком интенсивной музыки: короткий промежуток времени композиторы насыщали максимумом музыкальной информации. XIX век — век расцвета романтизма — принес экстенсивность музыкального развития». В исполнении Моцарта Юрий Исаевич требовал прежде всего гибкости характеров, мгновенного переключения эмоциональных состояний. Большое внимание уделял при этом строгости ритма, логичности темпа, не допуская, чтобы побочное разрушало общую форму. Звуковая палитра — полновзвучная, откровенная, яркая. Юрий Исаевич очень не любил, как он выражался «парфюмерного» исполнения Моцарта:



Уже упоминавшийся мною М.Е. Минстер пишет:

«Хорошая интерпретация произведений Моцарта требует от исполнителя большой зрелости и, можно смело сказать, большего мастерства, чем при исполнении произведений других композиторов. В особенности это касается техники смычка — идеальной экономии движений, гибкости в исполнении штрихов.

Многие исполнители допускают непоправимую ошибку, играя произведения Моцарта только *mezzo voce*. Правильная интерпретация произведений Моцарта заключается не в ограничении звучания инструмента, а в правильной артикуляции, которая, в свою очередь определяет характер движения, а та в свою очередь нюансировку.

Detache у Моцарта требует равномерного и точного движения. Некоторые склонны ускорять короткие ноты:

В. А. Моцарт. Концерт D-dur, ч. I



Это происходит обычно от того, что контакт смычка со струной слишком слабый, создается недостаточное сопротивление для движения правой руки. Это склоняет скрипача к все более быстрым движениям. Можно преодолеть это нежелательное ускорение путем сознательного расширения движения смычка, путем углубления контакта смычка со струной.

Приведенные такты концерта должны исполняться аналогично популярному менуэту D-dur несмотря на то, что в нотах написаны две восьмых под лигой:

В. А. Моцарт. Концерт D-dur, ч. I



В. А. Моцарт. Менуэт D-dur



Это является характерным для исполнения моцартовских восьмых, связанных лигой.

Темпы у Моцарта отличаются от темпов у Баха. Так, быстрые части исполняются в более живом темпе. *Presto* Моцарта должны исполняться быстрее, чем у Баха, однако медленные части (*Adagio* и *Andante*) так же как у Баха не должны исполняться слишком медленно. К ним можно было бы добавить *Moderato*. Лиричные темы из Концерта D-dur требуют исполнения чуть более сдержанного:





Динамические оттенки в произведениях Моцарта характеризует классическая умеренность (только в более поздний период своего творчества Моцарт вводит нюансы *crescendo* и *diminuendo*). У Моцарта часто встречается уже *sf* и *sfr*. Динамика Моцарта не разрастается до *ff* или *pp*, как это бывает у Бетховена. В то время как Бах употреблял нюанс только в повторениях, как эхо, Моцарт вводил *p* не только в таких случаях, но и тогда, когда это соответствовало настроению и характеру музыки. Музыка Моцарта исключает употребление преувеличенной динамики, она должна звучать тонко, деликатно, но в то же время и полнозвучно.

В любом *f* сохранить ощущение эластичности в руках, в любом *p* сохранить плотность смычка».

В Шуберте Юрий Исаевич видел прежде всего песенного по своей природе композитора. Отсюда напевность, мелодичность его образов. Детально работал он над модуляционным планом.

Очень глубоким было постижение Янкелевичем музыки Бетховена. Он считал его одним из самых эпичных, масштабных по кругу философских проблем композиторов. Причем интерпретация бетховенских сочинений с годами менялась, и если, скажем, в 50-х годах в работе над сонатами и романсами Бетховена Юрий Исаевич искал штриховую изысканность, чисто скрипичное разнообразие, то в дальнейшем стал трактовать Бетховена проще, строже, ближе к оригиналу.

Масштабнее стала общая концепция, крупнее детали. В ансамблевых произведениях Юрий Исаевич рассматривал скрипку как часть общей музыкальной ткани, не допуская нарушения баланса между солирующими и аккомпанирующими инструментами. Он стремился выпукло проявить фактуру каждого инструмента и слить их в единое звучащее целое.

В Брамсе, наряду с философским началом, Юрий Исаевич очень ценил драматическое. Острая конфликтность, насыщенность действия требует в трактовке Брамса предельной выразительности и духовной свободы наряду со строгостью формы и внимательным отношением к тексту, так как Брамс, подобно Бетховену, очень точно выписывал оттенки эмоционального состояния (артикуляция, ремарки, указания темпов). Среди интерпретаторов Брамса высоко ценил Сигети, Стерна, Менухина, Шеринга. В сонатах очень интересно работал с пианистами, добивался певучести и выразительности звучания рояля.

Юрий Исаевич резко отрицательно относился к эстетствующим снобам, считающим устаревшей и несвоевременной музыку великих виртуозов

романтизма. «Помимо чисто инструментальной пользы, которую приносит работа над произведениями Паганини, Шпора, Виотти, Эрнста, Венявского, Вьетана, эта музыка дорога нам яркими открытыми чувствами, романтическим пафосом, заостренностью и разнообразием характеров, безднами мелодической красоты».

Произведения этих композиторов, особенно Паганини, Юрий Исаевич считал «хлебом скрипача» и говорил, что без работы над такими произведениями, как бы высоки ни были художественные помыслы исполнителя, останавливается рост его исполнительского мастерства и постепенно наступает чисто инструментальная деградация. Юрий Исаевич понимал, что виртуозные приемы и эффекты этих композиторов были для них не самоцелью, а способом самовыражения, что романтическое искусство, открытое, зрелищное, демократичное по своей природе требовало и соответствующих форм реализации своих идей.

И надо было видеть, как Юрий Исаевич зажигался в работе над виртуозной музыкой, как заставлял ученика выкладываться, какие интересные образы создавал. При этом он требовал осмысленной техники, подчинения технических задач художественным, то есть подлинной виртуозности (вспомним, что слово «виртуоз» означает «доблестный»), а не «коридорного виртуозничания, быстрого, бессмысленного исполнения пассажей». Капризы Паганини, которые Юрий Исаевич считал энциклопедией скрипичного мастерства, он проходил со всеми своими учениками, ставя задачу: в каждом капризе создавать законченный музыкальный образ. Из пьес Паганини Юрий Исаевич очень любил работать над «Кампанеллой», «Пляской ведьм», «Пальпیتی», «Молиной», сонатами для скрипки и гитары. Концерт ре мажор Юрий Исаевич представлял фейерверком инструментального блеска, романтического пафоса, драматизма, лирики, подлинной народности.

Общим в изучении произведений французских композиторов второй половины XIX века было осознание и работа над нужными звуковыми красками, элегантностью, изысканностью стиля, изяществом и детальностью отделки. При этом Юрий Исаевич подчеркивал важность знакомства со всей культурой Франции: богатейшей литературой, разнообразнейшей живописью и архитектурой, крупными философскими направлениями, противоречивыми историческими событиями.

В Испанской симфонии Лало наряду с инструментальным совершенством требовал яркости, темперамента, конкретности образов. Народность ритмов и колорита — костяк красочной плоти этого шедевра.

«Поэма» Шоссона отличалась тончайшими нюансами, динамической взрывчатостью, богатством настроений.

Интродукция и Рондо-каприччиозо Сен-Санса: вначале Юрий Исаевич заставлял внимательно вчитываться в авторскую ремарку «malinconico» и создавать соответствующий образ. В Рондо добивался элегантности и певучести штрихов, капризности и изысканности харак-

теров. Коду просил играть не слишком быстро, следуя старой французской традиции.

Эстетика композиторов-импрессионистов, как считал Юрий Исаевич, во многом близка эстетике художников-импрессионистов: запечатленный момент жизни, неуловимое, ускользающее настроение, красочные переливы эмоций. Очень любил Юрий Исаевич пьесы Дебюсси, Равеля. В «Послеполуденном отдыхе фавна» рисовал состояние неги, покоя, дремлющей чувственности; в «Лунном свете» — тончайшие переливы даже не красок, а полутеней, зыбкие, полусознанные порывы.

Чтобы добиться в «Цыганке» Равеля импровизационной свободы, гибкости, капризности настроений, Юрий Исаевич в начале работы над этой пьесой заставлял очень точно, тщательно выучивать текст, скрупулезно высчитывать длинные ноты и паузы. Но какую богатую и прихотливую картину, буйство и необузданность характеров разворачивал он затем!

«Цезарь Франк — сложнейшее явление французской музыки, — говорил Юрий Исаевич. Он впитал в себя и романтические традиции XIX века и реалистические тенденции своего времени, воспринял идеи импрессионистов. Нельзя также забывать, что служба в течение всей жизни церковным органистом наложила на все его творчество отпечаток религиозности, экстатической возвышенности». Все эти грани композиторского своеобразия Франка видел Юрий Исаевич в ля-мажорной сонате.

Юрий Исаевич был, без сомнения, выдающимся интерпретатором русской скрипичной музыки. Особенно он любил Концерт Глазунова, которого вообще считал одним из самых самобытных национальных композиторов. Юрия Исаевича подкупала в Концерте Глазунова широта мелодического дыхания, истинно русский размах и сила основных образов, жизнеутверждающая, оптимистическая концепция произведения. Сам А.К. Глазунов, слышавший исполнение своего Концерта молодым Ю. Янкелевичем, дал очень высокий отзыв его прочтению Концерта. Работая над этим сочинением со студентами, Юрий Исаевич необычайно вдохновлялся. Он мог, как рассказывала Ирина Бочкова, с большим вдохновением несколько раз пропеть концерт от начала до конца. От исполнителя требовал выявления сквозного развития, сильных эмоций, масштабности замысла. При этом обращал особое внимание на благородство и мягкость звучания.

Трактовка Юрием Исаевичем Концерта Чайковского, получившая всемирное признание (именно с этим концертом связаны триумфальные победы на международных конкурсах И. Бочковой, В. Третьякова, В. Спивакова, П. Когана и других) была в основе своей очень строгой. Юрий Исаевич не допускал в исполнении романтических вольностей и эмоциональных преувеличений, требуя в лирических темах простоты, мягкости и задумчивости, задушевности звука, оперного, насыщенного *piano*. Вторую часть просил играть как простую задушевную песню, в третьей части подчеркивал жанровое начало и требовал остроты и яркой акцентировки

подвижных эпизодов. Юрий Исаевич чувствовал нарушение формы финала ауэровскими купюрами и настаивал на исполнении концерта в авторской редакции. Коденцию рассматривал как драматургический центр первой части и очень тщательно ее выстраивал.

Юрий Исаевич много работал над отточенностью штрихов и акцентировки. В работе над пьесами он подчеркивал, что создаваемый образ должен соответствовать названию. Так, «Размышление» выходило из под его рук широким, напевным, задумчивым; в «Вальсе-Скерцо» он требовал, чтобы в характере исполнения произведения ощущалось и вальсообразное движение, и скерцозность.

Одним из любимейших композиторов Юрия Исаевича был С. Прокофьев. Он считал, что Прокофьев, подобно Маяковскому в поэзии, с необычайной силой сумел почувствовать все то новое, что принес с собой XX век, и воплотить это содержание совершенно новыми средствами. В его концертах, сонатах, пьесах видел сочетание истинно русского лиризма и напевности с острыми, контрастными, очень часто гротескными образами и добивался необычайно яркого, выпуклого воплощения этих образов. При этом Юрий Исаевич подчеркивал, что даже самый неэстетичный образ должен быть выражен эстетичными приемами, не допускал грубостей, пережимов в звукоизвлечении, «дранья» и «царапанья». Вместе с тем очень тщательно работал над характером штрихов, добивался специфически прокофьевских акцентов, *marcato* и т. д. В лирических темах народного происхождения стремился к декламационной выразительности, полетности звука, так свойственной русской песне. В образах, сходных с «Феей зимы», находил причудливые, зыбкие краски, сочетающие импрессионистические поиски колорита с фантастическими, ирреальными характерами.

Горячо пропагандируя музыку отечественных композиторов, Юрий Исаевич сотрудничал с многими из них. В его классе постоянно звучала музыка Шостаковича, Хренникова, Кабалевского, Хачатуряна, Голубева, Ракова и других. Не проходил он и мимо интересных работ молодых, еще не ставших известными авторов (так, именно в его классе прозвучали впервые пьесы и концерты А. Чугаева, Е. Голубева, сонаты М. Кусе и И. Жванецкой, впервые в Москве концерт Ю. Фалика).

Трудно подробно перечислить особенности трактовки всех современных сочинений. Хочется остановиться для примера на Концерте Хачатуряна и прелюдиях Шостаковича — Цыганова.

Драматическим центром Концерта Хачатуряна Юрий Исаевич считал вторую часть, которую трактовал как бесконечно льющуюся, импровизационно гибкую мелодию. Очарование национального колорита, сочетание повествовательного, драматического, патетического начал, эпизод «оплакивания» — богатство содержания этой части воплощалось поисками специфических красок, тембров. В первой и второй частях подчеркивал яркую ритмическую характерность, ароматное своеобразие Востока

в лирических темах. В прелюдиях Шостаковича детально работал над штрихами, добиваясь их разнообразия в рамках неизменного характера, постепенного перехода одного образа в другой. Учил овладевать полутонами настроений, эмоций.

Среди зарубежных композиторов XX века Юрий Исаевич высоко ценил Стравинского, Бартока, Хиндемита, Бриттена, Энеску. Проходил он в классе (преимущественно со зрелыми, сформировавшимися музыкантами) концерт Берга, пьесы Веберна.

Нас поражало, что в совершенно незнакомых, сложнейших (типа пятичастной сонаты Хиндемита) сочинениях Юрий Исаевич мгновенно схватывал образное содержание и форму произведения. Двумя-тремя замечаниями мог придать исполнению стройность, логичность и выразительность, причем слышал он сразу концертное, сценическое звучание.

Море фантазии и изобретательности вкладывал Юрий Исаевич в исполнение пьес малой формы, находя для каждой из них особое настроение, характер, краску, причудливый изгиб мысли. Он считал пьесы Крейсера, испанские танцы Сарасате, венгерские танцы Брамса и славянские Дворжака очень полезными для выработки художественной гибкости, пробуждения фантазии ученика.

Надо сказать, что Юрий Исаевич был великим мастером составления концертных программ и считал эту сторону артистической деятельности большим и сложным искусством. В своих советах, которые он давал начинающим артистам, Юрий Исаевич учитывал множество факторов: и художественную ценность тех или иных произведений, и стилистическую совместимость композиторов, и популярность различной музыки среди неоднородных слоев слушателей, и географию концерта. Юрий Исаевич советовал, особенно дебютантам, так составлять программы, чтобы слушатели имели возможность эмоционально переключаться, чтобы произведения, несущие большую интеллектуальную нагрузку, сочетались с музыкой популярной, создающей эффект «радости узнавания». Но, конечно, это должны быть образцы высокой музыки, а не избитые шлягеры.

Нельзя, говоря о Юрие Исаевиче, педагоге и художнике, пройти мимо его эстетических взглядов. Юрий Исаевич требовал непрерывного развития личности своих учеников, эмоционального и интеллектуального их обогащения, очень во многом сам этому способствовал, являя пример такого постоянного развития и обогащения.

Очень высок был моральный критерий отношений Юрия Исаевича с людьми. Ничто так не огорчало его, как проявление зависти, нездорового соперничества, зазнайства, карьеризма. Он был нетерпим к любого рода аморальным и неэтичным поступкам. Нас поражала его безграничная вера в людей. И как же легко дышалось в этой атмосфере доброжелательства, искренности, подлинного товарищества, мягкого юмора, способного поднять настроение даже в самые тяжелые минуты, как высоки были помыслы всех, кто соприкасался с Юрием Исаевичем!

«Стиль — это человек, — любил повторять Юрий Исаевич. — В конечном счете именно личность художника двигает его искусством. Это относится и к исполнительскому творчеству».

Е.И. Янкелевич

Педагогическое наследие Ю.И. Янкелевича в современной жизни

Нет в мире уголка, где бы не выступали советские скрипачи, где бы не знали имен лучших из них. Наши скрипачи уже давно завоевали международную известность, прославив не только свое имя, но и русскую скрипичную школу.

Многочисленную и блестящую плеяду скрипачей воспитала наша Московская консерватория. Среди многих поколений ее воспитанников — известные педагоги, участники признанных ансамблей, концертмейстеры лучших оркестров, концертирующие артисты с международным именем.

Как-то так сложилось, что об исполнителях, о солистах пишутся подробные статьи, очерки, обширные монографии. О тех же, кого по праву должны называть в первую очередь, о педагогах, к сожалению, пишут и рассказывают относительно редко.

Мы знаем имена наших лучших педагогов, иногда вспоминаем их, когда слушаем исполнителей, учеников этих педагогов. Знаем мы и то, что все самое яркое, горячее, сильное, всю непреходящую строгую любовь к своему делу от всей души, от всего сердца отдает педагог своим ученикам. Но далеко не всегда многолетний опыт большого педагога бывает систематизирован и обобщен. Постараюсь остановиться на некоторых моментах, связанных с педагогическим наследием Юрия Исаевича.

В нашей памяти навсегда останется его доброжелательность к людям и особенно к своим воспитанникам, своим «детям», которым он посвятил всю свою жизнь, от начала до конца.

У Юрия Исаевича Янкелевича было много воспитанников, из них окончили высшие музыкальные заведения 63 человека: Московскую государственную консерваторию — 48, Институт имени Гнесиных — 15; аспирантуру окончили 20 человек. Центральную музыкальную школу при Московской консерватории окончили 22 человека, Музыкальное училище — 16. Учились по нескольку лет 8 иностранцев — из Швеции, Китая, Югославии, Болгарии, ГДР, Англии. Консультировались 76 человек.

Таким образом, прошли обучение у Юрия Исаевича всего около 200 человек.

© Е.И. Янкелевич, 1992 г.

Первый успех пришел к Юрию Исаевичу, еще в роли ассистента класса А.И. Ямпольского, в 1953 году, когда его воспитанница — Нелли Школьникова получила I премию, «Большой Приз» имени Жака Тибо и специальный приз имени Жанетты Невэ за лучшее исполнение Концерта Чайковского на Международном конкурсе имени Жака Тибо в Париже.

40 учеников Ю.И. Янкелевича завоевали премии на различных международных конкурсах. Из них первые премии получили 20 человек (всего — 29 первых премий): В. Третьяков, В. Спиваков, Р. Агронян, Ю. Бочкова, Т. Гринденко, Г. Жислин, А. Брусиловский, Л. Амбарцумян, В. Иванов, П. Коган, М. Безверхний, Д. Ситковецкий, В. Ланцман, А. Марков, Л. Дубровская, Н. Школьникова, И. Шварцберг, Б. Белкин, Л. Вилькер-Кухмент, Е. Смирнов; вторые премии — 12 человек (Б. Гарлицкий, М. Копельман, Б. Которович и другие); третьи — 6 человек и четвертые — 3 человека (см. Список воспитанников Ю.И. Янкелевича в конце книги).

В связи с 80-летним юбилеем Юрия Исаевича, до которого ему не довелось дожить, благодарные ученики и воспитанники обратились с открытым письмом в редакцию журнала «Советская музыка» (№ 9 за 1988 год). В этом письме содержится ряд конкретных предложений с целью увековечивания золотого фонда наследия отечественной культуры.

«Ю.И. Янкелевич явился прямым продолжателем лучших традиций отечественной скрипичной школы, — говорится в открытом письме. — Редкий синтез трезвого расчета и смелого эксперимента, строгой творческой дисциплины и подлинного артистизма, необыкновенное трудолюбие дали замечательные результаты. Преподавая многие годы в консерватории, училище и ЦМШ, Ю.И. Янкелевич создал свою школу, которая заявила о себе общностью высокой музыкальной культуры ее представителей, восприятия различных музыкальных стилей, единством взгляда на культуру звука, безусловным владением всем арсеналом приемов скрипичной техники. Наиболее привлекательной чертой школы Ю.И. Янкелевича оставалась при этом неповторимость творческой индивидуальности каждого воспитанного им скрипача.

