



УДК 78

## ОТ «ЗАЖАТОСТИ» – К СВОБОДЕ: МЕТОДИЧЕСКАЯ БЕСЕДА ОБ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ СКРИПИЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

**М.И. БЕНЮМОВ**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В основу настоящей статьи лёг конспект доклада, прочитанного автором в Сибирском государственном институте искусств им. Д. Хворостовского на методическом семинаре 24 марта 2021 года в рамках Красноярской струнной творческой школы и адресованного как молодым скрипачам, так и их наставникам. Принимая во внимание вызванный им широкий резонанс в профессиональном педагогическом сообществе, доказывающий актуальность рассматриваемой проблематики и изложенных подходов к её решению, материал представляется в виде статьи, что позволяет зафиксировать и тиражировать результаты многолетней методической работы автора. Однако при этом осуществляется попытка остаться в поле диалогичных жанров, так как во многом на искусстве коммуникации строится скрипичная (и не только) педагогика. Для изложения материала избирается жанр беседы, цель которого – привлечь внимание собеседника и дать путеводную нить, идею, помогающую ему найти выход из лабиринта технологических проблем и «трудностей». Идея эта изложена в названии статьи: от зажатости к свободе. Подчеркнём, речь не только об энергосбережении: снятие ненужных напряжений открывает единственно возможный путь осуществления естественных непринуждённых игровых движений, результат которых неизмеримо превосходит – и в художественном, и в технологическом отношениях – движения скованные, построенные на силовом преодолении зажимов.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** постановка скрипача, игровые движения, зажимы, принципы звукоизвлечения, смены позиций, интонация, скрипичная школа.

## FROM “TIGHTNESS” - TO FREEDOM: METHODOLOGICAL DISCUSSION ABOUT TOPICAL PROBLEMS OF VIOLIN PERFORMANCE

**M.I. BENYUMOV**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article is based on a summary of the report read by the author at the Siberian State Institute of Arts named after V.I. D. Hvorostovsky at a methodological seminar on March 24, 2021 within the framework of the Krasnoyarsk String Art School and addressed to both young violinists and their mentors. Taking into account the wide resonance caused by it in the professional pedagogical community, proving the relevance of the problem under consideration and the outlined approaches to its solution, the material is presented in the form of an article, which allows you to record and replicate the results of the author's many years of methodological work. However, at the same time, an attempt is being made to remain in the field of dialogic genres, since violin (and not only) pedagogy is largely based on the art of communication. For the presentation of the material, the genre of conversation is chosen, the purpose of which is to attract the attention of the interlocutor and give a guiding thread, an idea that helps him find a way out of the labyrinth of technological problems and “difficulties”. This idea is stated in the title of the article: from constriction to freedom. Let us emphasize that this is not only about energy saving: the removal of unnecessary stresses opens the only possible way of realizing natural, unconstrained play movements, the result of which is immeasurably superior – both in artistic and technological terms - to constrained movements, built on the forceful overcoming of clamps.

**KEYWORDS:** staging of a violinist, playing movements, clamps, principles of sound production, changing positions, intonation, violin school.



Если бы меня попросили назвать самую животрепещущую проблему музыкально-исполнительской педагогики, – в том числе и скрипичной, – я бы не задумываясь назвал тему нашей беседы. Но что именно понимать под «зажатостью»? Позволю себе здесь и в дальнейшем отказаться от кавычек – под зажатостью следует понимать бесконтрольные и ничем не мотивированные мышечные напряжения, становящиеся препятствием для формирования художественно целесообразных игровых движений. Больно видеть, как выступления многих (очень многих!) музыкантов превращаются в борьбу с собой и инструментом! И не в этом ли одна из главных причин, по которым творческие возможности молодых скрипачей остаются подчас не реализованы в полной мере?