Нам, ученикам Юрия Исаевича Янкелевича, доводится выступать с концертами, принимать участие в педагогических семинарах в разных городах страны, во многих странах мира. Каждый свой успех мы рассматриваем прежде всего как успех своего Учителя.

Сегодня, когда в СССР так много делается для увековечивания золотого фонда наследия отечественной культуры, нам представляется своевременным обратиться во Всесоюзное музыкальное общество и в Советский фонд культуры с рядом конкретных предложений».

И несмотря на то, что указанные организации никак не отреагировали на это обращение, актив воспитанников профессора Ю.И. Янкелевича осуществляет ряд мероприятий:

1. Силами учеников Юрия Исаевича, проживающих в России и за рубежом, проводятся ежегодные концерты в Большом и Малом залах

Московской консерватории, Центральном доме работников искусств, Доме композиторов, Доме ученых Москвы и Государственной филармонии Петербурга. Концерты эти привлекают огромное количество слушателей и являются большими праздниками для любителей музыки. Сбор от концертов всегда идет на благотворительные цели. Так, за девятнадцать лет, прошедших со дня смерти Юрия Исаевича, проведено тридцать концертов «Памяти учителя».

2. В 1989 году, ко дню восьмидесятилетия Ю.И. Янкелевича, Центральным телевидением России был создан и показан четырехчастный фильм о жизни и творчестве Ю.И. Янкелевича и его воспитанников. В нем прозвучали воспоминания учеников, а также профессоров Московской консерватории (Т. Гайдамович, В. Григорьева, Г. Рабиновича), было продемонстрировано исполнительское мастерство многих его воспитанников — лауреатов международных конкурсов. Редактор передач — Т. Маренкова, режиссер — С. Скворцова. В одном из этих фильмов в виде телемоста были представлены воспитанники Юрия Исаевича, занимавшиеся со своими учениками в Канаде (В. Ланцман) и Швеции (З. Стенберг). Кроме того, вышел фильм «Наследники» — об учениках воспитанников Юрия Исаевича, его «внуках»¹.

3. С целью поощрения наиболее талантливых и материально нуждающихся молодых музыкантов-скрипачей, учащихся музыкальной школы, училища и консерватории, международной Ассоциацией «Музыка, Милосердие, Мир» утвержден Фонд имени проф. Ю.И. Янкелевича. Презентация Фонда состоялась в феврале 1991 года, в канун дня рождения Юрия Исаевича и освещалась на Центральном телевидении («Музыкальный киоск», Э. Беляева) и в прессе. На презентации выступили отобранные Советом фонда учащиеся-скрипачи, кандидаты на получение стипендий.

Материальную основу Фонда составляют средства, поступающие от воспитанников Юрия Исаевича с их гонораров в России и за рубежом.

В состав Совета фонда вошли: В. Третьяков (председатель), В. Спиваков, И. Бочкова, Г. Жислин, М. Глезарова, от Международной Ассоциации — В. Брайнин, В. Короткий, Е. Янкелевич (ответственный секретарь). Активное участие в создании и поддержании Фонда, кроме членов Совета фонда, приняли: А. Футер, П. Коган, М. Копельман, В. Иванов, М. Штейнберг, Б. Гарлицкий, В. Ланцман, З. Стенберг, А. Брусиловский, И. Шварцберг, Г. Погосова, А. Росновская, Л. Шистер, В. Вилькер-Кухмент и другие. Из-за рубежа получено много писем от воспитанников Юрия Исаевича (среди них — Ф. Андриевский, В. Крамарова, Б. Белкин,

¹ За последние годы выросли «внуки» Ю. Янкелевича, то есть ученики его воспитанников, продолжатели его школы. Среди них — лауреаты международных конкурсов Ю. Красько (преп. М. Глезарова), А. Чеботарева, Г. Муржа, А. Неговицын (преп. И. Бочкова), М. Команько (преп. З. Махтина), Н. Лихопой (преп. В. Третьяков), Е. Андрусенко, А. Семчук, А. Комиссарова (преп. Б. Которович). Многие лауреаты международных конкурсов являются стипендиатами Фонда Ю.И. Янкелевича.

Н. Школьникова и другие), выразившие желание вступить в Фонд имени Ю.И. Янкелевича.

Совет фонда утвердил первые шесть стипендий Фонда. Их получили талантливые, материально нуждающиеся учащиеся Центральной музыкальной школы, Музыкального училища при консерватории и студенты Московской консерватории, приехавшие учиться из разных городов (Львова, Новосибирска, Воронежа, Кишинева, Минска). Первые стипендиаты Фонда Ю.И. Янкелевича — ученики профессора М. Глезаровой — Ю. Сахарова (ЦМШ); и. о. профессора И. Бочковой — А. Тростянский, И. Рукавицына, С. Якович (консерватория) и преподавателя ЦМШ З. Махтиной — М. Команько, П. Кузьмичев.

Помимо стипендий Совет фонда планирует в дальнейшем помощь учащимся в приобретении инструментов, субсидировании расходов, связанных с участием в международных конкурсах и т. д.

Выдающийся музыкант современности — Йегуди Менухин горячо поддерживал создание Фонда Ю.И. Янкелевича и выразил желание принять в нем участие, готовность быть членом Совета фонда.

Одной из форм методической работы Юрия Исаевича Янкелевича являлось постоянное проведение им научно-методических семинаров в Москве и разных городах Советского Союза, а также за рубежом.

Ярким проявлением широты творческой натуры Юрия Исаевича была та щедрость, с которой он делился своим богатейшим опытом, стараясь помочь коллегам в их нелегкой педагогической работе.

Класс Юрия Исаевича в консерватории (а зачастую и его дом, так как очень много времени он занимался дома) всегда был полон музыкантов: это были студенты из самых разных классов консерватории и педагоги московских школ и училищ; послушать уроки Юрия Исаевича приезжали со всех концов нашей страны и из-за рубежа.

Но Юрий Исаевич делился опытом с коллегами не только в Москве. Обширна география поездок с консультациями, докладами, семинарами, и если суммировать эти выезды, картина получается впечатляющей.

На протяжении 1948—1973 годов он, помимо Москвы, проводил семинары, выступая с методическими докладами в следующих городах и странах (упоминаю только шесть последних лет его жизни, с 1967 по 1972 год включительно): 1967 г. — Веймар, Лейпциг, Киев; 1968 г. — Япония (3-х-месячный семинар), Веймар, Прага, Париж, Познань; 1969 г. — Киев, Одесса, Зальцбург, Берлин; 1970 г. — Минск, Киев, Париж; 1971 г. — Веймар; 1972 г. — Ташкент, Киев, Таллин, Тарту, Каунас, Вильнюс, Казань, Минск, Свердловск, Ленинград, Горький, Ереван.

Намеченная на 1973 год поездка в Ленинград на семинар уже не состоялась из-за тяжелой болезни Юрия Исаевича.

В архиве Ю.И. Янкелевича хранится много восторженных отзывов о

проведенных им семинарах и огромной пользе их для музыкантов. Упомяну только некоторые.

Вот, к примеру, какой отзыв был получен в адрес Московской консерватории из Белорусской государственной консерватории:

«Проведенный научно-практический семинар под руководством проф. Ю.И. Янкелевича и его ассистентов вызвал огромный интерес не только у преподавателей струнно-смычковых классов и учащейся молодежи всех музыкальных учебных заведений республики, но и у всей музыкальной общественности.

Было проведено большое количество открытых показательных уроков, консультаций по дипломным программам, прослушиваний учащихся музыкальных школ, училищ и студентов консерваторий с последующими методическими обсуждениями недостатков в их подготовке, ответов на многочисленные вопросы участников семинара.

Этот семинар явился захватывающей лекцией о передовой советской методике преподавания игры на инструментах, об интерпретации произведений различных эпох и стилей, а также других проблемах музыкальной педагогики и исполнительства.

Все теоретические положения и рекомендации были блестяще иллюстрированы показательными уроками самого профессора и его ассистентов (М.С. Глезаровой, Е.А. Чугаевой, И.В. Бочковой).

Кроме того, с огромным успехом прошли концерты воспитанников проф. Ю.И. Янкелевича, ассистента-стажера Г. Жислина, студентов — Л. Дубровской, М. Безверхнего, Б. Белкина, М. Копельмана, Л. Шистера при участии концертмейстеров Н. Ижевской и А. Левиной».

Следует отметить, что его бывшие учащиеся Московской консерватории, ныне преподаватели во многих странах (И. Бочкова, И. Шварцберг, Б. Которович, З. Стенберг и др.), продолжают традицию Ю.И. Янкелевича и выезжают в разные города с показательными концертами уже своих учеников. Юрий Исаевич стремился не только к подготовке воспитанников к концертной деятельности, но и выезжал на концерты и конкурсы с их участием.

Характерно высказывание известного преподавателя Минского музыкального училища М.Е. Минстера, которому посчастливилось участвовать в семинарах, проводимых Ю.И. Янкелевичем в Москве (1959 и 1961), на Украине (1970) и в Минске (в том же году).

«Трудно переоценить ту роль, которую сыграли семинары, проводимые Юрием Исаевичем в развитии скрипичного искусства в нашей стране, ибо на них обсуждались все вопросы, связанные с подготовкой музыкантов, вооруженных последними достижениями советской методики.

Мне довелось присутствовать на многих уроках Юрия Исаевича, как в его классе в Москве, со своими учениками, так и в других городах страны, где Юрий Исаевич работал с учениками других педагогов, с учениками, которых он никогда ранее не слышал. Эти семинары проходили при боль-

шом стечении народа. Нас всегда поражал огромный энтузиазм, который царил на этих уроках. Юрий Исаевич занимался с каким-то самозабвением, всего себя отдавал работе. Каждый урок превращался в праздник, и эта атмосфера обязательно передавалась ученику и заставляла играть его по-особому. Уроки проводились с учениками разной степени одаренности — от юного тогда В. Третьякова, ученика Центральной музыкальной школы при Московской консерватории до зрелых мастеров, признанных лауреатов международных конкурсов.

Всегда нас поражало то, как настойчиво, терпеливо Юрий Исаевич добивался приближения исполнения к задуманному им идеалу. И ни один урок не кончался прежде, чем был достигнут результат, который являлся целью урока. Приходил этот результат не сразу. Юрий Исаевич находил для каждого свой, особый путь, особый способ работы над отдельными деталями. А детали охватывали все стороны исполнения, начиная от текста, фразировки, звуковых соотношений.

Юрий Исаевич бывал иногда очень строг и придирчив. Не пропускал ни одной мелочи, только им одним уловимой погрешности. И это сразу сказывалось на исполнении ученика.

Известно, что в классе Ю.И. Янкелевича занимались многие выдающиеся скрипачи, люди огромного таланта, прославившие на весь мир нашу советскую скрипичную школу. Но слушали мы в его классе и людей не столь одаренных. На занятиях с этими учениками мы видели и чувствовали тот гигантский опыт, педагогическое мастерство, великий талант, которым обладал Юрий Исаевич.

И сколько мы ни слушали уроков — все они были разные. Юрий Исаевич допускал и спорное исполнение, но не мирился с плохим. Он стремился из каждого ученика извлечь максимум его возможностей. Однако он никогда не старался доводить исполнение до какого-то стандарта. Интересны его высказывания по этому поводу на семинаре в Минске в 1970 году после прослушанного концерта Моцарта: "Это исполнение, — говорил Юрий Исаевич, — не самое лучшее, может быть мало эмоциональное, но считаю, что не все должны играть одинаково. Нам тогда будет совсем неинтересно слушать. Но все должны играть одинаково темпераментно. Не уверен, что раннее проявление эмоциональности так уж хорошо. Все должны играть по-разному, искать свой профиль, свое амплуа. А задача педагога — разузнуть ученика, его натуру, играть то, что ближе его натуре"».

Как подтверждение этих слов — непохожесть исполнения его многочисленных учеников — ныне на весь мир известных скрипачей.

Очень интересные воспоминания, озаглавленные «В творческой лаборатории мастера скрипичной педагогики» оставил известный украинский педагог, профессор Киевской консерватории — Вадим Кириллович Стеценко. Он так описывает атмосферу этих семинаров:

«Для преподавателей скрипки украинских высших и средних музы-

кальных учебных заведений были организованы в 60-х—70-х годах (Киев и Одесса) четыре семинара профессора Янкелевича. На них приглашались педагоги всех больших музыкальных центров Украины — Львова, Одессы, Харькова и Донецка, а также представители музыкальных училищ республики. Это обстоятельство позволяет говорить о распространении влияния прогрессивной педагогики Ю.И. Янкелевича на основную массу педагогических кадров Украинской ССР.

Успеху семинаров содействовала удачно избираемая Юрием Исаевичем форма их проведения, максимально приближающаяся к практической работе. Педагоги, учащиеся, слушатели семинаров становились активными соучастниками занятий. Они обеспечивали "материал" для уроков, отвечали за него и, разумеется, этот материал должен был быть качественным.

Благодаря открытым урокам занятия на семинарах приобретали конкретный, наглядный характер. Обращала на себя внимание доброжелательная, тактичная манера в высказывании замечаний, которые по ходу урока Ю.И. Янкелевичу необходимо было делать. Разговор с учеником всегда имел оттенок доброго совета, дружеской критики, умно и доступно учащемуся аргументированной, ни в какой степени не затрагивающей достоинство ни ученика, ни его педагога. В тех случаях, когда обязательно надо было что-нибудь поправить, это делалось так, что необходимость улучшения четко осознавалась учащимся, и улучшение осуществлялось как бы по инициативе самого учащегося. Короче говоря, на уроках, проводимых Юрием Исаевичем, всегда достигался подлинный творческий контакт между педагогом и учеником.

Поражало умение Ю.И. Янкелевича быстро и объективно оценивать самое существенное в игре учащегося, умение предельно ясно осветить его достоинства и недостатки. Выводы преподносились чрезвычайно содержательно, очень сжато и концентрированно, иногда — афористично. Этим всегда вызывалась нужная быстрая реакция ученика.

Весьма характерной чертой занятий профессора являлась направленность педагогического процесса на тесное соединение художественной и технической сторон игры. Работа над качеством выполнения технического приема велась преимущественно под углом зрения применения этого приема в данном произведении. Фундаментальные знания природы скрипичной игры объединялись у Юрия Исаевича с великолепной интуицией. Одна-две фразы, меткое сравнение — и слушатели тут же наблюдали «перевоплощение» — ученик сразу начинал играть заметно свободнее и лучше.

Другим разделом семинаров были ответы Ю.И. Янкелевича на вопросы слушателей. В них всегда чувствовалось искреннее желание помочь педагогам, дать по возможности исчерпывающее разъяснение данного вопроса. Ни разу не возникала мысль о нежелании профессора делиться "профессиональными секретами". В ответах проявлялась большая эруди-

ция Юрия Исаевича, глубокое знание им не только специальной литературы, но и смежных наук и искусств — педагогики, эстетики, физиологии, психологии и т. п. Слушание выступлений профессора — прекрасного оратора — доставляло большое эстетическое наслаждение, каждое его слово воспринималось с огромным интересом. Яркая личность Юрия Исаевича как магнитом привлекала к себе внимание всех, кто в той или иной форме общался с ним».

Не стану приводить конкретные высказывания Юрия Исаевича по вопросам методики, так как этот материал вошел в другие разделы этой книги.

Успехи школы Ю.И. Янкелевича вызвали горячий интерес к его педагогическому творчеству во всем мире. В его класс съезжались студенты из разных стран — Японии, Швеции, Польши, Германии, Вьетнама, Австрии.

Юрий Исаевич получал также множество приглашений на различные международные семинары, встречи, в состав жюри различных конкурсов молодых исполнителей.

Свои впечатления от пребывания в Японии и ГДР Ю.И. Янкелевич изложил в статье «На музыкальных семинарах в Японии и ГДР».

Мне хочется привести два отрывка из этой статьи. Первый из них — о семинаре в консерватории «Тохо-Гакуэн» (г. Токио):

«Желая поддержать престиж школы, привлечь в нее больше учащихся, комитет профессоров приглашает для преподавания или консультаций музыкантов из других стран. Новые имена неизменно оживляют деятельность школы.

Семинар, для которого я был приглашен, проходил следующим образом. Одновременно был объявлен прием на двухмесячный курс. Записываться могли ученики этой же школы, из разных классов, разных степеней подвинутости. Это вносило несомненные трудности и "пестроту" в систему занятий. Вначале я думал, что смогу планировать время занятий и с более одаренными работать больше. Это оказалось невозможным: за уроки вносится дополнительная плата, и каждый должен получить свои 50 минут. Занятия проходили каждый день с 10 до 16 часов "при открытых дверях". Присутствовали педагоги-музыканты Тохо-Гакуэн и других консерваторий Токио, учащиеся разных специальностей, родители учеников. Кстати сказать, в Японии родители "болеют" за успехи детей еще более рьяно, чем у нас. Бывали и мало понимающие люди. Однажды вижу, сидит какая-то японка в кимоно, смотрит не спуская глаз, к музыке никакого отношения не имеет, ни слова по-русски не понимает, но после каждой фразы утвердительно кивает головой.

Каждое занятие превращалось в семинар-лекцию с большим количеством добавочных вопросов. Часто темы возникали стихийно по ходу урока. Так как за восемь встреч, которые имел со мной каждый ученик семинара, научиться играть на скрипке невозможно, я избрал следующую систему

занятий: в зависимости от подвинутости ученика, его музыкального развития я говорил о конкретных проблемах интерпретации или же объяснял отдельные технические приемы; стремился подать материал более обобщенно, чтобы это было интересно и другим слушателям и находило отклик в их профессиях (ведь среди присутствующих были не только скрипачи); часто приводил примеры из концертной и педагогической практики А.И. Ямпольского, Л.М. Цейтлина, Д.Ф. Ойстраха, Л.Б. Когана.

Среди занимающихся встречались по-настоящему одаренные люди, делавшие, как мне показалось, заметные успехи от урока к уроку. Вообще, для японского студента типична огромная целеустремленность в занятиях, энтузиазм, настойчивость. Они быстро схватывают суть, многий толково занимается дома. На мой вопрос, бывают ли в Японии ленивые студенты, проректор школы Тохо-Гакуен ответил, что таких ему встречать не приходилось...

Традиции японской скрипичной педагогики во многом идут от русской школы скрипичного искусства. В течение двадцати лет там преподавали ученики Гржимали и Ауэра — известные скрипачи Могилевский и Шиферблат (последний был и концертмейстером симфонического оркестра).

Огромна тяга японских скрипачей к русской и советской музыке. В классе мне играли концерты Чайковского, Глазунова, Танеева, Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского и Хачатуряна.

Мне кажется весьма целесообразным и плодотворным приглашение профессоров из других стран для проведения подобных курсов. Они знакомят с различными направлениями педагогики, помогают широкой пропаганде творчества композиторов различных стран, позволяют шире раскрыть особенности стиля и интерпретации»².

Очень теплая, глубокая и мудрая часть этой статьи посвящена семинарам в Веймаре. Мне кажется, особенно сильны и актуальны строки об интернациональном значении музыки, важности общения артистов разных поколений и творческих школ.

«Веймар... Город Гёте и Шиллера, Баха и Листа. Узенькие старинные улочки, тенистый парк, где стоит огромный коттедж автора "Страданий молодого Вертера". На главной площади графически-тонкий, устремленный ввысь силуэт Герберт-кирхи соседствует с домом, хранящим память о встрече Листа с Вагнером.

Мы, советские участники международного семинара по музыкальному искусству — М.П. Максимова, М.П. Вайман, Я.И. Зак, П.А. Серебряков и автор этих строк, поселились в гостинице, известной под названием "У слона", — в двух шагах от консерватории имени Ференца Листа, на которую была возложена непосредственная организация семинара.

2 Я н к е л е в и ч Ю. На музыкальных семинарах в Японии и ГДР// Мастерство музыканта-исполнителя. М., 1972. С. 339—341.

Вот уже девять лет Министерство культуры ГДР проводит этот авторитетный музыкальный симпозиум, куда съезжаются молодые исполнители, чтобы в течение двух недель позаниматься под наблюдением известных профессоров.

В минувшем году на семинар приехали пятьсот участников, представителей семнадцати стран мира. Разнообразен был и состав приглашенных руководителей. Мы встретили здесь пианистов Гвидо Агости (Рим), Ани Фишер (Будапешт), Анну Розу Шмит (Лейпциг), певцов Лору Фишер (Мюнхен) и Пржемысла Кочи (Прага); скрипача Владимира Аврамова (София) и виолончелиста Милоша Садло (Прага)....

Приехавшие на семинар условно делятся на две категории: "активных" участников, т. е. играющих в классе, и "пассивных" — присутствующих на занятиях, знакомящихся с методами преподавания.

Вопрос, кто из прибывших на семинар относится к какой категории, во многих случаях решается на месте, часто прямо в классе. Однако для большей упорядоченности, мне кажется, весьма целесообразно позаимствовать опыт болгарских друзей. Тщательно готовясь к семинару, они проводят предварительные прослушивания, отбирая заранее более сильных и интересных кандидатов.

В живой беседе в форме вопросов и ответов или практического показа проходят занятия семинара. Молодые музыканты знакомятся с новыми методами в педагогике, с новыми чертами в интерпретации отдельных произведений.

Свидетельством глубокой заинтересованности в семинарских занятиях является серьезность и отличная работа участников. В своем большинстве это талантливая музыкальная молодежь, буквально на лету схватывающая указания своих руководителей.

В 1969 году был десятый юбилейный семинар. Особое внимание в его работе было уделено подготовке участников к международным музыкальным соревнованиям: имени Шумана в Цвиккау, Шопена в Варшаве и Чайковского в Москве. Думается, что такая целенаправленность придаст семинару еще большую популярность.

В дни работы семинара проходят и открытые концерты руководителей. С огромным успехом играл Яков Зак четыре фортепианные сонаты Прокофьева. С подъемом прошли концерты Павла Серебрякова и Михаила Ваймана. Кстати последний — один из "старожилов" веймарского семинара: он участвует в его работе все девять лет. За активную деятельность профессор Ленинградской консерватории два года назад был награжден званием "почетного сенатора".

Веймарские любители музыки с огромным интересом присутствовали на концертах Ани Фишер, Милоша Садло, Павла Лукаша.

Мне часто задают вопрос: какая может быть польза от семинара, ведь за две недели нельзя научить играть?

Играть — конечно, нет. Но помочь молодому артисту расширить свой

кругозор, обогатить его познания музыкальной литературы, сообщить новые для него приемы художественной выразительности, несомненно, можно.

Чтобы пояснить свою мысль, я позволю себе провести некоторую аналогию. Сейчас среди молодых музыкантов очень распространено при изучении какого-либо произведения прослушивание записи его в исполнении какого-либо выдающегося артиста. Часто после этого, покоренные силой интерпретации, молодые артисты начинают ей бездумно подражать. Это плохо, и в ряде случаев напоминает скорее шарж, нежели проникновение в существо музыки.

Разве можно подражать, например, своеобразной исполнительской манере Ф. Крейсlera? Передать неповторимые особенности его фразировки!

Но значит ли это, что нужно отказаться от слушания музыки? Конечно, нет. Своим ученикам я советую слушать не одну, а несколько записей одного и того же произведения. Это не позволит копировать (нельзя подражать многим), но расширит понимание музыкального замысла, обогатит восприятие его художественных и стилистических особенностей. Так же и семинар. Кстати сказать, такое кратковременное общение больших мастеров с молодыми музыкантами имеет свою историю. Вспомним хотя бы популярные "Летние курсы" Эжена Изаи или И. Шевича.

Высокий уровень советской музыкальной культуры, успехи на международных конкурсах блестяще подтверждают силу имеющихся у нас педагогических принципов. Однако, как мне думается, не менее важна и другая сторона медали: поиски форм свободного музицирования, общения со многими новыми исполнителями. И музыкальные семинары призваны играть решающую роль. Они учат понимать иные музыкальные взгляды, заставляют прислушаться к существующим мнениям и традициям. Разве не интересно услышать особенности трактовки венгерскими исполнителями музыки Бартока или услышать интерпретацию французскими артистами произведений Пуленка, Онеггера, Мессиаана...

Многое могут сообщить своим коллегам и наши молодые артисты, играя произведения Чайковского, Прокофьева, Мясковского... Такая форма общения придает значительно большую остроту их взглядам, развивает вкус, учит критичнее подходить к "новинкам", часто лишь по неопытности привлекающим молодых артистов своей кажущейся содержательностью.

Среди подобного рода музыкальных организаций семинар в Веймаре может считаться по праву одним из ведущих и наиболее авторитетных семинаров Европы.

Его творческая атмосфера, насыщенная подлинной любовью к искусству, дружеская и самоотверженная помощь, оказываемая музыкантами старших поколений своим юным коллегам, определяет жизнеспособность

и активность симпозиума, увеличивает его значение в вопросах налаживания дружеских контактов с музыкантами многих стран мира»³.

Можно было бы привести еще много высказываний Юрия Исаевича, записанных его учениками на семинарах. Вся его жизнь проходила в занятиях, и никаких его собственных записей почти не сохранилось, да и времени у него никогда не было для описания своей методики.

В заключение хочется привести несколько советов-напутствий Юрия Исаевича, которые мне удалось записать на пленку во время одного из уроков, проводившихся с учениками дома.

...«Я хотел сказать вам несколько слов по поводу вашей самостоятельной работы, которую вы должны проделывать каждый день в меру своих способностей и своего прилежания. И как, собственно, работа должна была бы строиться.

Я понимаю, что вы очень заняты, у вас много предметов, но мне думается, что вряд ли может получиться серьезный музыкант, который не живет интересами музыки, и даже не только тогда, когда он на уроке или думает о выполнении своего задания.

Мой учитель, Абрам Ильич Ямпольский, когда-то говорил, что настоящим исполнителем, настоящим художником может быть только тот, кто является фанатиком этого дела. Какое понимание вкладывается в это слово "фанатик"? Главное в жизни для художника должно быть его искусство, должно быть его творчество.

Хотя вы еще молоды (некоторые из вас учатся только на первом курсе), но если не начинать развивать в себе творческий подход с самого начала, с детских лет (не только со студенческих), то никогда к самостоятельному творческому мышлению не прийти.

Мне лично бывает ценно, когда вы проявляете какие-то свои мысли, когда я чувствую, что вы что-то подумали и имеете какие-то свои идеи, свои концепции; пусть они будут неправильны — мы их поправим вместе, но начиная с неправильных, вы придете и к правильным. Если же вы будете все время только ждать, что педагог даст вам что-то, уже готовую идею, уже развитую, уже "разжеванную", которую надо только проглотить, то вы останетесь совершенно беспомощны тогда, когда начнете свою самостоятельную деятельность и останетесь без педагога. Поэтому нужно себя к этому готовить.

Когда вы изучаете какое-то произведение, нужно познакомиться с другими сочинениями этого автора, хотя бы послушать что-то в записи, может быть послушать это сочинение, причем слушать надо очень разумно. Я очень много видел случаев, когда слушание даже величайших исполнителей давало вместо пользы — вред. Почему-то, как ни странно, молодежь часто идет по линии копирования каких-то чисто внешних

3 Цит. изд. С. 341—345.

моментов, какого-то глиссандо, какого-то рубато, какого-то одного или другого нюанса.

И часто не замечаете, не ухватываете самое главное, что нужно было бы взять от исполнителя, а именно его понимание самого духа сочинения, понимание самого почерка композитора, потому что если мы сравним исполнения различных артистов, мы увидим, что вот именно-то эти мелочи, эти подробности, которые обычно с такой охотой молодежью копируются, у всех разные, а вот само постижение духа, само постижение стиля, оно, так сказать, все-таки... глубокое, убедительное, понятное и отвечает замыслу композитора. И мне думается, что поэтому нужно обращать внимание не только на занятия на инструменте, подчеркиваю еще раз, не поймите меня так, что я как-то пренебрегаю этим — упаси Бог! Самое большое понимание музыки, самое большое постижение ее без средств, которыми мы это можем осуществить, ничего не даст. Так может воспитываться только слушатель музыки, человек, который может умно, хорошо и эрудированно о музыке поговорить.

Исполнитель должен обладать всеми техническими средствами, и в то же время нужно главным образом развивать свое понимание музыки, постижение замысла композитора. То есть, короче говоря, надо иметь не только чем сказать, но и иметь, главным образом, то, что каждый художник хочет сказать...»

Эти слова напутствия запали мне в память и, наверное, многим воспитанникам Юрия Исаевича, которые продолжают свято хранить его советы и с успехом применять их в своей практической работе.

В педагогических приемах Юрия Исаевича превалировало индивидуальное отношение к каждому ученику, в зависимости от их способностей и склонностей; рекомендации, касающиеся самостоятельной работы, также основывались на индивидуальном подходе, учитывающем особенности каждого. Именно поэтому все ученики Юрия Исаевича такие разные, не похожие друг на друга.

Заканчивая эту статью, мне хотелось бы в нескольких словах остановиться на судьбах отдельных воспитанников Юрия Исаевича Янкелевича, продолжающих хранить его традиции и высоко нести его заветы и, главное, с успехом служить Музыке, которой он их учил. Список воспитанников, как это указывалось мною, приведен в конце книги. Там же упомянуто, каких премий на международных конкурсах и в каких странах они были удостоены.

К сожалению, объем книги не позволяет подробно остановиться на том, чего достиг каждый из них, но хочется подчеркнуть, что дружба и уважение, царившие между воспитанниками Юрия Исаевича, и память о годах учения в его классе навсегда сохранились в их сердцах.

Большинство его воспитанников, достигших вершин исполнительского искусства, кроме концертной деятельности занимается также преподавательской работой.

Ведущими педагогами классов скрипичного искусства в нашей стране являются В. Третьяков, М. Глезарова, И. Бочкова, И. Гаухман (Москва), Б. Которович, А. Мельников (Киев); в зарубежных странах — Ф. Андриевский и Г. Жислин (Лондон), В. Крамарова (ФРГ), З. Стенберг (Швеция), Г. Погосова (Испания), А. Брусиловский (Франция), Н. Школьникова (США), В. Вилькер-Кухмент (США), И. Шварцберг (Австрия), и другие.

Многие совмещают педагогическую работу с сольными выступлениями в больших концертных залах: И. Бочкова (Москва), Г. Жислин (Лондон), А. Брусиловский (Париж), Л. Дубровская (ФРГ), В. Ланцман (Монреаль), А. Марков (США), И. Шварцберг (Вена) и другие.

Блестящий скрипач с мировым именем, В. Спиваков создал первоклассный, высокохудожественный и известный всему миру камерный оркестр «Виртуозы Москвы», отметивший недавно в Москве свой тысячный концерт.

Замечательные музыканты А. Брусиловский (Франция), Д. Ситковецкий (Англия) являются солистами и художественными руководителями творческих коллективов, фестивалей в различных странах мира. Руководят ансамблями также Р. Агоронян (Армения) и Л. Амбарцумян (ансамбль «Арко»).

Ведущие скрипачи, концертмейстеры, участники камерных ансамблей — М. Копельман (Квартет Бородина), Т. Гринденко (Академия старинной музыки), В. Иванов (Московское трио), Л. Губерман (трио, Израиль). Первые концертмейстеры и солисты — А. Футер («Виртуозы Москвы»), Б. Гарлицкий (Национальный симфонический оркестр Лиона), Л. Шистер (Большой симфонический филармонический оркестр, Израиль).

Главные дирижеры крупных оркестров, концертирующие во многих странах — П. Коган и Л. Маркиз (Голландия).

Скрипачи лучших оркестров — М. Штейнберг (Московский Академический Большой театр), В. Вилькер-Кухмент (Симфонический оркестр Бостона), А. Росновская (Симфонический оркестр Израиля).

Юрий Исаевич любил проводить два раза в год классные вечера своих воспитанников. Это были праздники в Малом зале консерватории, всегда переполненные слушателями — педагогами, студентами и любителями музыки.

Продолжается эта традиция и после кончины Юрия Исаевича — ежегодно проводятся силами его бывших воспитанников концерты «Памяти учителя».

Не забывают своего Учителя и те, кто в застойные годы, из-за невозможности найти работу, вынуждены были покинуть нашу страну. Многие из них продолжают приезжать в Москву и принимают участие в концертах памяти своего Учителя, всегда благотворительных (В. Ланцман, А. Брусиловский, Г. Жислин, М. Копельман, И. Шварцберг).

Начиная с 1991 года ежегодно проводятся и вечера памяти Юрия Иса-

евича силами его «внуков», то есть учеников его учеников. Так, 20 марта 1991 года в Малом зале Московской консерватории был проведен классный вечер учащихся профессора И. Бочковой; 3 и 5 мая того же года в Рахманиновском зале Московской консерватории и города Загорска состоялись концерты памяти Юрия Исаевича силами учащихся профессора Высшей Венской музыкальной Академии — И. Шварцберг, воспитанницы Юрия Исаевича (в классе Шварцберг учатся скрипачи из разных стран мира — России, Италии, Китая, Канады, Тайваня, Югославии, Румынии, Израиля, Австрии). 31 апреля 1992 года — еще один концерт памяти силами двенадцати учеников И. Шварцберг в Москве. 9 апреля 1992 года — классный вечер учеников И. Бочковой и, наконец 6 мая 1992 года, как завершение цикла из шести концертов памяти Ю. Янкелевича, в Малом зале консерватории — отчетный концерт (седьмой на протяжении одного 1992 года) учащихся-стипендиатов Фонда имени Ю.И. Янкелевича (ученики проф. М. Глезаровой, И. Бочковой и преподавателя З. Махтиной). Этот концерт прошел с большим успехом при большом стечении публики и явился настоящим памятником подвижнического, многолетнего педагогического труда Юрия Исаевича Янкелевича, оставившего после себя долгую память великого Педагога.

Воспоминания педагогов, ассистентов и учеников

М. С. Глезарова

ОСОБЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ ЯНКЕЛЕВИЧА

Окончив Московскую консерваторию в 1949 году, я начинала свою педагогическую деятельность в одной из московских музыкальных школ. Примерно через год я была приглашена Юрием Исаевичем для совместной работы в качестве его ассистента в ЦМШ, музыкальное училище при Московской консерватории и в консерваторию. Вскоре Юрий Исаевич высказал свое удовлетворение моей работой. Наш контакт и совместная работа продолжались до самой кончины Юрия Исаевича в 1973 году.

Качества, которые поразили меня вначале моего общения с Юрием Исаевичем и продолжали покорять всегда, те качества, без которых не могло быть педагогики, доведенной до артистического мастерства, были в большой мере заложены в нем от природы. Это яркий талант педагога, беззаветная увлеченность своим делом, потрясающее трудолюбие, высочайшая профессиональная требовательность и честность, опыт, интуиция и знание.

Наблюдая Юрия Исаевича во время занятий, я не переставала удивляться его счастливой и щедрой самоотдаче, его непреодолимому желанию изучать ученика, находить в нем то единственное, что присуще только этому человеку. «Для того, чтобы успешно обучать и воспитывать, надо хорошо изучить предмет своих забот». Этими словами замечательного русского педагога Ушинского можно охарактеризовать всю педагогическую деятельность Ю.И. Янкелевича. Каждый урок был продолжением предыдущего и одновременно содержал в себе новые сведения.

Очень важным моментом в процессе воспитания скрипача являлось то, что уроки Юрия Исаевича и его ассистентов составляли единую линию развития. Его уроки продолжались столько, сколько требовали решаемые на нем задачи; не было и определенной схемы проведения урока. Иногда это было проигрывание программы с последующим анализом исполнения, иногда работа над «узловыми моментами» произведения, выявление темповых соотношений, определение кульминаций. Не боялся Юрий Исаевич отдать весь урок поиску нужной «краски» или звукового фона произведения. Иногда это была работа над каким-нибудь техническим приемом.

© М.С. Глезарова, 1992 г.

Работая над художественным произведением, Юрий Исаевич всегда стремился к тому, чтобы оно стало близким, «своим» для исполнителя. «Только в этом, — случае говорил Юрий Исаевич, — исполнение будет убедительным, ярким, правдивым».

Неизменно подчеркивая, что основная цель всех занятий — это развитие в ученике творческой, художественной индивидуальности, Юрий Исаевич с поразительным терпением занимался отдельными элементами скрипичной техники. «Чем лучше скрипач владеет инструментом, тем меньше его внимание отвлекается технической стороной и тем больше он сосредоточивается на художественных задачах, на содержании исполнения, — замечал часто Юрий Исаевич. — Недостаточное владение техническими навыками ограничивает скрипача и служит непреодолимой помехой для выявления его художественных намерений».

Вероятно, именно эти мысли, в какой-то мере раскрывающие художественно-педагогические устремления Ю.И. Янкелевича, позволили ему удивительно интересно и настойчиво работать над этюдами, упражнениями, гаммами.

Педагогу никогда не было скучно, никогда он не относился к этим разделам занятий снисходительно, как к чему-то необходимому, но второстепенному. Юрий Исаевич с таким увлечением занимался сам, что увлекал и ученика, вселяя в него уверенность в необходимость и значительность этой работы, в перспективность достигнутых результатов.

Изучая гаммы, Юрий Исаевич развивал и совершенствовал все элементы скрипичной техники — активность, легкость, четкость, ритмическую дисциплину пальцев левой руки, овладение переходами, добиваясь при этом певучести, ровности звука, совершенства соединения и распределения смычка. Гаммы изучались во множестве вариантов, ритмических и аппликатурных.

Большое внимание уделял Юрий Исаевич штрихам — «важнейшим средствам выразительной игры», как он говорил. Работа над штрихами начиналась с первых шагов обучения игре на скрипке.

Штрихи в классе Юрия Исаевича изучались по определенной системе. Основным принципом системы упражнений на штрихи было постепенное нарастание трудностей — от *detache* до *staccato* и *ricochet*.

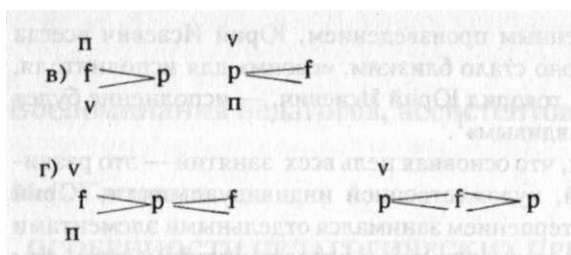
Сначала это были элементы штрихов *detache* разными частями смычка и их соединения. Здесь фиксировались основные движения правой руки во всех частях смычка.

1. Длинные смычки

Начинать по 8 ударов, потом увеличивать:

а) f б) p

1 Все высказывания Юрия Исаевича записаны автором во время уроков и бесед.



Следить за ровностью звука, его качеством, за соединением смычка, за постепенностью *crescendo* и *diminuendo*.

Крейцер Этюд № 1

2. *Detache* (крупное деление)

а) всем смычком

б) верхней половиной

в) нижней половиной

г) комбинированный штрих



д) смешанный *detache* + *legato* (всем смычком, верхней и нижней половиной).

Следить за певучестью штриха, активным началом каждой ноты.

3. *Detache* (мелкие деления на 6 частей)

а) *detache*

б) *detache* + *legato*

в) быстрое *detache*

(дуоли, триоли, квартоли и т. д.)

4. Упражнения для кисти и пальцев

Крейцер Этюд № 11

а) пальцы + кисть

- соединение у колодочки на разных струнах

- в середине

Начинать *v* и *п*.