Но разве у всех музыкантов-исполнителей наблюдается синдром зажатости или, иначе, скованности? Отнюдь: в игре мастера поражает свобода и органика, красота и эффективность игровых движений. Лёгкость и поразительная точность, стабильность и непринуждённость игры свойственны всем хорошим скрипачам и служат необходимой предпосылкой эмоционального подъёма, полёта духа, которым отличается игра подлинных Артистов. Как же они достигают столь захватывающих высот мастерства? Высот, которые саму их игру превращают в объект эстетического наслаждения?

Ответ прост. В большинстве случаев мастера проходят длительный и тернистый путь от зажатости к свободе. Некоторым оказывается под силу проделать его самостоятельно, благодаря наблюдательности, размышлению и интуиции. Другим этот путь помог преодолеть их педагог. Но, спросите вы, разве мало примеров вундеркиндов, с раннего детства играющих органично и естественно, причём играющих так, что им завидуют взрослые? Да, бесспорно! Такие примеры есть. Объяснение этому – сочетание таланта ребёнка и мудрости педагога-мастера. Можно сказать, что в таких случаях повезло и ребёнку, и педагогу. Ответственность последнего в таких случаях огромна. А принцип работы с юным даро-

ванием сформулировал Л.М. Цейтлин: «С самого начала – самые высокие требования». Это значит, что ребёнок не должен знать никаких случайных, негативных навыков, приёмов и ощущений. С первых же уроков педагог даёт ученику квинтэссенцию своего опыта, опыта поколений, который называется Школой. Удивительным образом Школа во многом совпадает с *естественными* состояниями, движениями и ощущениями, данными каждому человеку от природы. Педагогу остаётся только сохранить и развивать их. Подобно опытному лоцману, ведущему корабль с драгоценным грузом между рифами и отмелями, учитель проводит ребёнка через весь инструктивный и концертный репертуар. И провести нужно, сохраняя свободу и естественность игровых движений, воспитывая одновременно мощный слуховой и двигательный аппарат в его двух основных измерениях – эмоциональном и интеллектуальном.

Но в чём же основные причины мышечной зажатости? На мой взгляд, существует две области причин: область психосоматики и область собственно методическая, связанная с просчётами обучения.

Что касается *психосоматики*, то явления, коренящиеся в этой области, хорошо известны. Если коротко, это стрессы, фобии, даже психозы. Человек в состоянии страха испытывает всем знакомые психосоматические явления: он дрожит, покрывается потом, у него резко учащается пульс, прерывается дыхание, он теряет самообладание, его охватывает паника. И при этом – практически всегда – напрягаются невольно мышцы тела и лица, он скован, иной раз почти парализован.

Возникает следующий вопрос: а чего или кого может бояться ребенок в музыкальной школе? Попробуем перечислить лишь самые стандартные источники страхов.

Прежде всего это страх ученика перед учителем, если отношения между ними недостаточно гармонизованы. Бывает, что этот страх возникает не вследствие строгости, тем более грубости наставника, а потому, что для юного музыканта учитель – абсолютный и непререкаемый авторитет, находя-



щийся почти в кругу небожителей... Отсюда протекает иной раз гипертрофированно критическое отношение ребёнка к себе, дискомфорт и, как следствие, скованность, порождающая дополнительные профессиональные проблемы, образующие то, что называется «порочным кругом».

Далее следуют страх перед уроком, перед экзаменом, а тем более перед концертным выступлением из-за ощущения (часто мнимого) недостаточной готовности, выученности («Не получается!»). Иными словами, по причине низкой самооценки. В этих и других стрессовых ситуациях формируются мышечные блоки и негативные психосоматические состояния, которые не только обнуляют на сцене результаты совместного труда ученика и его наставника, но, укореняясь с годами в детской психике, теле, в извращенных насильственных приемах игры, перерастают порой в настоящие фобии, даже психозы! А как еще назвать «сценобоязнь»?

Борьбе со сценическим волнением посвящено немало трудов. Тем не менее проблема по-прежнему актуальна. Не потому ли, что некоторые фундаментальные истоки этого явления следует искать не только в области психологии, но и – прежде всего! – в области самой методики обучения. Круг вопросов, связанных с методикой, я и хочу обсудить в первом разделе беседы.