б) кисть

- *legato* на 2-х струнах

- *detache* в конце смычка на 2-х струнах *v* и *п*-комбинированное *detache*

с *legato* в конце смычка

в) *detache* через струну (Крейцер Этюд № 1)

- *spiccato* у колодочки дуолями или триолями

- *spiccato* у колодочки через струну (Крейцер Этюд № 6)

5. *Martele*

Крейцер Этюд № 1

а) ставить смычок во всех частях *v* и *п*

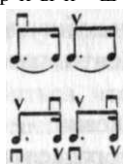
б) всем смычком

в) верхней половиной

г) штрих Виотти

д) *staccato*

6. Пунктирный штрих



- а) всем смычком
- б) верхней половиной

- в) у конца
- г) у колодочки

7. Быстрое *spiccato* (по 4, 3, 2 ноты)

8. *Spiccato* медленное, комбинированное с *legato*

9. Летучее *staccato* (по 2, 3, 4, 5 и т. д. ноты)

10. *Ricochet* п и v (по 2, 3, 4, 5 и т. д. ноты)

11. *Tremolo*

Творчески учитывая индивидуальность ученика, его физические данные, степень, уровень развития, Юрий Исаевич иногда или менял порядок прохождения штрихов, или давал в работу комплекс штрихов. Штрихи изучались на этюдах Крейцера № 1 и 11.

Полученные навыки подкреплялись этюдами на соответствующий вид техники. В работе над этюдами воплощались в художественной форме вырабатываемые приемы. Юрий Исаевич считал, что необходимый минимум — две гаммы и три-четыре этюда в месяц.

Этюды также проходились во множестве вариантов — штриховых, аппликатурных, ритмических (этюды в редакции А.И. Ямпольского).

Удивительным было умение Юрия Исаевича облегчить ученику преодоление трудных технических разделов. Он не только обязательно указывал необходимый прием, но и облакал свое объяснение в яркую словесную форму. Часто одно слово, метко найденное сравнение, а порой и юмор (он очень любил шутку) помогали дальнейшей работе, снимали у ученика излишнее напряжение или неуверенность.

В работе над гаммами, этюдами, штрихами Юрий Исаевич добивался свободного, пластичного выполнения данного приема. Он говорил, что «в основе игры должна лежать естественность» и добивался у своих учеников виртуозного владения штрихами и гаммами.

Критерием качества овладения разделами техники для Янкелевича был звуковой результат, качество звукоизвлечения. Звук — «пение» — вот что было подлинным *сredo* его педагогики. Понимание скрипки как мелодического, певучего инструмента, соответствующее художественным принципам русской исполнительской школы, остается единственным правильным и в наше время, несмотря на громадное развитие виртуозной стороны скрипичного исполнительства. Виртуозность ни в коей мере не должна заслонять основной характер скрипки как эмоционально-выразительного, певучего инструмента.

Естественным выводом этих размышлений явилось важнейшее положение школы Янкелевича — воспитание у ученика слухового контроля, развитие внутреннего слуха. «Это требование в отношении как интонации, так и качества звука должно воспитываться с первых шагов обуче-

ния», говорил он. Часто во время занятий Юрий Исаевич повторял любимое выражение А. И. Ямпольского: «Пой!» Он добивался, чтобы певучей была не только кантилена, но и техника, акценты, пассажи, *sforzando* и так далее.

«Певучесть звука, — подчеркивал Юрий Исаевич, — не есть только природный дар, но является одним из важнейших разделов техники скрипача, неотъемлемой частью общего процесса овладения скрипичным мастерством, который требует длительной, сосредоточенной работы».

Добиваясь высокого качества исполнения своих указаний, Юрий Исаевич не делал скидок ни на возраст, ни на степень одаренности ученика. «То, что у талантливых учеников иногда получается интуитивно, как следствие их эмоционального слышания, можно достичь и у менее одаренных. Для этого их надо вооружить точным знанием различных приемов звукоизвлечения, пониманием тембровых и динамических возможностей скрипки».

Занимаясь с маленькими детьми, Юрий Исаевич никогда не подделывался к их возрасту. Разговаривая серьезно, он не снижал уровня поставленных задач, серьезности своих требований.

Сравнивая звук скрипки с человеческим голосом, Юрий Исаевич добивался не просто красивого звука. Он говорил, что «наилучший звук — тот, который выражает то или иное содержание».

Но как ошибается тот, кто, прочтя о работе, которую проводил Юрий Исаевич в классе по освоению отдельных разделов техники, назовет это «технизмом». У Юрия Исаевича это не имело и не могло иметь места. Каждая пройденная гамма, выученный этюд — все в дальнейшем ставилось на службу музыке, раскрытию художественного замысла исполняемых произведений.

«Высшее владение техникой, — говорил Юрий Исаевич, — заключается в том, что артист настолько свободно преодолевает встречающиеся трудности, что его мысль, его творческое созидание может быть всецело направлено на художественную сторону исполнения. Тогда слушатель воспринимает музыку не по формуле "как это трудно", а по существу ее содержания».

Считая конечной целью своей работы воспитание мыслящего музыканта, обладающего творческой индивидуальностью и отличным владением инструментом, Юрий Исаевич большое внимание уделял навыкам домашней работы. Вопрос о качестве домашних заданий тесно связан с активизацией внутреннего слуха учащегося, с развитием внимания и профессиональной памяти.

Уроки Юрия Исаевича подсказывали ученику пути разрешения художественных и технических задач в домашней работе. Для этого весь необходимый материал прорабатывался в классе с такой тщательностью, чтобы ученики, уходя с урока, ясно сознавали не только стоящие перед ними задачи, но и средства их осуществления.

На уроках Юрий Исаевич настойчиво добивался практического закрепления новых ощущений, приемов образно-звуковых представлений. «Сделать правильное замечание, — говорил педагог, — это еще не все. Надо уметь добиться, чтобы ученик смог его выполнить».

Методы воздействия Юрия Исаевича были гибки и многообразны. Не менялось лишь его неуклонное стремление к цели.

Весьма отрицательно относился Юрий Исаевич к системе показа, которую условно можно выразить формулой «Играй, как я». Он считал, что дело тут не только в том, что ученик, не вникая в сущность задания, идет по пути подражания, но что это мешает становлению собственной индивидуальности. Главное — это предельное использование внутренних ресурсов ученика, умение раскрыть их «возможный максимум». Затрагивая все проблемы (приемы звукоизвлечения, характер музыкального материала, отдельные технические приемы, звуковую окраску), урок никогда не был стандартным, формулу его проведения подсказывала сама музыка и художественная индивидуальность ученика.

Запомнилось отношение Юрия Исаевича к проблеме постановки. «Я никогда не гонюсь, — говорил он, — за единой манерой держания смычка или скрипки. Для меня исходной точкой является появление пластичного, без призвуков, чистого звука. Если его нет — надо искать, что мешает».

Юрию Исаевичу важен был не внешний контур постановки, а результат игры, приближающийся к его идеалу скрипичного звучания. Меня всегда восхищало его умение ставить «диагноз», распознавать скрытые дефекты постановки, когда при внешнем ее благополучии не достигался нужный результат, создавался невидимый тормоз, когда та или иная особенность строения рук, шеи, плеч требовала индивидуального приспособления. Юрий Исаевич точно указывал причины «болезни», давал «рецепты», неизменно исцеляющие «болезнь» в трудных, запутанных случаях.

Одним из основополагающих условий работы Юрия Исаевича было составление индивидуальных планов учеников. Являясь у некоторых педагогов формальной отпиской, эта процедура у Юрия Исаевича приобретала глубокое содержание и смысл. К составлению планов Юрий Исаевич привлекал и своих ассистентов, особенно если это касалось вновь поступившего ученика.

Юрий Исаевич никогда не считал, что он все знает, и даже в зените своих педагогических достижений охотно советовался со своими помощниками и коллегами.

Постоянно обсуждались сильные и слабые стороны ученика (Юрий Исаевич умел точно определить все тормозящие моменты, недостаточные навыки в профессиональном развитии), намечались пути и темпы развития, индивидуальные решения в каждом отдельном случае, назначался соответствующий художественный и технический материал.

Юрий Исаевич часто замечал, что существующие программы для школ, училищ, консерваторий могут только весьма обобщенно определить путь

развития ученика. Они рассчитаны на средний уровень дарования. Вести по этой программе более одаренного ученика значило, по мнению Юрия Исаевича, задерживать его развитие.

«Кроме того, часты случаи в педагогической практике, когда педагог принужден на какое-то время вести ученика по заниженной программе (исправление постановки, зажатость) для того, чтобы потом ученик мог выровняться и даже сделать скачок вперед». Юрий Исаевич не боялся этого делать даже со студентами консерватории, начиная с ними иногда с «азов». «В этих условиях, — замечал Юрий Исаевич, — особое значение приобретают содержание и качество индивидуальных планов.

Существует, как мне кажется, два наиболее распространенных, весьма спорных принципа их построения; первый — это показ внешней стороны работы, то есть подбор произведений, подчеркивающий достоинства природных качеств ученика, так сказать полностью идущих ему навстречу, и второй — учитывающий одни недостатки. В своем стремлении их исправить педагоги, сбрасывая со счетов все положительные данные своих воспитанников, рискуют подавить творческую индивидуальность. Мне думается, что есть третий, наиболее верный путь, — замечал Юрий Исаевич, — бережно сочетать черты индивидуальности ученика с необходимыми задачами дальнейшего их развития и исправления имеющихся недостатков».

Когда знакомишься с индивидуальными планами, составленными Юрием Исаевичем, прежде всего обращаешь внимание на их продуманность, исчерпывающую полноту каждого из разделов, единство художественных и технологических принципов.

Планы были всегда обширны. Они отражают развитие ученика как на ближайший год, так и в перспективе.

Талант Юрия Исаевича, его опыт, великолепная интуиция педагога придавали составленным планам интересную творческую направленность, целеустремленность.

Закончив и утвердив планы, Юрий Исаевич неукоснительно проводил их в жизнь. Все этапы выполнения им специально фиксировались. Но при всей аккуратности и любви к системе Юрий Исаевич никогда не был педантом. В отдельных случаях, намечая изучение концертов Берио, Шпора, Вьетана, Эрнста, он мог пропустить одно или два сочинения, если видел, что цели, ради которых были включены в план эти сочинения, уже достигнуты, а успехи ученика позволяют сделать скачок на более высокую ступень. Юрий Исаевич считал, что количественные и качественные накопления могут дать такой скачок, особенно у талантливых учеников. Но обычно, без предпосылок такого скачка он никогда не завывал программы.

Интересно отношение Юрия Исаевича к творчеству таких композиторов, как Берио, Шпор, Вьетан, Эрнст и другие, произведения которых включались в план всех учеников. «Я знаю, что есть тенденция (особенно

на Западе), — говорил Ю. Янкелевич, — учить лишь на классических образцах музыкальной литературы. Думается, что это не всегда правильно».

В первую очередь видя в этих произведениях отличный материал для развития скрипичного мастерства, Юрий Исаевич считал, что они развивают также фантазию и эмоциональную сторону исполнения. И сколько неожиданной свежести, оригинальности и яркого артистизма появилось в концертах Шпора или Вьетана в интерпретации Юрия Исаевича!

Индивидуальные планы всех учеников — как старших, так и младших классов — включали в себя все разделы скрипичной техники в соответствующем объеме и степени трудности.

Например, изучение гамм. В начальных классах изучались основные приемы исполнения однооктавных и двухоктавных гамм.

Задачи: ровность звучания, распределение смычка, плавность переходов со струны на струну, ритмическая ровность в левой руке, точность интонации, свобода выполнения всех приемов. Примерно в 3-х и 4-х классах гаммы проходили в каждой позиции (I, II, III, IV, V и т.д.), а также трёхоктавные.

Кроме требования свободных и правильно выполненных переходов — задачи улучшения звучания, четкости, ритмичности работы пальцев левой руки, интонации.

В более старших классах — 6-х, 7-х, 8-х и 9-х — гаммы исполнялись многими вариантами: для развития четкой артикуляции каждого пальца и ровности их движения — триолями, квартолями, ломаными терциями; хроматические гаммы разной аппликатурой, в том числе и скользящей, гаммы двумя пальцами (1—2, 2—3, 3—4), гаммы на одной струне, арпеджио и двойные ноты.

В процессе изучения гамм усложнялись задачи и совершенствовалось мастерство их исполнения. В более старших классах требовалось виртуозное владение гаммами, певучесть, пластичность техники их исполнения.

Работа над штрихами включалась в план, начиная с 1-го класса школы. Вначале это знакомство с основными элементарными штрихами, затем их усложнение, и в более старших классах ЦМШ, училищ — их шлифовка, совершенствование.

Штрихи проходились на этюдах Крейцера № 1 и 11. В гаммах Юрий Исаевич штрихами не занимался, считая, что это отвлекает от задач, стоящих при исполнении гамм.

Усложнение и совершенствование технического материала было возможно только потому, что с самого начала предъявлялись высокие требования к качеству работы над техникой.

Этюды проходились по 3-4 в месяц. За время обучения в ЦМШ должны были быть пройдены все этюды Вольфганга, Крейцера, Мазаса, Кайзера,

Роде, Донта (т. 1, 11). Этюды Крейцера изучались в редакции А.И. Ямпольского и игрались почти всеми имеющимися там вариантами.

Для дополнительного развития техники левой руки проходились упражнения Шрадика. Для техники двойных нот — упражнения Шевчика (ор. 9, двойные ноты), Конюса, Коргуева.

Артистизм, увлеченность, присущие исполнительскому почерку учеников Юрия Исаевича, в огромной степени порождались самим педагогом. На уроках Юрий Исаевич всегда был увлечен, активен. Очень выразительно, темпераментно раскрывал он сущность исполняемой музыки, вдохновенно учил воплощать в своей игре богатство настроений.

Одной из отличительных черт, характеризующих деятельность Юрия Исаевича, было его стремление к совершенствованию педагогического мастерства, взыскательность к своей работе. Вероятно это было одной из причин того, что Юрий Исаевич четко планировал свои занятия.

Каждый урок имел ясную конструкцию, был до предела заполнен. Юрий Исаевич мог долго вынашивать какое-либо решение, находить и отвергать принятое ради нового, более значительного. Почти всегда он приходил на уроки с уже продуманным решением проблем каждого ученика.

В начале своей деятельности Юрий Исаевич требовал, чтобы каждое пройденное сочинение достигало стадии предельной завершенности. В течение любого отдельного урока его многочисленные указания касались каждой, даже самой малейшей детали фразы, оттенка, динамики. Педагогу хотелось все показать и все рассказать. Любой акцент, пассаж, форшлаг заслуживали длительного и подробного объяснения.

Позднее от ювелирного стиля своей работы Юрий Исаевич перешел к «фресковому». Его значительно больше стали беспокоить проблемы формы и стиля, характер кульминаций. Показывал Юрий Исаевич удивительно точно, цепко и лаконично. Произведение «лепилось» буквально на глазах.

Если раньше Юрий Исаевич высказывал свои пожелания, редко дослушивая до конца исполняемое сочинение, то позднее стремление вникнуть в замысел ученика, понять в целом концепцию стало законом его педагогического метода.

Значительно возросло количество изучаемых произведений различных эпох и стилей. Некоторые сочинения не доводились до степени полной завершенности. В этом Юрий Исаевич как бы следовал урокам Станиславского, считавшего, что «лучше ставить себе и ученику трудную задачу и добиться в ней не полного, а частичного успеха, чем взвесить и рассчитать свои силы и в меру их обеднить задачу».

Трудно переоценить влияние на учеников личности Юрия Исаевича — художника, человека.

Внимательный, отзывчивый, он всегда думал о судьбе своих воспитанников, всегда был готов им помочь. Никогда не замыкался в кругу своих

мыслей, переживаний, Юрий Исаевич любил людей, любил жизнь. Отдавая силы и талант педагогике, своей работе с учениками, он не переставал изучать особенности их характера, мышления, мироощущения. «Ученик — это "живой материал", — говорил Юрий Исаевич, — он растет, меняется, обнаруживает новые качества. Тут-то и нужна та гибкость, разнообразие методов воздействия, при неуклонном стремлении к цели, которые достигаются педагогом только в случаях совершенного знания своего воспитанника, знания глубокого и творческого, освещенного мыслью, согретого чувством».

Репертуарный план учеников Юрия Исаевича составлялся всегда в перспективе на 2-3 года. Затем каждый год к этому плану приписывался дальнейший план с учетом успеваемости в развитии ученика.

Вот примерный план ученика Юрия Исаевича, начавшего обучение у него со второго класса ЦМШ. Характеристика данного ученика вкратце такова: обладает виртуозными техническими данными, но недостаточно развит музыкально и эмоционально; динамика и исполнение несколько вялые.

Второй класс

О. Ридинг	Концерт
А. Комаровский	«Вперегонки»
Н. Бакланова	Сонатина, Концертино и Аллегро
А. Яньшинов	Концертино
Г. Зейтц	Концерт № 1
А. Вивальди	Концерт a-moll
Н. Рубинштейн	Прялка
Г. Дженкинсон	Танец
Л. Алар	Ноктюрн и Серенада
Ш. Дакля	Вариации

Третий класс

Г. Холендер	Концерт
Ж. Акколаи	Концерт
Дж. Виотти	Концерт № 23
П. Роде	Концерт № 7
К. Бом	Непрерывное движение
А. Яньшинов	Прялка
Дж. Перголези	Ария
А. Спендиаров	Колыбельная
Л. Обер	Presto
Ш. Берио	Вариации № 1
Ф. Шуберт	Пчелка
С. Прокофьев	Гавот

Й. Гайдн	Менуэт быка
А. Хачатурян	Андантино
А. Корелли	Соната e-moll

Четвертый класс

Ф. Мазас	Этюды
Ш. Берио	Концерт № 9 (весь)
Г. Гендель	Соната № 6
Р. Глиэр	Романс «У ручья»
И.С. Бах	Концерт a-moll
Л. Фиокко	Allegro
И.С. Бах	Сицилиана

Пятый класс

Дж. Виотти	Концерт № 22 (весь)
Д. Кабалевский	Концерт, ч. 1
Г. Маттесон	Ария
О. Франкер	Сицилиана и Ригодон
Г. Гендель	Соната № 2
А. Вьетан	Фантазия и аппассионата
Д. Кабалевский	Концерт, ч. II и III
Р. Крейцер	Этюды
А. Вьетан	Баллада и Полонез
Г. Венявский	Концерт № 2, ч. I
А. Вьетан	Концерт № 2, ч. I
П. Сарасате	
Ф. Крейслер	Фантазия на темы оперы Гуно «Фауст»
(в стиле Баха)	
Ф. Рис	Grave
А. Александров	Непрерывное движение
Л. Дакен	Ария
Ф. Крейслер	Кукушка
(в стиле Пуньяни)	Прелюдия и Allegro
Ф. Шопен — Л. Ауэр	Ноктюрн
Г. Венявский	Концерт № 2, ч. II и III
М. Брух	Концерт g-moll
А. Вьетан	Концерт № 5
Л. Боккерини	Allegretto
А. Вьетан	Рондино

Такие произведения, как концерты и вариации Берио, пьесы и концерты Вьетана, «Непрерывное движение» Бома и Риса, концерт № 9 Шпора шлифовались, доводились до высокого технического уровня исполнения

штрихов, владения грифом и выполнения других технических задач. Вместе с тем на этих произведениях развивалась и более слабая сторона ученика: яркость и разнообразие исполнения, певучесть кантилены, выпуклость динамики.

В более сложных произведениях — «Фаусте» Сарасате, Концерте № 2 Венявского, Концерте № 5 Вьетана, пьесах Чайковского, пьесах Венявского и других — задачи усложнялись. Совершенствовалась техника как более сильная сторона исполнения, и развивалось понимание учеником стиля, характера произведения и в связи с этим умение пользоваться вибрацией, а также осмысленность и логика фразировки и динамики. Вместе с тем для развития звука, кантилены проходились медленные пьесы разных композиторов.

Произведения, в которых ученик испытывал большие затруднения, доводились до возможной в данный момент степени законченности.

К 9-му — 10-му классам более слабая художественная сторона исполнения этого ученика почти выравнивалась с технической. Такие произведения, как концерты Мендельсона, Моцарта, Эрнста, Чайковского, сонаты и партиты Баха и т.д. исполнялись им полностью и убедительно.

У другого ученика, обладающего большим, ярким, красивым звуком, эмоциональным исполнением, игра вместе с тем отличалась ритмической неустойчивостью, неумеренным использованием вибрации, тяжестью техники левой руки и недостаточной скрипичной ловкостью. Репертуарный план его был почти тот же, но задачи ставились другие — большая строгость и спокойствие исполнения, упор на ритмическую устойчивость в технике, развитие виртуозной стороны исполнения. Таким образом, количество изучаемых произведений в классе Юрия Исаевича оставалось относительно постоянным, изменялась лишь трактовка этого репертуара в зависимости от индивидуальных особенностей ученика.

Приводим в качестве весьма показательного примера индивидуальный учебный план Виктора Третьякова. За годы обучения в классе Юрия Исаевича план этот был выполнен полностью.

В.Третьяков занимался у Янкелевича с 5-го класса ЦМШ, и программа в этом классе примерно соответствовала приведенной выше. Далее его репертуар планировался следующим образом.

Индивидуальный план В. Третьякова

Ф. Крейслер

(в стиле Ж.Картье) Охота

Г. Венявский Этюд D-dur

П. Чайковский Размышление

Г. Венявский Полонез A-dur

Г. Гендель Соната № 4

Ф. Мендельсон Концерт

Л. Поппер — Л. Ауэр Прялка

Г. Венявский	Скерцо-тарантелла
Н. Паганини	Кантабиле
Н. Паганини	Соната № 12
П. Роде	Этюды
Г. Венявский	Этюд a-moll
Г. Венявский	Этюд g-moll
В. Моцарт	Концерт № 1
В. Моцарт	Концерт № 4
Г. Эрнст	Концерт
Г. Эрнст	Фантазия на темы оперы Россини «Отелло»
Дж. Тартини —	
Ф. Крейслер	Вариации
Н. Паганини	Моисей
Н. Паганини	Кантабиле
Н. Паганини	Перпетуум мобиле
П. Чайковский	Мелодия
Я. Донт	Этюды
Г. Венявский	Этюд «Беглость»
И.С. Бах	Партита d-moll, ч.IV
А. Хачатурян	Концерт
Н. Паганини	Капризы № 16, 23, 14, 15, 17, 24, 4
Д. Кабалевский	Импровизация
П. Чайковский	Вальс-скерцо
И.С. Бах	Соната g-moll, Adagio и фуга
П. Чайковский	Концерт
П. Чайковский	Серенада
Н. Паганини —	
Ф. Крейслер	Пальпити
Н. Пейко	Прелюдия и Токката
И.С. Бах	Сицилиана и Presto
А. Эшпай	Соната
В. Моцарт	Соната B-dur
С. Прокофьев	Соната № 1
Ф. Шуберт	Фантазия
Г. Венявский	Полонез D-dur
П. Сарасате	Баскское каприччио
Р. Вагнер	Листок из альбома
М. де Фалья	Испанская народная сюита
А. Бабаджаниян	Соната
Я. Сибелиус	Концерт
И.С. Бах	Концерт a-moll
Л. Бетховен	Соната № 1
П. Брамс	Соната № 3
М. Вайнберг	Соната № 5

К. Сен-Санс	Рондо-каприччиозо
Р. Шедрин —	
Д. Цыганов	Юмореска. В подражание
И. Брамс	Два венгерских танца
Д. Шостакович	Концерт № 2
М. Равель	Цыганка
И. Брамс '	Скерцо
Т. Витали	Чакона
С. Скотт —	
Ф. Крейслер	В стране лотоса
К. Дебюсси	Чудный вечер
Ф. Крейслер	Муки любви
Д. Шостакович	Соната
Ф. Шуберт	Дуэт
Э. Шоссон	Поэма
А. Корелли	Фолиа
Ф. Крейслер	Венский каприс
П. Сарасате	Цапатеадо
Э. Блох	Импровизация
С. Прокофьев	Пять мелодий
Й. Брамс	Соната № 1
Н. Паганини	Кампанелла
С. Прокофьев	Концерт № 1
Л. Бетховен	Сонаты №5 и № 7
С. Франк	Соната
О. Мессиа́н	Тема с вариациями
Д. Шостакович —	
Д. Цыганов	Десять прелюдий
Л. Бетховен	Соната № 3
С. Прокофьев	Соната № 2
И. Сук	Четыре пьесы
Ф. Шуберт	Сонатина
Э. Григ	Соната № 3
В. Моцарт	Концерт № 3
Э. Изаи	Элегическая поэма
Р. Шуман	Вещая птица
И. Гранадо́с	Испанский танец
Р. Годар	Канцонетта
Д. Тартини —	
Ф. Крейслер	Соната «Трель дьявола»
Д. Шостакович	Пять прелюдий
К. Сен-Санс	Хаванес
А. Вивальди	Adagio
Ф. Крейслер	Радость любви

Г. Мошковский Гитара
Л. Бетховен Соната № 6

Данный репертуарный перечень был типичен для программы консерваторского обучения в классе Юрия Исаевича. Другое дело, что полностью выполнить его в должном качестве могли лишь достаточно одаренные студенты.

И. И. Гаухман

О КОЛЛЕГЕ И ДРУГЕ

С Юрием Исаевичем Янкелевичем я познакомилась в 1932 году, часто бывала в его семье, в доме, который всегда был «открытым» и в котором постоянно звучала музыка. Родители были молоды сердцем, наверное от того, что в доме бывало много молодежи: друзья и подруги сестры и очень много знакомых самого Юрия Исаевича.

В семье царил явно выраженный «матриархат». Душой всей семьи была мать Юрия Исаевича — Сима Иудовна, человек жизнерадостный, умный, тактичный. Она была идеальной матерью — другом своих детей и даже их друзей. Довелось мне в последующие годы часто беседовать с ней. Она обладала широтой и прогрессивностью взглядов; не будучи музыкантом-профессионалом, тонко чувствовала музыку и до последнего года жизни была вдохновительницей всех дел и успехов Юрия Исаевича. Для своих детей она являлась непререкаемым авторитетом в очень многих вопросах.

В доме Янкелевичей постоянно музицировали. Наша молодость проходила без телевидения и без столь всеобъемлющего, как теперь, радиовещания. Мы сами несли в себе заряды информации, бодрости. Жажда знаний в большой мере удовлетворялась в процессе личного общения, обмена мнениями; это способствовало и эстетическому развитию.

С 1954 года я стала ассистентом Ю.И. Янкелевича. У нас появилось много общих интересов, которые стали основой большой творческой дружбы. Сталкиваясь с Юрием Исаевичем и в часы досуга, и во время напряженной работы, я всегда ощущала его доброжелательность к людям. Он щедро делился своим опытом, весь «выкладывался», работая со студентами и аспирантами.

Каждого человека он оценивал прежде всего с точки зрения его отношения к порученному делу, будь то крошка-ученик или профессор. Он всегда вникал в житейские дела близких ему людей, душевно помогал словом и делом.

Требовательность Юрия Исаевича к себе и ученикам была исключительной. Запас нежности и внимания (при бескомпромиссной строгости) к удовлетворявшим его ученикам был неисчерпаем. Не будет преувели-



чением сказать, что он жил их жизнью и основные его радости и горести были связаны с педагогической деятельностью.

Смолоду он, будучи ассистентом профессора А.И. Ямпольского, работал с детьми, в том числе и с очень талантливыми. Достаточно назвать Леню Когана, Лизу Гилельс и других. Но они пришли к Юрию Исаевичу уже играющими скрипачами.

Первым учеником, переданным мною Юрию Исаевичу, был Валерий Звонов (ныне — концертмейстер Государственного академического симфонического оркестра). За ним последовали другие, ставшие более или менее интересными музыкантами.

Случай, произошедший со Звоновым, характеризует отношение Юрия Исаевича к ученикам. Поступив на первый курс Музыкального училища при Московской государственной консерватории в класс Юрия Исаевича, Звонов во время летних каникул порезал ладонь левой руки: при этом сухожилия срослись неправильно и он стал профессионально непригоден. Он рос в рабочей семье, в городе Орехово-Зуево и оттуда прислал мне безнадежно-отчаянное письмо. Я сообщила об этом Юрию Исаевичу. Время было послевоенное, калек было кругом много, но Юрий Исаевич вызвал Валерия в Москву и несмотря на невероятные трудности, устроил его на годичное лечение в московский Институт курортологии и физиотерапии. Юрий Исаевич интуитивно чувствовал, что Звонов может стать сильным скрипачом и сделал все от него зависящее, чтобы поддержать его и вернуть к скрипке.

Довелось мне наблюдать Юрия Исаевича и в непринужденной обстановке, так сказать «вдали от дел». Это было в конце 30-х годов, когда я встречалась с ним в кругу наших общих друзей, собиравшихся время от времени в разных домах, по разным поводам. Обладая небольшим, но очень приятным голосом, Юрий Исаевич не прочь был спеть, хорошо танцевал, показывал фокусы, любил поесть (много) и выпить (мало) — ничто человеческое не было ему чуждо! Был очень общителен, и прелестно читал стихи! Не всякий чтец так увлекал слушателей! Стихи были самыми разнообразными и отобраны с большим вкусом: от Апухтина до шуточных четверостиший — Юрий Исаевич справедливо полагал, что «смех — дело серьезное!»

Мне посчастливилось более десяти лет помогать Юрию Исаевичу с азов направлять развитие Виктора Третьякова. Интуиция Юрия Исаевича была исключительной и подход к ребенку он находил всегда правильно. А на кого еще, как на неподкупных детей ярче и яснее всего действует педагогическое мастерство и обаяние педагога?

Юрий Исаевич в огромной мере обладал незаменимыми качествами:

- умением строго отобрать нужное для информации данному индивидууму и в данный момент;

- умением находить теснейший контакт с обучающимся на любом этапе его развития.

Это как раз те необходимые качества учителя, которым современная наука о педагогах придает особенно большое значение.

Благороднейшим хобби Юрия Исаевича было коллекционирование скрипок. Он знал в них толк и относился к ним как к живым существам. Кроме того он, пока здоровье позволяло, занимался гимнастикой и пресерьезно, ходил на лыжах, увлекался звукозаписывающей аппаратурой, фотографией.

В преклонном уже возрасте научился управлять автомобилем, ездил отлично и машина у него всегда была в идеальном порядке.

О такой разносторонней личности, каким был Юрий Исаевич, можно писать бесконечно и очень непросто отобрать что-либо, о чем не напишут другие. Если мне это удалось в какой-то мере, то я удовлетворена вполне тем, что могу хоть в сотой доле помочь воссоздать образ дорогого Юрия Исаевича и выразить мое безграничное уважение к его памяти.

Годы совместной работы с ним были полны радости и удовлетворения. Они оставили у меня на всю жизнь неизгладимое впечатление.

В.В. Третьяков

МОЙ УЧИТЕЛЬ

Я начну с событий более чем тридцатилетней давности, с первых дней моей учебы у Юрия Исаевича, моего знакомства с ним и начала искренних и сердечных отношений, установившихся между нами, отношений, наполненных вниманием и трогательной заботой со стороны маститого, известного в музыкальном мире педагога, и благодарностью, усердием только что приехавшего из далекой сибирской провинции ученика.

Если большинство учащихся, как правило, благодарны своим наставникам впоследствии или, что бывает реже, в процессе их подготовки, то я был преисполнен глубокой мальчишеской благодарности к Юрию Исаевичу с самого начала. И вот почему.

Впервые я начал заниматься игрой на скрипке в Иркутске, в классе педагога Иркутской музыкальной школы Ефима Яковлевича Гордина. Этот человек, которому я обязан очень многим, со своей стороны, сыграл большую роль в моей судьбе.

Гордин писал в Москву многим именитым музыкантам-педагогам, обращаясь к ним с просьбой послушать «талантливого ученика», но везде по тем или иным причинам получал отказ. И только Юрий Исаевич ответил согласием.

И вот, в 1954 году семилетним мальчишкой я вместе с родителями приехал в столицу. Юрий Исаевич меня прослушал и взял в свой класс. Так начался период моей «трудовой деятельности» в качестве ученика и

предмета больших забот Юрия Исаевича. Начались хлопоты о переводе моего отца в Москву. Отец был военным (он играл в военном оркестре), а перевестись военному из Сибири в Москву было невероятно сложным делом'. Однако Юрия Исаевича это не остановило. Он связался с тогдашним главным дирижером Советской Армии генералом Петровым и через Генеральный штаб удалось перевести отца в Москву. Сейчас я хорошо представляю, каких трудов это стоило Юрию Исаевичу.

На первый урок я принес толстую папку нот, которые я играл в иркутской школе. В ней было огромное количество произведений разных композиторов. Позднее Юрий Исаевич, шутя, говорил по этому поводу: «Качество было обратно пропорционально количеству...»

И вот началась долгая и трудная борьба за качество. Первые годы я регулярно занимался с Инной Исааковной Гаухман, ассистентом Юрия Исаевича, и один раз в месяц с ним самим. Постепенно встречи с учителем становились все чаще и примерно с пятого класса я стал бывать у него на уроках каждую неделю.

Сейчас по прошествии многих лет, я с огромным удовольствием вспоминаю эти уроки. Заниматься с Юрием Исаевичем было, если можно так сказать, легко, и несмотря на этот немаловажный факт, каждый раз на урок к нему я шел волнуясь, с какой-то боязнью, даже с трепетом. Все эти мои чувства исходили из двойного переживания: сознания ответственности (пусть детской) и большого уважения к своему педагогу. Сколько раз бывало - начинаешь играть, но чувствуешь себя скованным, что-то не получается, кажется, что «несет тебя куда-то не туда». Через некоторое время Юрий Исаевич останавливает и говорит буквально два-три слова, короткую фразу, поет начало произведения и удивительно, как все сразу становится на свои места! Пропадает неуверенность, возникает настроение, желание, и, что самое необъяснимое, начинает получаться так, как нужно, прямо тут же, на уроке. Очень часто были моменты: вдруг, сразу после его показа, вдохновенного примера, все оживало и я начинал играть, чувствуя себя совершенно уверенным в музыке, в правильности исполнения. Поразительно, насколько лаконичными, простыми и вместе с тем необыкновенно емкими и содержательными оказывались подчас его замечания. В педагогическом арсенале Юрия Исаевича были к тому же самые разнообразные средства.

Вспоминается интересный эпизод. У меня не получался штрих «летучее стаккато». И все из-за того, что локоть при движении смычком я постоянно отводил назад. Юрий Исаевич испробовал, кажется, все приемы, всю «методику» обучения, чтобы научить меня правильно делать этот штрих. Однако я так и не смог этого осилить. И вот однажды, во время работы над «летучим стаккато», он подошел ко мне — взял меня за локоть и удерживал его на одном месте, пока я исполнял злополучный штрих. Так продолжалось несколько раз. По сей день я благодарен Юрию Исаевичу за его неожиданное и необходимое «физическое воздействие».

Примерно то же было с моим левым плечом. Я упорно не хотел, вернее не мог держать его прямо и все время приподнимал. Изрядно намучившись со мной после использования всего обычного «арсенала» педагогики, Юрий Исаевич подошел ко мне во время игры и своей «железной» рукой взял мое плечо, придавил вниз и держал его так в течение нескольких минут. Когда я попытался сказать, что мне больно, он парировал: «Больно? А мне больно смотреть, как ты себя уродуешь!».

До сих пор я помню эти слова и не менее благодарен за «рукоприкладство».

Ровно через десять лет, летом 1964 года мне снова, по-настоящему, повезло. Вместе с Е.А. Чугаевой, ассистентом Юрия Исаевича, у которой в то время занимался, я пробыл целый месяц с Юрием Исаевичем в Эстонии, в местечке неподалеку от Пярну. Какие это были великолепные дни! Обычно Юрий Исаевич был настолько увлечен своей работой, что не мог прожить без дела ни одного дня и отдыхал очень редко. Зато какими интересными оказывались короткие часы отдыха! Юрий Исаевич, со всей его фантазией, поистине нескончаемой энергией, любовью к жизни, к природе, заражал всех окружающих своим энтузиазмом. Как он радовался обычной прогулке по лесу, купанию в реке, ласковому эстонскому солнцу!

Я помню, мы тогда строили плот на реке при активном участии Юрия Исаевича. А потом все вместе катались на нем и вместе радовались.

И все же, во время отдыха он не забывал заниматься со мной и еще чаще (что было не менее важно) — напоминать о том, что нужно заниматься.

Вспоминаю дни подготовки к Третьему конкурсу имени Чайковского. Для Юрия Исаевича и для меня это было время напряженнейшего труда. В такие моменты он отдавал своим ученикам всего себя безраздельно, отдавал свой талант наставника, все физически возможное время, силы, богатство знаний.

Музыка в доме Юрия Исаевича звучала с утра и до позднего вечера: то играли ученики, то слушали записи. Очень часто Юрий Исаевич устраивал своеобразные вечера звукозаписи. Причем это сопровождалось его необыкновенно интересными комментариями.

Юрий Исаевич почти никогда не был в одиночестве, не замыкался в своих собственных заботах и проблемах. Он был доступен каждому, нуждающемуся в его поддержке, помощи, будь то малой или большой. К нему первому спешили с горестями и радостями. Он был первым товарищем в беде. Всегда о чем-то заботящийся, что-то устраивающий, кому-то помогающий. Даже когда он завтракал, в его меню входило непременно «блюдо» — телефон, всегда стоявший на столе.

Одним из основных качеств, свойственных людям большой души, была повседневная работа, желание быть полезным, нужным своим ученикам, своим близким. Я уже не говорю о его простоте и естественности в отношении всех, кто с ним соприкасался, о его непримиримости к обману,

фальши как в музыке, так и в жизни. И совершенно понятно, что при всем этом он не был и не мог быть всепрощенцем в отношении тех, кто искал легких дорог в искусстве.

Его непримиримость к обману, фальши, приспособленчеству в обыденной жизни была одним из важнейших требований и в музыке. Юрий Исаевич постоянно требовал от всех нас, его учеников, искренности в исполнении. Любая фальшь в этом смысле была для него абсолютно невыносимой. Я вспоминаю один из достаточно характерных примеров. Для Юрия Исаевича техническое совершенство исполнения являлось одним из неотъемлемых качеств скрипача. Он всегда уделял огромное внимание чистоте интонации, и вместе с тем однажды, слушая игру одного концертирующего скрипача, играющего технически безупречно, но «без души», без тепла и искренности, Юрий Исаевич в сердцах воскликнул: «Фу, как чисто! Даже противно!»... И в этом был он весь.

Юрий Исаевич обладал истинной культурой большого художника. Это чувствовалось и проявлялось во всем: в его суждениях о музыке, литературе, живописи, в его творческих вкусах. Что бы не говорил он об исполнении произведения, все было проникнуто духом данного композитора, его эпохи. Несколькими такими простыми и, казалось бы, обычными словами он вдруг воссоздавал саму атмосферу, в которой рождалось то или иное произведение, как будто он был его современником, свидетелем его создания.

Его замечания отличались поразительной простотой, порой лаконичностью, и в то же время делали все столь очевидным и ясным, что это заставляло недоумевать, каким образом такими доступными и вроде бы подразумеваемыми представлениями Юрий Исаевич достигал желаемых результатов. Кажется, что и сам думал точно так же, но вот эти-то простые с виду замечания и позволяли вдруг увидеть все действительно ясно и разносторонне. Вместе с тем, сказанное им вовсе не означало, что Юрий Исаевич навязывал свои представления, свои мысли о том или ином произведении. Во всем нет. Он предлагал свою концепцию как одну из возможных и если убеждался в том, что то, что делает или пытается сделать ученик, имеет право на существование, он всегда с этим соглашался. Так, подчас исподволь, с большим тактом он стимулировал фантазию студента, творческую работу его мысли.