Но прежде, чем мы коснёмся вопросов постановки, типичных недостатков обучения и конкретных приёмов игры, задумаемся: а всё ли благополучно в самой стратегии воспитания юного скрипача? Нет ли здесь корня проблем, которые рано или поздно должны будут проявиться, в том числе и проблемы зажатости игрового аппарата?

### Первая часть беседы

#### «Шаг за шагом»

Приходится признать, что одним из очевидных стратегических просчётов, вызывающих неконтролируемые мышечные зажимы и нервные стрессы, является слишком часто случающаяся *неподготовленность* юного скрипача к следующему репертуарному этапу, в первую очередь к основным разделам техники, таким как смена позиций, двойные ноты, штрихи. Между тем, по мере усложнения репертуара, так называемые «трудности» неизбежно приходят. Вспомним: разве мало тех, кто встречается с позициями выше 3-й, уже играя 2-й концерт Л. Шпора? Или впервые в этом же концерте узнаёт

о существовании децим? Что уж говорить об октавах, с которыми ребенок сталкивается, лишь играя Концерт №9 Ш. Берио? Не умножая примеров, отметим – перед нами весьма типичная болезнь нашей музыкально-исполнительской педагогики, объясняющая такой известный всем факт: на курсах юных скрипачей наиболее многочисленной и многообещающей группой являются малыши с 7 до 11–12 лет, играющие репертуар в пределах первых трёх позиций с минимумом двойных нот, переходов и штрихов. Те же, кто постарше, вышедшие на следующий репертуарный уровень (произведения Л. Шпора, Ш. Берио, А. Вьетана, Г. Венявского и т. д.) – и числом поменьше, и качеством не блещут. Их профессиональная ориентация начинает вызывать большие сомнения. Почему? Да потому, что у них появились очевидные «трудности», и налицо, как прямое следствие, потеря природной органики игровых движений. То есть мы видим всё те же мышечные и психологические зажимы.

Но давайте вспомним: когда, в каком возрасте в большинстве случаев учащиеся музыкальных школ начинают изучать технику двойных нот? Смену позиций, да и сами позиции, кроме первой и третьей? Когда начинают на системной основе заниматься техникой штрихов? Как правило, с третьего-четвёртого класса (в лучшем случае!). Репертуар младших классов (О. Ридинг, Ф. Зейтц, Ж.-Б. Акколаи, некоторые концерты А. Вивальди и т. д.) до поры до времени позволяет обходиться знанием нескольких позиций, простейших двойных нот и аккордов. Только потом, при переходе к романтическому репертуару выясняется, что ученик *не готов*, что для него всё вновь и всё «трудно». Я не случайно беру в кавычки слово «трудно». На самом деле речь идёт о синтетических навыках, формирующихся годами, поэтапно – и тогда ничего «трудного» ни в каком приёме скрипичной игры нет. Напротив – и мы в дальнейшем будем возвращаться к этому тезису снова и снова – так называемые «трудности» начинают получаться лишь тогда, когда скрипач их исполняет легко, естественно, без преодоления мышечной скованности. То есть речь пойдёт в дальнейшем о культуре игровых движений. А пока зафиксируем основную предпосылку: на формирование правильных технических навыков требуется, во-первых, время, и, во-вторых, система, которая построена на пошаговой проработке от простого – к сложному, шаг за шагом.



«Шаг за шагом!» Так и называется сборник упражнений и этюдов М.А. Гарлицкого, который как раз и призван заполнить бреши образования юных скрипачей, указанные выше, в двух разделах: 1) позиции и их смены и 2) двойные ноты. По сути, каждый из этих разделов возможно и необходимо начинать изучать с первых же уроков: начальные упражнения действительно являются простейшими. Благодаря последовательному усложнению усвоение всё более сложных навыков, усвоение «трудностей» может происходить почти незаметно для учащегося. И когда он через два-три года подойдёт к соответствующему репертуару, никаких трудностей он не испытает, а значит, и не будет основной предпосылки мышечных зажимов и психологических стрессов.