Юрий Исаевич никогда не придерживался каких-либо догматических установок в своей педагогической работе. Ни в том, что касалось чисто музыки, ни в постановке аппарата. Он считал, что постановка должна быть по возможности индивидуальной, в зависимости от определенных особенностей строения рук, особенностей фигуры ученика. И если кто-то из его учеников играл хорошо при не совсем «идеально правильной» постановке, Юрий Исаевич оставлял это так, как оно есть.

Убедившись однажды, что моей игре не мешает немного более обычного приподнятый локоть левой руки, Юрий Исаевич сказал мне со свойствен-

ной ему полушуткой: «Играй хоть левой ногой, но чтобы все получалось, как надо...»

Подобные фразы, однако, говорились Юрием Исаевичем как редкое исключение, после большой предшествовавшей работы над правильной постановкой. Было бы несправедливым не сказать о том, что у самого Юрия Исаевича постановка при игре была на редкость красива, с моей точки зрения, совершенна. Я уверен, что так считают и его другие ученики. В памяти возникают те яркие минуты, когда Юрий Исаевич брал на уроке скрипку и показывал феноменально отточенные штрихи: у изумленных учеников это всегда вызывало искреннее восхищение. (Это было тем более удивительно, что Юрий Исаевич регулярно не занимался на скрипке многие годы).

Часто в трудные минуты я ловлю себя на мысли: «а что бы сделал на моем месте Юрий Исаевич, что бы он мне подсказал?» Всегда, когда ученик радовал его своими успехами, у него буквально вспыхивало хорошее настроение, переходило к воспитаннику, и урок превращался в праздник. Сейчас я уже не удивляюсь тому, что люди и взрослые, и, особенно, молодежь так тянулись к Юрию Исаевичу. С ним было легко «в ученьи и в бою». А в часы отдыха это ощущалось особенно.

Он очень любил хорошую шутку, обладал необыкновенно живым чувством юмора, радовался общению с самыми разными людьми. В короткие часы отдыха он любил сыграть в преферанс, послушать или рассказать забавную историю. А сколько удовольствия доставляли ему забавные игрушки! Последние годы Юрий Исаевич очень увлекался вождением автомобиля.

Поразительно, как в конце своей жизни, уже будучи серьезно больным, с постоянно повышенной температурой, Юрий Исаевич сохранял непостижимую бодрость духа, энергию, работоспособность. Таким я его помню вплоть до лета 1973 года, когда он лег в больницу.

Для меня Юрий Исаевич был и навсегда останется личностью исключительной, человеком огромного ума и обаяния, честности и высокой принципиальности.

Его жизнь — незабываемый пример для нас, его учеников, и не только для музыкантов. Пример мужества и высокого служения любимому делу.

В. Т. Спиваков

УЧИТЕЛЬ И ШКОЛА

Мастер и подмастерье; учитель и его школа... Эти образы пришли к нам издалека и олицетворяют самую суть движения в искусстве.

К сожалению, мы редко вспоминаем о таком понятии, как «школа», редко думаем о том, какое значение имеет оно для развития искусства.

Школа — это связь причастных к ней художников, артистов, тесная внутренняя духовная связь, скрепленная личностью Мастера, Учителя, ощущение контакта с которым — от глаз к глазам, от дыхания к дыханию — его ученики ученик пронесит через всю свою жизнь. Школа — не только творческая близость, даже общность творческих принципов, отчасти мироощущения. Художественная природа школы — и это в полной мере относится к музыкально-исполнительскому искусству — воплощается для меня и в жизни, лежащей вне искусства. И здесь на всей жизни артиста, принадлежащего определенной школе, лежит печать Мастера — руководителя школы.

Обо всем этом невольно думается, когда я вспоминаю о Юрии Исаевиче, моем дорогом учителе.

Писать о Юрии Исаевиче очень трудно еще сегодня, спустя много лет после его кончины: еще свежо в памяти, словно это было вчера, выражение лиц родных и близких Юрию Исаевичу людей, его учеников и товарищей по трудному пути в искусстве и жизни, людей, которые пришли — не хочу писать «пришли проститься» — нет, пришли поклониться Учителю и Другу. И, несмотря на то, что это страшное все-таки было, у меня, как, вероятно, и у всех его учеников, нет и не может быть ощущения реальности его кончины.

Безусловно, все то, чем так щедро природа одарила Юрия Исаевича, было сцементировано и одухотворено особыми свойствами его личности. Пытливость ума и широта художественных интересов помогли ему обрести высочайшую культуру; безупречная музыкальная интуиция и выдающийся педагогический дар способствовали становлению Янкелевича как музыканта. И все это вместе чудесным образом сочеталось в этом удивительном человеке с мудростью, добротой и волей.

Я глубоко убежден, что к изучению педагогического метода Янкелевича, его личности как художника-педагога будут возвращаться снова и снова, устанавливая закономерности и связи, прослеживая путь его становления. Это почетная задача исследователей. Мне же хотелось лишь указать на те черты характера Юрия Исаевича, которые вызвали мое изумление и восхищение и, как мне представляется, помогли Юрию Исаевичу стать подлинным Мастером и обрести ту педагогическую свободу, которая необходима в педагогике так же, как и в исполнительстве.

Вы помните, как писал Достоевский: «Про старца Зосиму говорили многие, что он, допуская к себе столь многие годы всех приходивших к нему исповедовать сердце свое и жаждавших от него совета и врачебного слова, до того много принял в душу свою откровений, сокрушений, сознаний, что под конец приобрел прозорливость уже столь тонкую, что с первого взгляда на лицо незнакомого, приходившего к нему, мог угадывать: с чем тот пришел, чего тому нужно, и даже какого рода мучение терзает его совесть и удивлял, смущал и почти пугал иногда пришедшего таким знанием тайны его прежде, чем тот молвил слово».

Именно такой прозорливостью, способностью вжиться в скрытые ощущения других людей обладал Юрий Исаевич. Он мог, сидя за столом в своем классе, «играть» чужими руками, акцентировать, менять фразировку, по ходу вскрывая недостатки технологии, непременно давая возможность почти сразу же ощутить живое удовольствие от верно понятого и сделанного. Это, конечно, пришло с опытом, но ведь сколько людей имеют опыт и не могут его передать? Эта способность угадать горизонты ученика, передать ему свои знания — ценнейшая «составляющая» таланта педагога; а может быть, в этом и заключен сам талант.

Есть такой броский термин — «свенгализм», он ведет свое происхождение от популярного некогда романа Джорджа Дюморье «Трильби». Гипнотизер Свенгали силой своих чар превратил девушку Трильби в великую певицу. Ее концерты вызывают всюду необузданный энтузиазм. Но карьера Трильби завершается катастрофой: Свенгали внезапно умирает, гипноз кончается, а вместе с ним навсегда кончается как певица Трильби.

«Свенгализм» — гипербола, художественно преувеличенное обобщение той разновидности педагогики, методы которой иным кажутся неизбежными. Но такая педагогика школы не создает, она — по большому счету — бесплодна, ибо основана лишь на диктате педагога. Подчиняясь гипнозу, ученик, как ошибочно кажется, в состоянии подниматься к высотам искусства; но, оставшись без поддержки педагога, он не может сделать и шага даже по равнине. «Школа» умирает со смертью «гипнотизера».

Иной, прямо противоположный педагогический метод можно было бы назвать словом «выращивание». Он восходит к воспитательским приемам Сократа, каким они известны нам по античным источникам. Последователи этого метода, к которым, на мой взгляд, принадлежал и Юрий Исаевич, убеждают учеников всмотреться в собственный мир, указывают на лучшее в них, чтобы и сами они умели находить, ценить и развивать это лучшее. Не случайно Юрий Исаевич любил повторять слова известного французского виртуоза-скрипача Люсьена Капэ, приведенные А.В. Луначарским: «Человек должен глубоко вдуматься в себя. В глубине своей найти свой крест и свою звезду. Осуществить себя — не значит идти легкой дорогой. Почти всегда это значит карабкаться в самую крутизну. Судьба требует от нас двух вещей: понять ее дар и культивировать его постоянным, неутомляемым, ни перед чем не отступающим, даже мук не боящимся напряжением воли».

Естественно, что каждый положительный результат как в науке, так и в искусстве подразумевает огромный труд по пути преодоления бесчисленных творческих трудностей, переходных ступеней от ученичества к мастерству. Юрий Исаевич обладал глубочайшими теоретическими и практическими знаниями, дававшими ему возможность конкретно показать ученику, как должна изо дня в день, от урока к уроку совершенствоваться физическая сторона исполнения. Причем эта работа всегда сопрягалась с духовным развитием ученика. Но только ли эти прекрасные

качества педагога приводили к тому долгожданному результату, когда ученик становился артистом? Этого можно было добиться только истинным и одухотворенным трудом. Именно так работал мой Учитель, и в этом являл собой пример служения искусству.

Юрий Исаевич любил, когда в классе было много людей. Тогда в нем говорил артист, остро чувствующий необходимость присутствия публики, которую он не только наставляет, но которая в свою очередь будит его фантазию. Он забывал о быстротекущем времени, о плохом своем самочувствии; он сам загорался процессом созидания и зажигал как играющих, так и слушающих, открывая нам все новые миры, заставляя понять новые ценности и в то же время утверждая нашу веру в самих себя.

Помимо «божьего» педагогического дара и огромного опыта, были у Юрия Исаевича еще и готовность к самопожертвованию и безграничное терпение; были чувство юмора, глубокая человечность и мудрое сердце, способное переживать самые высокие чувства — все эти качества позволили ему подняться на вершины педагогического мастерства, стать Учителем-Мастером и построить в музыкально-исполнительском искусстве и педагогике свое собственное здание, которое называется «Школой Янкелевича».

Прошло несколько лет с того времени, как было написано начало этой статьи. В этот временной отрезок по инициативе автора этих строк был создан камерный оркестр «Виртуозы Москвы», который стал не только популярным, но и вовлек в мир музыки огромное количество людей, ранее ею не интересовавшихся, заставив полюбить ее и тем самым почувствовать собственную способность постигать гармонию музыкального творчества, гармонию музыкальных образов, гармонию собственной души.

Какова же роль Юрия Исаевича Янкелевича в создании «Виртуозов Москвы»? — спросит читатель. Ведь прошли годы после кончины профессора.

В том-то и дело, что настоящий педагог, Мастер, Художник — это сеятель, бросивший семена, дающие всходы иногда не сразу, а требующие времени и условий для произрастания, вызревания, цветения и рождения новых семян.

В годы учения в Московской консерватории у Юрия Исаевича я параллельно посещал класс ансамбля профессора Т.А. Гайдамович и квартетного класса профессора Р.Р. Давидяна. Работа над сонатным репертуаром и, доставлявшее особое наслаждение, изучение квартетного творчества (быть может, самого рафинированного жанра камерной музыки) тщательно контролировались Юрием Исаевичем. Несмотря на загруженность, Юрий Исаевич всегда находил время послушать уже готовый к публичному исполнению квартет Танеева, Бородина или Дебюсси. В то

время, как студенты многих педагогов свободно могли пропустить несколько занятий в квартетном классе, ученикам Юрия Исаевича это было строго-настрого запрещено. Он считал, что исполнитель, не владеющий жанром камерной музыки, не может быть полноценным музыкантом.

Чем больше времени проходит с момента нашего расставания с Юрием Исаевичем, тем лучше начинаешь понимать и больше ценить в его методе то, что прежде либо не выглядело таким важным, либо вообще не замечалось. Это понятно — «большое видится на расстоянии».

Так, лишь сравнительно недавно, заканчивая эту статью, я как-то вдруг остро осознал, почему нам, ученикам Юрия Исаевича, так легко дышалось в его классе. Секрет заключался в том, что у него на уроке неизменно царила атмосфера добра. Но эта доброта не мешала нашему учителю быть очень требовательным; причем требовательность его всегда носила дифференцированный характер: чем лучше студент играл, тем меньше похвал он получал. Парадокс этот был полностью педагогически оправдан: просто способный студент бывал всегда вознагражден похвалами, что поднимало его дух и не давало более подвинутому студенту (которого Юрий Исаевич умышленно не перехваливал) смотреть свысока на менее подвинутого своего товарища.

...К сожалению, говоря о Юрии Исаевиче (как, впрочем и о музыке вообще), далеко не все можно выразить словами. Я остро ощущал это, работая над данной статьей, и очень часто ощущаю в своей повседневной работе с «Виртуозами Москвы». И когда слово бессильно, я обращаюсь к оркестру, в костяк которого входят и другие ученики Янкелевича, просто говорю: «Друзья, сыграем эту фразу, как хотелось бы Юрию Исаевичу!» И больше ничего не надо разъяснять — все сразу становится на свои места. А это значит, что не просто замечательный метод Юрия Исаевича живет и «работает». Значит, жив сам дух Мастера. Он материализуется в звуках музыки и сегодня. И будет существовать завтра. Всегда!

В.А. Крамарова

НА УРОКАХ УЧИТЕЛЯ

Я проучилась в классе Юрия Исаевича в общей сложности двенадцать лет, с 1957 по 1969 год — в музыкальном училище, консерватории и аспирантуре. В дальнейшем преподавала в Белорусской Государственной консерватории имени А.В. Луначарского в Минске.

Педагогическая деятельность Юрия Исаевича, его методика преподавания, принципы воспитания являются для меня и многих других его учеников и последователей эталоном в работе. Трудно в полной мере оценить умение Юрия Исаевича сочетать огромную требовательность с удивительно чутким отношением к каждому ученику.

© В.А. Крамарова, 1992 г.

Примером фанатической преданности своему делу, необыкновенной работоспособности и добросовестности нам, ученикам Юрия Исаевича, служит каждый день его жизни, отданной целиком воспитанию скрипачей-музыкантов.

Замечательная способность Юрия Исаевича видеть ученика в перспективе и, исходя из этого, умение выявить все стороны его дарования, развить его до мастерского художественного и профессионального уровня дали прекрасные результаты — в первую очередь это блестящая плеяда наших молодых исполнителей, его воспитанников.

Деятельность Юрия Исаевича нельзя ограничить только воспитанием исполнительских качеств в учениках. На его уроках мы получали обширные знания, касающиеся методики игры на инструменте, истории исполнительства, причем в форме яркой, артистичной, логически обоснованной и простой. Большое внимание уделял Юрий Исаевич воспитанию свободного и гибкого технического аппарата. Он требовал включения в ежедневные занятия целого комплекса конструктивного материала, охватывавшего основные приемы скрипичной техники; в него входили гаммы, штрихи, этюды.

Юрий Исаевич вникал в распорядок жизни своих студентов и учил, как правильно организовать свои домашние занятия и в отношении времени, и в отношении системы этих занятий. На уроках Юрия Исаевича всегда была творческая атмосфера. Урок как бы являлся кузницей, в которой оттачивалось мастерство скрипача.

Слушая ученика, Юрий Исаевич никогда не оставался холодным критиком, он увлекался исполняемой музыкой и зажигал ею ученика. Его отзыв об игре — «недурно» — вызывал огромную радость, значит — добился, уже получается, можно играть смело то, что для Учителя — «недурно», а значит для других слушателей — «хорошо».

В положительной оценке исполнения своих учеников в классе Юрий Исаевич был довольно сдержан, но если не совсем удачное исполнение было на сцене, то он никогда не укорял за него ученика.

Играя Юрию Исаевичу, мы всегда ощущали большую ответственность и приподнятость, воодушевление. Играть было и легко и трудно одновременно. Каждый урок раскрывал что-то новое, и не только в познании музыки — в самих себе вдруг открывались новые возможности, о которых раньше и не подозревали.

В первую очередь Юрий Исаевич умел слушать ученика. Слушал он всегда очень доброжелательно и, вместе с тем, объективно строго, обязательно отмечая все удачи в исполнении. Не закидывал замечаниями, концентрировал внимание на основных, кардинальных в данный момент для ученика, аспектах исполнения. Умел точным замечанием преодолеть тут же на уроке трудности, казавшиеся до этого непреодолимыми. Считал, что ученик должен сыграть в классе так, как нужно, даже еще неосвоенный материал; после своего объяснения всегда требовал еще раз

сыграть начисто, не довольствуясь заверением ученика, что он все понял и дома все сделает.

Такой тщательный и детальный метод работы помогал ученику скорее и точнее ощутить и скоординировать то новое, что он узнал на уроке. Дома оставалось только все закрепить и усвоить, поэтому после урока всегда хотелось идти заниматься, чтобы не забыть ни одного замечания учителя.

Юрий Исаевич всегда был очень требователен к ученикам. Это проявлялось в первую очередь в нетерпимом отношении к любому проявлению недобросовестности и легкомысленности в работе; оплошности и недостатки учеников во всех остальных отношениях он никогда не оставлял без внимания.

Юрий Исаевич не допускал игры в пол-силы, спуская рукава; всегда нужно было играть в полную меру своих возможностей. Слушал ученика очень внимательно, не допуская никаких помех. В классе всегда было много народу, но заходить в класс можно было только в перерывах между игрой, чтобы не мешать. Если же что-нибудь нарушало игру, отвлекало Юрия Исаевича, то он еще разслушал, чтобы иметь очень ясное представление о каждой ноте. Такой же предельной сосредоточенности во время исполнения требовал он и от ученика.

Формальная игра, даже безукоризненная, вызывала у него резко отрицательное отношение. Перед учениками Юрий Исаевич ставил четко определенную задачу — исполнение должно быть совершенным в техническом отношении, музыкально грамотным и интересным, ярким. Юрий Исаевич умел внушить ученику веру в свои силы, часто подчеркивал, что играть на скрипке совсем просто, только надо больше думать. «Чтобы хорошо играть на скрипке, не нужно высшее образование, а нужна средняя сообразительность» — это был один из его афоризмов.

Юрий Исаевич говорил, что научить играть на скрипке хороший педагог может любого более или менее способного и трудолюбивого человека. А вот развитие музыканта — более скрытый и индивидуальный процесс. Бывают случаи, когда музыкальные способности раскрываются довольно рано, еще в детстве, а бывает и так, что музыкант приобретает свое лицо уже в самостоятельной работе, после окончания учебы. Предвидеть и как-то управлять этой стороной очень трудно.

Однако Юрий Исаевич умел добиваться именно всестороннего — и музыкального и скрипичного — развития в своей работе с учениками. Он очень бережно относился к индивидуальности каждого ученика, прививал недостающие качества и укреплял хорошие постепенно, очень методично и систематично.

Если в один период времени одно и то же произведение играли несколько учеников с разными данными, то Юрий Исаевич часто менял штрихи, аппликатуру в зависимости от звуковых и физических особенностей ученика, помогал каждому по-своему понять музыку, наиболее ярко и убедительно исполнить ее, в результате чего не было копий, стереотипов.

Большое значение Юрий Исаевич придавал в исполнении точности характера музыкального образа. Добиваясь этого от ученика, он почти никогда не пользовался методом показа на инструменте, так как считал, что ученик вольно или невольно будет копировать учителя, а это отрицательно скажется на развитии его индивидуальности. Сам Юрий Исаевич показывал очень редко, в основном отдельные скрипичные приемы; поясняя же фразировку или характер музыки, иногда пел (очень выразительно) или играл на рояле (например, если нужно было показать голосоведение в Бахе или в аккордовой фактуре). Характеризуя стиль музыки конкретного композитора или исполнение того или иного произведения каким-нибудь выдающимся скрипачом, вызывал яркое и образное представление о сути данного сочинения.

Юрий Исаевич говорил, что такой метод проведения урока наиболее целесообразен, однако от учеников, когда они становились педагогами, требовал, чтобы они играли, не бросали заниматься на инструменте.

В выборе программы для каждого ученика Юрий Исаевич учитывал его индивидуальные особенности, темперамент, общее музыкальное развитие, техническую подготовку (оснащенность в данное время), задачи его дальнейшего роста. Юрий Исаевич был очень последователен в прохождении материала. Если он намечал программу на определенный срок, и часть ее была либо переделана, либо не пройдена, то эта непройденная часть не отменялась, а автоматически переносилась на следующий период. Он считал, что ученик за годы обучения должен быть знаком и хорошо разбираться в музыке различных стилей. Говорил, что музыка Шпора, Вьетана и других скрипичных композиторов, которых студенты часто считают второразрядными, требует такого исполнения, при котором были бы слышны несомненные определенные достоинства этой музыки, а не ее недостатки. Большое значение он придавал прохождению пьес, так как считал, что пьесы в большой степени способствуют развитию и формированию исполнительского комплекса молодого скрипача. Считал необходимым прохождение не менее 4-х этюдов в месяц на разные виды техники обеих рук. Требовал исполнения этюдов в законченном виде, как художественных произведений, имеющих определенный характер.

В одно и то же время одни этюды нужно было готовить к сдаче, выгравывать в них, другие разбирать, третьи — учить, искать правильное решение задачи, на которую дан этюд (определенный штрих, аккордовая техника, двойные ноты и т.д.).

Юрий Исаевич был самым близким человеком для нас, его учеников. Его авторитет был равен родительскому, а часто и выше него. У нас была естественная, непоколебимая уверенность, что он кровно заинтересован в артистической и личной судьбе каждого из своих учеников, и поможет во всем и советом, и делом.

Выпуская в жизнь своих учеников, Юрий Исаевич наделял их не только суммой знания и умения, но и ключами к этим знаниям.

Влияние Юрия Исаевича как личности, его отношение к труду, к себе самому, к людям, ко всем, кто у него учился — огромно. Называться учеником Юрия Исаевича — это большая честь и большая ответственность!

А.Н. Футер

О МОЕМ УЧИТЕЛЕ

О Юрии Исаевиче Янкелевиче можно и нужно писать фундаментальные, глубокие исследования. У него учились, кроме его учеников, многие педагоги, с ним консультировались концертирующие скрипачи. Его жизнь — это пример высокого, с полной самоотдачей служения любимому искусству.

Благодаря его ученикам, его трудам, редакциям у Юрия Исаевича будут учиться всегда.

В моей короткой статье изложены лишь некоторые воспоминания, мысли, зарисовки с натуры.

Юрий Исаевич Янкелевич был одним из крупнейших скрипичных педагогов нашего времени. Им создана своя школа, уже прошедшая проверку временем. Его ученики несут с честью имя своего учителя по всей громадной нашей стране и за рубежом.

Человек колоссальной работоспособности, он трудился всю жизнь не покладая рук, не зная ни выходных дней, ни праздников. Рабочее время в пределах суток было безгранично.

Трудно точно сформулировать те направления, каналы, по которым шло от этого необыкновенного человека влияние, профессиональное обучение, воспитание. Для своих учеников Юрий Исаевич был не только отличным педагогом — он был близким, родным человеком, вникавшим в жизнь каждого ученика, помогавшим мудрым советом в сложных жизненных ситуациях. Зачастую он оказывал и материальную помощь своим ученикам.

Класс Ю.И. Янкелевича жил большой, трудолюбивой, дружной семьей. Пианисты-концертмейстеры были в этой семье полноправными, глубоко уважаемыми членами. С окончанием учебы связи Юрия Исаевича с учениками не прерывались. Он продолжал быть советчиком и помощником в жизни для всех своих учеников.

Кроме высочайшего педагогического дара, сочетавшегося с глубоким постижением скрипичной техники, Юрий Исаевич обладал необычайной интуицией, позволявшей безошибочно определять возможности ученика и перспективу его развития, позволявшей в нужный момент дать то произведение ученику, на котором тот совершал качественный скачок в своем развитии. Учитель стремился к тому, чтобы его ученики не замыкались

© А.Н. Футер, 1992г.

лишь на работе с инструментом, а были всесторонне развитыми людьми: много читали, ходили в концерты, оперу, музеи, слушали пластинки, магнитофонные записи. Кстати, работу с магнитофоном Юрий Исаевич считал очень полезной, так как многое становилось ясным для ученика и без вмешательства педагога.

Работа шла в классе Ю.И. Янкелевича невероятно скрупулезно. Техническим и художественным деталям уделялось очень много внимания. Гаммы прослушивались во всех видах и всех тональностях. Этюды (в частности, Крейцера) прорабатывались различными штриховыми вариантами и вариантами в левой руке. Все это прослушивалось на уроках и принималось только в совершенном исполнении.

При работе над художественными произведениями, параллельно с овладением текстом и техническими трудностями лепилась форма, наполняясь содержанием, внутренней логикой и сильным эмоциональным зарядом.

Для каждого своего ученика Юрий Исаевич составлял репертуарный план, учитывающий его возможности и индивидуальные данные, причем план составлялся с большой перспективой. Такая систематическая, продуманная до деталей работа приводила к желаемым результатам. Для учеников Юрия Исаевича характерен надежный технический фундамент с большим «запасом прочности», а это очень важно в сложной жизни музыканта-исполнителя.

При работе с учениками Юрий Исаевич добивался полной мышечной свободы, особенно в плечевом поясе; плечи должны быть свободны и опущены – это создает свободу рук и улучшает звучание.

Очень большое внимание уделялось сменам позиций (этой теме он посвятил свою диссертацию). Слова: тон, звук, дать руку (то есть легко, с посылом провести смычок) постоянно звучали на уроках.

Отдельно хочется сказать об удивительной, вероятно присущей только ему, манере слушать ученика и работать с ним на уроке. Достаточно было следить за мимикой Юрия Исаевича, по ней можно было понять все: нравится ли ему исполнение, чего недостает в игре. И этой же своей мимикой в сочетании с движениями рук, корпуса, головы Юрий Исаевич способен был показать все, что он хотел бы получить от ученика – любой прием, любую фразу... Эту работу дополняла характерная для слушающего Юрия Исаевича поза, когда он безмянным пальцем прикрывал ухо. Это создавало, вероятно, лучшую акустическую картину исполнения.

В классе Юрия Исаевича, особенно в последние годы, царила особенная атмосфера. Это почти всегда были открытые уроки, так как в классе присутствовало довольно много людей: студенты, аспиранты, педагоги, много приезжих. Это приближало исполнение на уроке, по ощущениям, к сценическому, эстраднему, увеличивало ответственность.

Все мы очень, очень любили Юрия Исаевича, хотя и побаивались. Авторитетом он был для нас безоговорочным, волей обладал железной, но

при всем этом он не создавал стереотипы. На примерах его концертирующих учеников это ясно видно: все они — яркие индивидуальности.

Человеком был Юрий Исаевич очень остроумным, с большим чувством юмора и очень эмоциональным. Умел радоваться от души удачам своих учеников, а значит и своим.

А как слушал Юрий Исаевич своих учеников на вечерах, экзаменах, концертах, как «болел» за них. Кто не видел Юрия Исаевича в зале во время выступления его учеников, тому трудно это объяснить. Лицо покрывалось багрянцем, блеск глаз усиливался, шея, поворот головы, небольшие подергивания в такт музыки, рука, приложенная к уху — все это и многое другое, непередаваемое, говорило об огромном эмоциональном напряжении.

Юрий Исаевич за годы своей кипучей работы воспитал целую армию скрипачей высокого класса. Кроме солистов, которые ведут активную концертную деятельность, многие его ученики трудятся в камерных, симфонических, оперных оркестрах, преподают в различных консерваториях, училищах и школах.

Уже около девятнадцати лет нет с нами нашего Учителя. Время — лучший судья, а практика — лучший критерий. Концерты учеников Юрия Исаевича, их педагогическая работа, а также ежегодные вечера его памяти, в которых принимают участие его ученики, — яркое подтверждение величия вклада Юрия Исаевича в скрипичное искусство.

ГОВОРЯТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРЫ

М.А. Штерн

Мне довелось работать с Юрием Исаевичем Янкелевичем в течение первых десяти лет его самостоятельной педагогической деятельности.

Хотелось бы рассказать о некоторых чертах Юрия Исаевича, которые характерны для этого замечательного педагога.

Вспоминается концерт в Большом зале консерватории одного из его учеников, уже признанного скрипача, когда после огромного успеха и оваций публики Юрий Исаевич тут же в артистической устроил подробный разбор сыгранной программы. Я уверена, что самый придирчивый критик не мог бы быть более строгим.

Посторонний, если бы присутствовал при этом разговоре, мог бы подумать: зачем, после такого успеха, портить настроение... Но ученик выслушивал все внимательно, ибо он понимал и знал, что эти слова — слова человека любящего и желающего видеть своих учеников на еще более высоком уровне исполнительского мастерства.

Предельная требовательность и человеческая мягкость, объективность и волнение перед выступлением учеников, твердость характера и веселая

общительность в жизни — все эти качества были присущи Юрию Исаевичу.

Он великолепно понимал, что скрипач формируется с самых ранних лет обучения. Вот почему столько внимания, сил и времени Юрий Исаевич уделял не только работе со студентами консерватории, но и с маленькими музыкантами, только недавно взявшими скрипку в руки. Он умел в ребенке предугадать талант будущего скрипача. Такими у меня в памяти сохранились Виктор Третьяков, Аркадий Футер, Ирина Бочкова и многие другие. Каждый из них был для Юрия Исаевича близким, родным, ибо он был для них другом и опекуном во всех жизненных перепитиях. Как большой психолог, он умел во-время помочь, наставить, умел защитить и оградить, обеспечить, когда надо, теплом и лаской. Но никогда не позволял самообольщаться, даже когда было завоевано мировое признание.

Юрий Исаевич умел учить не только играть, но и учить: среди его учеников много прекрасных педагогов, продолжающих его дело в самых разных уголках нашей страны и в каждом из его учеников продолжает жить Школа, созданная Юрием Исаевичем Янкелевичем.

Н.Н. Ижевская

Я проработала в классе у Юрия Исаевича более десяти лет. В то время в классе еще не было лауреатов, работа шла со студентами более или менее способными, но предельная самоотдача Юрия Исаевича была, мне кажется, доминирующей чертой его характера. Такого же добросовестного отношения к делу он ждал от всех нас, кто работал с ним рядом.

Всегда спокойная доброжелательность в отношениях с окружающими, обаятельный юмор, терпение, огромный музыкальный талант, человеческая мудрость — все эти качества привязывали к нему всех, кто с ним общался. Студенты относились к нему с огромным уважением, иногда даже испытывали страх перед уроком. Ленивых Юрий Исаевич не терпел.

Он всегда очень хорошо помнил, какие указания он сделал на предыдущем уроке, и сердился, если ученик был невнимателен и не все выполнял. В своих объяснениях он всегда был очень точен — никаких «общих» слов. И сразу на уроке просил повторять ученика то или иное место, показывая, как должно звучать и каким приемом этого следует добиваться.

Всегда был терпелив, и ученик это знал и не боялся спросить еще раз, если что-то не было ясно.

Когда начинали проходить на первом уроке какое-либо новое сочинение, Юрий Исаевич обязательно говорил об особенностях стиля, времени, о форме произведения. Обладая превосходным вкусом, он не переносил даже малейшего намека на дурной вкус.

Помню, как сказал Р.Агоряну — «чем менее качественна музыка,

которую ты играешь, тем более строго и благородно ты должен ее исполнять».

Юрий Исаевич был очень последователен в подборе репертуара. Существовал ряд произведений, через который должны были пройти все ученики. Одним из таких, почти обязательных сочинений был концерт Эрнста. Считалось, что если студент хорошо его выучил, не только с технической, но и с художественной свободой, то теперь ему доступны любые скрипичные произведения. Юрий Исаевич был очень требователен в вопросах стиля и много занимался тем, чтобы арсенал средств выражения был разнообразен.

Нужно было слышать, как он, показывая концерт Моцарта, учил работать над моцартовским акцентом, сменой настроений, «дышащим» звуком, как выразительно пел ученику ту или иную фразу, последовательно от урока к уроку подводя ученика к полному пониманию моцартовского стиля.

В блестящем полонезе Венявского он добивался сочетания свободы исполнения с четкостью танцевального ритма. Детальная, настойчивая работа — и начинает появляться у ученика мастерство, и кажется, что ему ничего не составляет сыграть так виртуозно эту музыку. Недаром Гринденко заняла первое место на конкурсе Венявского — поляки были восхищены ее полонезом.

Юрий Исаевич был очень требователен к ансамблю. Он придавал огромное значение певучести фортепианного звучания, не терпел громкой и жесткой игры на рояле. Всегда внимательно слушал оркестровые проигрыши или сольные эпизоды фортепиано и, если давал советы или просил изменить что-либо в характере исполнения, то делал это всегда в очень деликатной форме.

Когда Юрий Исаевич сердился на ученика, строго выговаривал и даже повышал голос (это было очень редко), у ученика никогда не оставалось горького осадка. За этим поучением всегда было желание, чтобы ученик понял, осознал свои заблуждения, но никогда не было насмешки, высокомерия. Студенты видели в нем старшего друга, были с ним очень открытвенны и дорожили его советами.

Юрий Исаевич всегда интересовался мнением своих коллег, многое учитывая и принимая; всегда советовал нам извлекать из критических замечаний полезное для себя.

Последние годы в консерватории, в нашем 15-м классе, на уроках сидело часто много людей, приезжающих из разных городов, стран, чтобы послушать, как занимается профессор Ю.И. Янкелевич. Как истинный артист, он любил публику и был доволен, когда появлялся талантливый студент, с которым ему приятно работать. Если что-нибудь получалось особенно удачно, он как-то особенно, по-своему скашивал глаза на публику, одновременно желая видеть, какое впечатление производит игра и как бы спрашивал — «Каково, а?».

СИ. Черняховская

Я хочу отметить, что на уроках Юрия Исаевича всегда была удивительная атмосфера коллегиальности, а отношения с концертмейстерами строились в духе товарищества и доверия.

Нередко отдельные разделы сочинений или даже целые сочинения он поручал концертмейстеру пройти с учеником И, хоть со временем считаться не приходилось, Юрий Исаевич сам его не считал; дело было для него главным, а работа в его классе всегда была радостью для концертмейстера, было ощущение соучастия в работе над сочинением, истинная радость творчества.

Меня непрестанно изумляло то необыкновенное мастерство, с которым Юрий Исаевич, проходя с учеником то или другое сочинение, вначале его как бы «препарировал», то есть оттачивал малейшие детали, фразы, ноты, движения; все это шлифовалось, доводилось до нужного уровня и потом только «собиралось» вновь целиком. И тогда у исполнителей возникала такая предельная ясность во всем, на основе которой и могло явиться истинное творчество, истинная свобода исполнения, музыкант мог проявить свою индивидуальность.

На уроках Юрий Исаевич был всегда необычайно спокоен, нетороплив, полон доброжелательности, замечания «пересыпал» каким-то неожиданным, одному ему присущим юмором, легким и незлым. Чувство юмора не покидало его даже в самые тяжелые минуты жизни, в дни болезни, незадолго до смерти; он всегда шутил, был остроумен.

О своих учениках он знал все. Как отец вникал во все детали их жизни, вместе переживал горести и радости, помогал морально и просто материально, а уж лучшего советчика было не найти. По сей день его совета не хватает не только его ученикам но и нам, товарищам по работе и друзьям.

Я навсегда запомнила и приняла в своей практике ту тщательность и полную отдачу, с которой Юрий Исаевич занимался, и не только с будущими лауреатами, но и с обычными студентами, учениками. Иногда мне казалось, что это уже чрезмерно: «еще раз, еще раз и еще раз...» Но теперь, после многих лет своей работы, я понимаю и твердо знаю, что работать, будь это исполнительство или педагогика, нужно только так, только так можно добиться результатов, только так нужно и должно относиться к делу, к профессии, к музыке.

Б.Л. Ракова

Я проработала в классе Юрия Исаевича Янкелевича больше десяти лет. Эти годы были годами расцвета педагогической деятельности Юрия Исаевича. В этот период ученики профессора Янкелевича на многих между-

народных конкурсах достойно защищали честь отечественной исполнительской школы.

Юрий Исаевич был уникальным педагогом. Он безгранично любил всех своих учеников. Без своей работы, без учеников не мыслил себе даже отпуска.

Юрий Исаевич умел сделать незабываемой работу над штрихами, техническими приемами, вибрацией и т.д.

Очень большое значение он придавал мастерству скрипача.

Я навсегда запомнила его пример о настоящих драматических артистах, которые, будучи гениальными трагическими актерами, отлично владели всей палитрой актерских средств, умея одинаково хорошо играть и другие роли, вплоть до водеvilных.

Так же и скрипач — чтобы играть хорошо «настоящую» музыку (сонаты и всякие другие крупные и серьезные произведения), должен уметь хорошо играть капризы Паганини, танцы Сарасате, этюды и произведения Эрнста и т.д.

А.Н. Левина

Двадцать лет работы в классе у Юрия Исаевича вспоминаются мне как счастливое время, которое, к сожалению, не повторится.

Работать с ним всегда было интересно и радостно. На моих глазах он создавал профессионалов, ярких музыкантов, совершенствовал индивидуальность каждого своего ученика на каждом этапе его развития, отшлифовывал и выпускал на большую эстраду блестящих исполнителей.

Пианист в классе у Юрия Исаевича был всегда равноправным участником творческого процесса, помощником и другом.

Двадцать лет я приходила в класс не как на работу, а как на праздник. Я готовилась к уроку, как к выступлению — Юрий Исаевич требовал как от себя, так и от студента и концертмейстера полной отдачи любимому делу.

Мы были членами одной творческой семьи. Он делился со мной своими педагогическими планами, радостями и огорчениями, мыслями большого педагога и музыканта. Этого забыть нельзя.

Каждый час совместных занятий приносил пользу не только скрипачу: он обогащал и партнера-пианиста, перед которым Юрий Исаевич всегда ставил четкие задачи и требовал их художественного воплощения.

В нашем классе всегда царила атмосфера дружбы и доброжелательности, веселая шутка и смех всегда снимали усталость. Юмор Юрия Исаевича был неистощим.

Юрий Исаевич никогда не был голословным, никогда не говорил просто: «Это — плохо, не так», а всегда тут же находил техническую причину, почему не получается и объяснял, как сделать, чтобы вышло так, как

нужно. Ученики безоговорочно слушали Юрия Исаевича и верили как мудрому, доброму и знающему врачу.

Никогда мы просто не проигрывали сочинение, а очень тщательно отделявали каждую фразу, отрывок, этюд, повторяя по много раз, чтобы закрепить то, что найдено.

Он умел почувствовать талант ученика, у вновь поступающего, например. С разными учениками занимался по-разному. Любил и тонко чувствовал инструмент, угадывая в совсем разбитой и незвучащей скрипке, что может из нее получиться в хороших руках мастера.

Свою работу в классе Юрия Исаевича я всегда буду помнить как настоящую, увлекательную работу музыканта-артиста.

С большой благодарностью вспоминаю Юрия Исаевича и стараюсь передавать теперешним ученикам то, что мне удалось почерпнуть от совместной работы с профессором.

Ученики Юрия Исаевича продолжают его дело, его «дети» и «внуки» блистают и будут блистать на мировых эстрадах в России и за рубежом нашей страны, на международных и российских конкурсах.

**СПИСОК ВОСПИТАННИКОВ (В ТОМ ЧИСЛЕ ЛАУРЕАТОВ МЕЖДУНАРОДНЫХ
КОНКУРСОВ) ПРОФЕССОРА Ю.И. ЯНКЕЛЕВИЧА И МЕСТО ИХ РАБОТЫ В
НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ**

Агаронян Рубен — лауреат (2-я премия) III Международного конкурса имени Чайковского (Москва, 1966); лауреат (2-я премия) Международного конкурса имени Дж.Энеску (Бухарест, 1970); лауреат (1-я премия) III Международного конкурса скрипачей (Монреаль, 1972). Народный артист Армении. Художественный руководитель Государственного камерного ансамбля Армении. Профессор Ереванской государственной консерватории имени Комитаса.