Михаил Абрамович Гарлицкий был моим преподавателем в гнесинской десятилетке. И его выдающийся труд создавался тогда, в начале 60-х годов прошлого столетия, буквально на моих глазах. Разумеется, лишь много позже, когда я сам серьёзно занялся педагогикой, я понял, какой бесценный подарок сделал мой учитель своим коллегам и их ученикам! В его сборнике алгоритм понемногу усложняющихся упражнений и этюдов рассчитан до мелочей и направлен на одну цель: ученику ни на каком этапе не должно быть трудно, он ни в чём не должен испытывать стресс, страх перед непосильной задачей. Всё должно быть просто, последовательно и естественно – шаг за шагом!

В продолжение нашей беседы скажу несколько слов о детских конкурсах. С одной стороны, они бесспорно стимулируют работу как ученика, так и педагога. Для ученика конкурс – прекрасная мотивация домашних занятий, шанс заявить о себе, сделать шаг на концертную эстраду. Для педагога – повод повысить интенсивность своей работы с одарёнными детьми, публично показать её результаты, завоевать уважение коллег.

С другой стороны, нельзя не видеть негативное влияние «конкурсомании» на процесс системного и последовательного воспитания юного музыканта, который нередко с начала учебного года и до весны учит, в основном, только конкурсную программу. Педагог по сути его «натаскивает», стремясь «выжать» максимум результата на ближайшем конкурсе. Где уж тут заботиться о гаммах, упражнениях, этюдах? Об отработке (поэтапной!) правильных приёмов и навыков? О темпе и качестве реперту-

арного продвижения, не говоря уже о регулярном возвращении к ранее пройденным произведениям на более высоком художественном уровне? Говоря короче и другими словами, конкурсы провоцируют к работе на коротких дистанциях, имея в виду ближайшие цели, тогда как необходимо работать вдолгую и всегда видеть конечную цель – воспитание высококлассного талантливого музыканта, подготовленного к самоактуализации и саморазвитию.

Подводя итоги первой части нашей беседы, мы можем перефразировать известный афоризм Л. Толстого: «Все счастливые семьи счастливы одинаково». Так же и все хорошие скрипачи играют в известном смысле одинаково: свободно, естественно, непринуждённо. Именно на этой основе становится возможен расцвет их творческой индивидуальности. Думается, далее, что и те музыканты, чей уровень не поднимается выше среднего, тоже играют в чём-то одинаково: несвободно, скованно и, следовательно, обладают сходным набором проблем и недостатков. Если говорить о скрипачах, то это небезупречная интонация, неразвитое, жёсткое звучание, отсутствие естественной фразировки, стабильности, виртуозности. В основе же этих недостатков лежит отсутствие систематического, длящегося годами воспитания целых разделов скрипичной техники. В норме такое воспитание правильных приёмов и навыков должно начинаться с первых же шагов скрипача. При этом важнейшее значение приобретает, собственно, *методика обучения*, те основы, на которых воспитывается каждый приём, будь то подъём и падение пальцев, смена позиций, вибрато и т. д. Гаммы и упражнения создают лишь возможность сконцентрироваться на проблемах. Само же их решение требует правильной методики и внутренней – слуховой и ментальной – активности учащегося. Только в этом случае скрипач обретает Школу – проверенную веками систему приёмов и навыков, передающуюся, как правило, в «устной» традиции, «из рук в руки». Возможно ли придать Школе полноценную письменную фиксацию? Вряд ли. Между тем, наши беседы преследуют именно такую недостижимую цель. Мы пытаемся поэтапно обсудить глубинные основы скрипичной игры, в надежде найти причины игровой скованности, наметить пути к свободе игрового аппарата, при которой игра на скрипке становится именно *игрой*, удовольствием, в том числе и физическим. Результат игры без



насилия, без излишних (блокирующих) мышечных усилий настолько превосходит в художественном плане игру, построенную на зажимах, блоках, стрессе, что скрипач может доставлять художественное наслаждение не только публике, партнёрам по сцене, но и самому себе, испытывая высочайшее вдохновение и духовный подъём. Не является ли это заслуженной компенсацией за огромный труд, затраченный, чтобы прийти до желанной цели!

Давайте посмотрим, как в подавляющем большинстве случаев сегодня учат малышей – буквально с первых же уроков! Учитель предлагает бедолаге *схватить* скрипку только плечом и подбородком, без помощи рук! Спектакль этот включает в себя и хождение ученика по классу, с торчащей из шеи скрипкой, при этом он ещё должен «свободно» размахивать руками в такт шагам! Чем же объясняют педагоги (а среди них есть и очень хорошие) свою правоту? Они убеждены, что схватывание скрипки головой и плечом необходимо, поскольку это «освобождает» левую руку, освобождает от функций держания скрипки. В действительности всё не так. Зажимая скрипку плечом и подбородком, мы обрекаем ученика на *автоматический* зажим соответствующих частей тела. Добавим сюда шею, скулы, зубы, губы, мимические мышцы лица. Скованность этой зоны, определяющей, между прочим, осанку, иррадируется и на более мелкие мышцы и суставы. Со временем ощущение скованности становится привычным, рефлекторно возникающим при игре на скрипке.

Постановка скрипача касательно левой руки подробно обсуждается мной в другой, давно изданной работе [2]. Поэтому позволю себе ограничиться здесь главными выводами, старыми, впрочем, как сама скрипичная игра: скрипка в норме *лежит* на двух точках опоры – ключице и левой руке. То, что одна из них названа постоянной, а другая – переменной, не означает ни в коей мере, что опора на левую руку то существует, то её нет. Переменность следует понимать лишь как мобильность левой руки, её перемещение по грифу. Но функция опоры в 99% случаев не исчезает. Исключения – некоторые виды скачков и ещё, пожалуй, глиссандо вниз по полутонам одним пальцем. Во всех остальных случаях опора на левую руку (в самых различных вариантах) совершенно необходима. Это приводит к многочисленным преимуществам, первое из которых – возможность

расслабить и опустить левое плечо, освободить шею и подбородок, другими словами – избавиться от центрального очага мышечной скованности. Движение левой руки вверх, к смычку положительно влияет и на динамику и качество звука – а что для скрипача может быть важнее звучания!

Таким образом, радикальным решением оказывается возврат к канонам старой (классической) скрипичной школы. Считаю, вслед за Л. Ауэром [1], игру с подушечкой (да и с мостом) дурной привычкой. Конечно, возможно избавиться от хватательных рефлексов и при использовании этих новейших приспособлений. Для этого рекомендуют (С.И. Кравченко) лёгкое движение левой руки вверх, упомянутое выше. Подобный приём помогает восстановить утерянную опору на левую руку, позволяя инструменту лежать на двух опорах, не схватывать, не «держат» его. Можно посоветовать также в занятиях (не на сцене!) почаще играть, не касаясь головой подбородка, что позволит более отчётливо и ясно ощутить инструмент именно как лежащий. В любом случае метод держания скрипки в одной точке должен быть решительно отвергнут.

Какие ещё очаги напряжения можно наблюдать? Второй областью зажимов являются пальцы и кисть левой руки. Как и в предыдущем случае, зажим концентрируется в зонах контакта с инструментом, а именно пальцев и кисти с шейкой и грифом. По сути, мы имеем дело с продолжением проблемы, рассмотренной в предыдущем фрагменте нашей беседы: при отсутствии (или даже нивелировании) опоры на левую руку пальцы физически не могут продавить струну без участия антагониста – большого пальца. Схватить шейку – единственная остающаяся возможность. Отсюда излишнее, неконтролируемое напряжение большого пальца, а также пальцев на струне, и далее – кисти и левой руки в целом. Как видим, зажим в одной зоне порождает зажим в следующей. Но стоит чуть поднять скрипку, одновременно опустив и расслабив левое плечо – и инструмент своим весом ляжет на ключицу и большой палец (или другие точки опоры – вариантов несколько). Это самым естественным образом снимет ненужное напряжение с большого пальца, поскольку вес скрипки – очень небольшой. Однако этот вес вполне достаточен для контакта руки и инструмента. Он не способен вызвать зажим, характерный для хватательного рефлекса. Соответственно, пальцы левой руки могут просто опираться



на струну, подобно тому, как ноги опираются на землю, без напряжения и дополнительных усилий.