Амбарцумян Левон — лауреат (1-я премия) Международного конкурса (Югославия, 1977); лауреат (3-я премия) Международного конкурса (Монреаль, 1979). Заслуженный артист Армянской ССР. Художественный руководитель Московского камерного оркестра «Арко». Доцент Московской консерватории.

Андриевский Феликс — профессор Лондонского Королевского колледжа. Много лет был ассистентом проф. Ю.И. Янкелевича.

Безверхний Михаил — лауреат (2-я премия) V Международного конкурса имени Генрика Венявского (Познань, 1967); лауреат (2-я премия) Международного конкурса скрипачей (Монреаль, 1972); лауреат (1-я премия) конкурса Интерфорум (Будапешт, 1974); лауреат (1-я премия) Международного конкурса имени королевы Елизаветы (Брюссель, 1976). Профессор Гентской консерватории (Бельгия). Участник Трио имени Шостаковича.

Белкин Борис — лауреат (1-я премия) Международного конкурса (Ереван, 1972). Солист (Льеж, Бельгия).

Бочкова Ирина — лауреат (1-я премия) Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Москва, 1961); лауреат (2-я премия) Международного конкурса имени Чайковского (Москва, 1962); лауреат (1-я премия) Международного конкурса имени Ж. Тибо и М. Лонг (Париж, 1963). Заслуженная артистка РСФСР. Профессор Московской консерватории.

Брусиловский Александр — лауреат (1-я премия) Международного конкурса в Чехословакии (Прага, 1969); лауреат (1-я премия) Международного конкурса имени Ж.Тибо (Париж, 1975). Профессор в Школе Иегуди Менухина (Лондон) и в Версале (Франция). Директор фестиваля в Тоскане (Италия) и на Корфу (Греция).

Вилькер-Кухмент Виктория — лауреат (3-я премия) Международного конкурса «Пражская весна» (Прага, 1964); лауреат (1-я премия) Международных камерных ансамблей (Мюнхен, 1969). Профессор консерва-

тории Нью-Ингланд (Бостон); концертмейстер симфонического оркестра Бостона.

Гарлицкий Борис — лауреат (2-я премия) Международного конкурса имени Никколо Паганини (Генуя, 1982). Концертмейстер и суперсолист Национального симфонического оркестра в Лионе (Франция).

Гельфат Александр — лауреат (3-я премия) Международного конкурса Лео Вайнера (Будапешт, 1963). Скрипач камерного ансамбля «Виртуозы Москвы».

Губерман Лина — Участник Иерусалимского трио (Израиль).

Гринденко Татьяна — лауреат (1-я премия) IX Всемирного фестиваля молодежи и студентов (София, 1968); лауреат (1-я премия) Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Ленинград, 1969); лауреат (4-я премия) VI Международного конкурса имени П. Чайковского (Москва, 1970); лауреат (1-я премия) VI Международного конкурса имени Генрика Венявского (Познань, 1972). Художественный руководитель и солист ансамбля Академии старинной музыки (Москва).

Дубровская Лидия — лауреат (1-я премия) Международного конкурса имени Ж.Тибо и М.Лонг (Париж, 1971). Профессор консерватории в Аугсбурге (Германия).

Жислин Григорий — лауреат (1-я премия) XIV Международного конкурса имени Никколо Паганини (Генуя, 1967). Заслуженный артист РСФСР. Профессор Королевского колледжа (Лондон). Руководитель мастерклассов в Кракове (Польша) и Осло (Норвегия).

Звонов Валерий — концертмейстер Государственного Академического симфонического оркестра (Москва).

Иванов Владимир — лауреат (1-я премия) IV Международного конкурса имени И.С.Баха (Лейпциг, 1972). Заслуженный артист РСФСР. Скрипач «Московского трио».

Жоган Павел — лауреат (1-я премия) Международного конкурса имени Сибелиуса (Хельсинки, 1970). Заслуженный артист РСФСР. Главный дирижер Московского государственного Академического симфонического оркестра.

Копельман Михаил — лауреат (2-я премия) Международного конкурса имени Жака Тибо и Маргариты Лонг (Париж, 1973). Заслуженный артист РСФСР. Первая скрипка Квартета имени Бородина.

Которович Богодар — лауреат (2-я премия) Международного конкурса имени Дж.Энеску (Бухарест, 1967); лауреат (2-я премия) Международного конкурса имени Никколо Паганини (Генуя, 1971). Народный артист Украины. Профессор Киевской консерватории.

Крамарова Вера — преподаватель класса скрипки в консерватории города Людвиг-Хабе (Германия).

Ланцман Владимир — лауреат (1-я премия) I Международного конкурса скрипачей (Монреаль, 1966). Профессор музыкального факультета Монреальского университета (Канада).

Маркиз Лев — художественный руководитель и дирижер Амстердамского камерного оркестра (Голландия).

Марков Альберт — лауреат (1-я премия) Международного фестиваля молодежи и студентов (Москва, 1957); лауреат (2-я премия) Международного конкурса скрипачей имени королевы Елизаветы (Брюссель, 1959); лауреат (6-я премия) II Международного конкурса имени П. Чайковского (Москва, 1962). Профессор музыкального факультета Нью-Йоркского университета (США).

Мельников Анатолий — лауреат (5-я премия) конкурса имени Генрика Венявского (Познань, 1967); лауреат (5-я премия) конкурса имени П. Чайковского (Москва, 1974); лауреат (3-я премия) Международного конкурса скрипачей в Монреале (Канада, 1975). Преподаватель Киевской консерватории.

Погосова Галла — преподаватель класса скрипки в музыкальном училище города Хихон (Испания).

Росновская-Лейкина Анна — скрипачка Израильского Большого симфонического оркестра (г.Тель-Авив).

Сапожников Сергей — президент-директор музыкально-просветительской организации «Ассамблеи» (Москва).

Ситковецкий Дмитрий — лауреат (1-я премия) Международного конкурса «Злата Прага» (Прага, 1966). Художественный руководитель Интернационального оркестра «Новые европейские струны» в Лондоне (Англия).

Смирнов Евгений — лауреат (1-я премия) Международного конкурса имени Дж.Энеску (Бухарест, 1958). Заслуженный артист РСФСР. Концертмейстер Государственного камерного оркестра.

Слиаков Владимир — лауреат (3-я премия) Международного конкурса имени Ж.Тибо (Париж, 1965); лауреат (2-я премия) XIV Международного конкурса имени Никколо Паганини (Генуя, 1967); лауреат (1-я премия) II Международного конкурса скрипачей (Монреаль, 1969); лауреат (2-я премия) IV Международного конкурса имени П. Чайковского (Москва, 1970). Народный артист СССР. Художественный руководитель, главный дирижер и солист Государственного камерного оркестра «Виртуозы Москвы».

Стенберг Зигвард — кандидат музыковедения. Старший преподаватель класса скрипки в Карлштаде (Швеция).

Третьяков Виктор — лауреат (1-я премия) III Международного конкурса имени П. Чайковского (Москва, 1966). Народный артист СССР. Профессор Московской консерватории.

Футер Аркадий — диплом II степени на Всероссийском конкурсе музыкантов-исполнителей (Москва, 1961). Первый концертмейстер и солист Государственного камерного оркестра «Виртуозы Москвы».

Шварцберг Исидора — лауреат (4-я премия) Международного конкурса имени Никколо Паганини (Генуя, 1969); лауреат (2-я премия) Международного сонатного конкурса (Мюнхен, 1970); лауреат (высшая пре-

мия) Международного сольного конкурса (Мюнхен, 1975); лауреат (1-я премия) Международных конкурсов имени К. Флеша (Лондон, 1976); лауреат (1-я премия) Международного конкурса «Романо-Романини» (Рим, 1980). Профессор Высшей музыкальной Венской Академии (Австрия).

Шистер Лерий — первый концертмейстер Большого симфонического филармонического оркестра (Израиль).

Школьников Нелли — лауреат (1-я премия) Международного конкурса имени Жака Тибо (Париж, 1953). Специальная премия имени Жанетты Неве за исполнение Концерта Чайковского. Профессор университета в Блумингтоне (Индиана, США).

Штейнберг Михаил — скрипач Государственного Академического оркестра Большого театра (Москва).

Шутко Лидия — лауреат (3-я премия) IV Международного конкурса имени И.С. Баха (Лейпциг, 1972); лауреат (4-я премия) Международного конкурса имени П. Чайковского (Москва, 1974). Преподаватель консерватории в г. Львове.

СПИСОК РАБОТ Ю. И. ЯНКЕЛЕВИЧА*

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ТРУДЫ И ДОКЛАДЫ

- Проблема звучания в скрипичной игре (анализ работы Карла Флеша). Рукопись. 1932.
Правая рука скрипача и работа над штрихами. Рукопись, 1940.
Техника левой руки скрипача. Рукопись. 1940.
О вибрации. Рукопись. 1940.
Некоторые черты метода проф. А. И. Ямпольского. Рукопись. 1951.
Осциллографический анализ смен позиций. Рукопись. 1952.
Смены позиций, приемы их выполнения и воспитание соответствующих навыков. Рукопись. 1952.
О методах овладения позициями. Рукопись. 1955.
Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке (опыт обобщения некоторых положений советской скрипичной школы). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Защищена в 1955 г.
Вопросы первоначальной постановки рук скрипача. Рукопись. 1956.
О методах А.И. Ямпольского в формировании скрипача-музыканта. 1957 г. Рукопись.
Об интонации. Доклад, прочитанный 29 октября 1958г. на заседании кафедры струнных инструментов Московской консерватории. Рукопись.
Доклад на теоретической конференции оркестрового факультета Московской консерватории, посвященной проблемам советского исполнительского стиля. Прочитан 28 ноября 1958 г. Рукопись.
Доклад на семинаре III Всероссийского творческого собрания педагогов-музыкантов. Прочитан 25 марта 1959 г. Стенограмма.
Доклад на педагогических чтениях «Техническое развитие скрипача». Прочитан 1960 г. Рукопись.
Цикл лекций, прочитанных в Московской консерватории и Институте им. Гнесиных. О вибрации. Об оценках. Интервальная система. Темперамент. Рукопись.
Смена позиций // Очерки по методике обучения игре на скрипке. / Ред. М. Блок. М., 1960; а также см. в кн.: Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие / Сост. Е.И. Янкелевич, ред. С. Сапожников. М., 1983.
О первоначальной постановке скрипача.// Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики / Ред. М. Блок. М., 1968; а также см. в кн.: Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие / Сост. Е.И. Янкелевич, ред. С. Сапожников. М., 1983.
Конкурс, проблемы и опыт// Сов. культура, N 5, 1970.
На музыкальных семинарах в Японии и ГДР // Мастерство музыканта-исполнителя. М., 1972.

РЕДАКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СКРИПИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАНИЕ

- Брух М. Шотландская фантазия. М., 1962
Вьетан А. Концерт N 1. М., 1968
Вьетан А. Концерт N 5. М., 1958

* Все материалы хранятся в архиве у Е.И. Янкелевич.

Гендель Г. Ария. М., 1955
 Гендель Г. Соната N 2. М., 1951
 Гольдмарк К. Концерт. М., 1970
 Григ Э. Сонаты N 1-3. М., 1971
 Моцарт В. Концерт N 5. М., 1983
 Прокофьев С. Три пьесы из балета «Ромео и Джульетта». М., 1956
 Сарасате П. Фантазия «Кармен». М., 1956
 Сен-Санс К. Хаванес (восстановление редакции А. И. Ямпольского). М., 1957
 Чайковский П. Размышление (восстановление редакции А. И. Ямпольского). М., 1957
 Чайковский П. Серенада. М., 1957
 Шпор Л. Концерт N 7. М., 1968
 Шпор Л. Концерт N 9. М., 1959

Н Е И З Д А Н Н Ы Е

Бах И. С. Партита e-moll
 Бах И. С. Соната c-moll
 Бетховен Л. Соната N 3
 Бетховен Л. Соната N 5
 Бетховен Л. Соната N 8
 Бетховен Л. Соната N 10
 Брамс Й. Соната d-moll
 Брамс Й. Соната A-dur
 Брамс Й. Соната G-dur
 Гендель Г. — Томсон С. Пассакалья
 Глазунов А. Концерт
 Глинка М. — Шер В. Фантазия на темы из оперы «Руслан и Людмила»
 Диттерсдорф К. Скерцо
 Карлович М. Концерт
 Лало Э. Испанская симфония
 Ляпунов С. Концерт
 Мачавариани А. Концерт
 Моцарт В. Концертная симфония для скрипки с альтином
 Николаев А. Соната
 Раков Н. 3 пьесы
 Римский-Корсаков Н. Мазурка
 Сабитов А. Концерт
 Флярковский А. Концерт
 Франк С. Соната
 Хачатурян А. Танец
 Чайковский П. Скерцо
 Шуберт Ф. Дуэт
 Эксode А. Менуэт



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Андреевский Ф. Советская скрипичная школа. Профессор Юрий Янкелевич. Рукопись.
- Асоян Е. О концертах памяти Ю.Янкелевича и И.Шварцберг// Новое время, 1990, N 20.
- Бай О. Концерт, запоздавший на 15 лет ...Выступление скрипача Владимира Ланцмана на Московской сцене// Новое время, 1988, N 50.
- Бай О. Весна, скрипка, цветы// Сов. культура, 1989, 7 мар.
- Баранкин Е. Смычку волшебному послушны// Сов. культура, 1980, 8 июля.
- Баранкин Е. Поиски и открытия// Муз. жизнь, 1983, N 15.
- Вахромов В. Ее домом стала Вена// Веч. Москва, 1991, 13 апр.
- Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Вып. 1/ Сост. С. Сапожников. М., 1968.
- Гайдамович Т. В расцвете сил// Сов. музыка, 1966, N 12.
- Гайдамович Т. Замечательный педагог// Муз. жизнь, 1974, N 2.
- Гайдамович Т. Юрий Янкелевич// Сов. музыка, 1985, N 9.
- Глезарова М. Он думал о судьбе воспитанников// Сов. музыкант, 1964, 4 апр.
- Глезарова М. Яркий талант педагога. К 70-летию со дня рождения Ю. Янкелевича// Сов. музыкант, 1979, 11 апр.
- Глушенко Т. Наши люди в Питтсбурге// Новое время, 1989, N 44.
- Григорьев В. Методические взгляды Ю.И. Янкелевича// Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие/ сост. Е.И. Янкелевич, ред. С. Сапожников. М., 1983.
- Грум - Гржимайло Т. Музыкальное исполнительство. М., 1984.
- Живов Л. Мастер скрипичной педагогики// Муз. жизнь, 1969, N 12.
- Жислин Г. Я не мог бы жить иначе // Сов. музыка, 1989, N 10.
- Залетова И. Рубен Агоян. Ереван, 1989.
- Концерт памяти Ю.И. Янкелевича. К 75-летию со дня рождения// Муз. жизнь, 1984, N 3
- Либерман М., Берляничик М. Культура звука скрипача. М., 1984.
- Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 1/ Сост. Я. Мильштейн. М., 1972.
- Минстер М. Из замечаний Ю.И. Янкелевича о произведениях Баха и Моцарта. Рукопись. Архив Ю.И. Янкелевича.
- Музыкант. К 75-летию профессора Ю.И.Янкелевича// Сов. музыка, 1984, N 8.
- Не помнящий С. Портрет музыканта в классическом интерьере// Новое русское слово, 1970.
- Ойстрах И. Наш общий скрипичный дом// Муз. жизнь, 1990, N 18.
- Открытое письмо воспитанников профессора Ю.И. Янкелевича в редакцию журнала «Советская музыка»// Сов. музыка, 1988, N 9.
- Очерки по методике обучения игре на скрипке/ Ред. М. Блок. М., 1960.

В данном списке помещены в основном издания, вышедшие после смерти Ю.И.Янкелевича. Список использованной литературы в трудах Ю.И.Янкелевича, помещенных в этой книге, см. в конце первой части, с. 163.

- Очерки по методике обучения игре на скрипке/ Ред. М. Блок. М., 1960.
- Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. Л., 1978.
- Руденко В. 80 лет со дня рождения Ю.И. Янкелевича (1909-1973)// Ежегодник памятных музыкальных дат и событий. 1988.
- Ситковецкий Д. Скрипка дается непросто// Юность, 1974, N 1.
- Соболева Г. Плеяда звезд — юным скрипачам//Веч. Москва, 1992, 27 мая.
- Спиваков В. Учитель и Школа// Муз. жизнь 1979, N 12.
- Спиваков В. Скрипка и вся жизнь// Московский комсомолец, 1987, 3 июля.
- Стеценко В. В творческой лаборатории мастера скрипичной педагогики. Рукопись. Архив Ю.И. Янкелевича.
- Третьяков В. Уроки мастерства// Сов. культура, 1984, 22мая.
- Харлап М.. Исполнительское искусство как эстетическая проблема// Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. II. М., 1976.
- Цыпин Г. Трудное таинство// Сов. культура, 1988, 18 авг.
- Чугаева Е. Памяти учителя//Сов. музыкант, 1973, 2окт.
- Ю. И. Янкелевич. Педагогическое наследие/ Сост. Е. Янкелевич, ред. С. Сапожников. М., 1983.
- Ямпольский А. Подготовка пальцев и оставление их на скрипке/ Ред. М. Блок. М., 1960.
- Andrievsky F. States of the art// Stradivarius, 1975. Akademie fur Musik und darstellende Kunst «Mozarteum» in Salzburg. Jahresbericht. 1968-1969.
- Guth P. Die moderne russische Violinschule und ihre Methodik aus Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und gegenwart. Wien, 1970.
- Koch-Rebling K. Violinspiel und Violinpedagogik. Leipzig, 1979.
- Jankelewitsch J. Grundsatzliches zu haltungsfragen beim Violinspiel// Violinspiel und Violinpedagogik. Leipzig, 1979.
- Jankelewitsch J. Lagenwechsel// Violinspiel und Violinpedagogik. Leipzig, 1979.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
----------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Ю. И. Янкелевич. О первоначальной постановке скрипача	7
Ю. И. Янкелевич. Смены позиций в связи с задачами художествен- ного исполнения на скрипке	22
Список использованной литературы	163

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Т. А. Гайдамович. Жизнь педагога в творчестве его учеников	166
В. Ю. Григорьев. Методическая система Ю. И. Янкелевича	181
Г. Е. Жислин. Эстетические взгляды Ю. И. Янкелевича	235
Е. И. Янкелевич. Педагогическое наследие Ю. И. Янкелевича в современной жизни	253

Воспоминания педагогов, ассистентов и учеников

М. С. Глезарова. Особенности педагогических приемов Ю. И. Янкелевича	268
И. И. Гаухман. О коллеге и друге	282
В. В. Третьяков. Мой учитель	284
В. Т. Спиваков. Учитель и школа	288
В. А. Крамарова. На уроках учителя	292
А. Н. Футер. О моем учителе	296
Говорят концертмейстеры (М.А. Штерн, Н.Н. Ижевская, С.И. Чер- няховская, Б.Л. Ракова, А.Н. Левина)	298
Список воспитанников Ю. И. Янкелевича	304
Список работ Ю. И. Янкелевича	308
Научно-методические труды и доклады	308
Редакции произведений скрипичной литературы	308
Список литературы	310

Ю. И. ЯНКЕЛЕВИЧ. ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Составитель Елена Исаевна Янкелевич

Редактор В.Панкратова. Художник И. Лившиц- Техн. редактор Г. Заблоцкая.
Компьютерный наборщик А. Пугин.

Подписано в печать 23.02.93. Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура тайме.,
Печать офсетная. Объем печ.л. 20,5. Тираж 11500 экз. Зак. № 986.

Издательство Постскриптум", 119034, Москва, М. Левшинский пер., 14/9. ВГФ-Р.С.

Московская типография № 6 Министерства печати и информации РФ,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24