Попробуем охватить единым взглядом пройденный нами путь. Причины скованности, помимо психосоматических, могут корениться в области методики обучения игре на скрипке. Чаще всего их следует искать в зонах контакта инструмента и играющего на нём. Итак, «диагноз» поставлен. Но как лечить недуг? Как добиться того, чтобы игра на инструменте перестала быть борьбой со скрипкой и самим собой? Стала именно игрой, доставляла удовольствие для играющего, в том числе и физическое удовольствие? Очевидно, что простых решений здесь нет. Сколько ни кричи ученику: «Свободней!», «Не дави!», «Расслабься!», «Отдыхай» и пр. – это не даёт заметного эффекта. Он, ученик, и сам бы рад... Тут надо разбираться, причём весьма детально, вникая в тонкости. Но они-то, детали, и есть методика обучения в собственном смысле. Об этих «деталях» мы поговорим в следующих частях беседы.

### Вторая часть беседы

Предварительный анализ показал, что основные очаги мышечной скованности концентрируются в точках контакта играющего со скрипкой и смычком. Как разрубить возникающий при этом «гордиев узел» проблем? Легче всего – и я уже обозначал выше свою позицию – вернуться к старым добрым принципам классической скрипичной постановки, по которым инструмент лежит на двух точках опоры, слегка упираясь в основание шеи. В идеале это означает сбросить мост, расстаться с подушечкой и другими сомнительными изобретениями XX века. Но тут большинство моих коллег хватается за голову: «А переходы вниз? Вверх ещё понятно, хотя и не вполне... Нет, уж, увольте!».

И в самом деле: учащиеся наши могут играть без моста худо-бедно только в пределах какой-либо одной позиции. Простейший переход вниз (например,

из 3-й позиции в 1-ю) буквально срывает скрипку с основной точки опоры. И дело здесь не только в том, что так играть непривычно. Причина – истинная причина – гораздо более фундаментальна. И вполне тривиальна: чрезмерное давление пальцев на струны, в сочетании с хватательным усилием антагониста (большого пальца) исключает возможность скольжения при смене позиций. Обычно хватательный рефлекс пытаются убрать, снимая большой палец, используя вес левой руки, как бы подвешивая её к скрипке. Мне представляется такой способ игры не вполне верным, хотя и лучшим по сравнению с постановкой с двумя «замками» как в основной точке опоры, так и в переменной. В последнем варианте переходы происходят только насильственным образом. При этом играющий испытывает не просто скованность и мышечный дискомфорт: переходы лишены лёгкости, элегантности, точности, они, по большей части, грубы, толчкообразны, аварийны. Только этой причины, кстати, может быть достаточно, чтобы одарённый ребенок слишком рано остановился в своём техническом и художественном развитии. Всё сказанное позволяет теперь сформулировать нашу ближайшую цель: нужно понять, как избавиться от чрезмерного давления пальцев, или, иначе, добиться мышечного контроля за контактом подушечки пальца и струны?

С самого начала «маршрута поиска» нас ждёт общеизвестная «ловушка»: попытка облегчения давления пальцев на струны, как правило, сопровождается (автоматически) облегчением смычка, игрой «снятым» звуком. Можно попробовать нарушить этот параллелизм, поиграв гамму в левой руке как бы «*piano*», а в правой – «*forte*». Это, увы, редко приводит к желаемому результату. Но если проблему трудно решить, так сказать, «в лоб», то могут помочь специальные упражнения.

Одним из таких упражнений хочу поделиться (пример 1):



Пример 1



Палец, изменяя нажим, переходит с обычной ноты на натуральный (в данном случае квартовый) флажолет. Правая извлекает звук в неизменном нюансе, смычок двигается с неизменным весом и скоростью. Упражнение следует исполнять в строгом ритме, переходя от дуолей к триолям, затем переходить на квартоли, секстоли восьмыми, шестнадцатыми и так далее. Упражнение можно играть 1-м, 2-м, затем 3-м пальцем, соответственно, в 3-й, 2-й и 1-й позициях. Второй этап немного сложнее: играем то же упражнение, но, отпуская струну, *не переходим* на флажолет. При этом и качество звука не должно портиться. Смысл упражнения в том, чтоб уяснить для себя то минимальное давление, при котором хороший, полноценный звук сочетается с наименьшим мышечным напряжением. Правая рука, повторяю, играет с постоянной, весьма высокой интенсивностью. Внимание направлено на фиксацию в сознании нового ощущения, которое я называю «полунажимом».

Должно пройти как минимум 2–3 недели каждодневных упражнений для того, чтобы этот важнейший навык был первоначально осознан и сформирован. И это чрезвычайно важно, поскольку на этом навыке как на краеугольном камне формируется всё здание скрипичной техники. Разумеется, описанное упражнение можно выполнять и на других флажолетах – квинтовых, секстовых, октавных, а также на других струнах.

Упражняться можно всеми возможными пальцами, в разных позициях. Конечная цель – развить тактильно-мышечное ощущение «полунажима», то есть такого контакта пальцев, при котором возможно *скольжение* пальца по струне при смене позиций. Только после этого работа над сменой позиций или, как мы говорим, «переходами», станет эффективной – ведь «полунажим» входит как необходимый и важнейший элемент буквально в любой переход: только «полунажим» позволяет руке точно, без малейших усилий скользнуть в другую позицию.

В качестве инструктивного материала лучше всего использовать сборник «Шаг за шагом», поскольку М.А. Гарлицкий предлагает в нём логичную и весьма последовательную систему освоения техники смены позиций. Подчеркну при этом: упражнения – самые лучшие – принесут пользу только при условии их правильного, осознанного выполнения.

Откроем любое упражнение из раздела «Переходы одним пальцем». Какие типичные ошибки делает ученик? Первая: переходы «воют», некрасиво звучат. В этом случае необходимо, по совету Л. Ауэра, просчитать ноту перед переходом до четырёх, и лишь потом начинать переход. То есть, если мы играем четвертями, то нужно 1-ю четверть мысленно просчитать шестнадцатыми и после последнего удара начинать переход, который по времени будет укладываться примерно в одну тридцатьвторую. Вторая ошибка: в момент перехода смычок делает как бы «горбинку», «нелегальную» паузу, позволяющую спрятать некрасивый переход. Этот момент уже был рассмотрен ранее: правая рука принципиально не должна реагировать на облегчение пальца перед переходом. Иногда этот недостаток можно наблюдать даже у весьма продвинутых скрипачей.

Только тщательно отработав переходы 1-го типа (с 1-го пальца на 1-й, со 2-го на 2-й и т. д.) можно обращаться к более сложным переходам 2-го и 3-го типов. Основа техники переходов при этом остаётся всегда постоянной.

Посмотрим теперь, какова роль приобретённого навыка контроля за нажимом пальцев в других важнейших аспектах скрипичной техники. На мой взгляд, этот базовый навык имеет самое фундаментальное значение и для достижения чистой интонации.

Прделаем простейший эксперимент. Возьмём любую ноту, допустим, «соль» в IV позиции на струне «ля». Не перемещая ни на йоту подушечку 3-го пальца и не изменяя его форму, будем только увеличивать нажим пальца на струну. Мы убедимся, что нота «соль» начнёт повышаться, приближаясь к «соль #». Теперь начнём постепенно ослаблять нажим – высота вновь опустится до чистой ноты и начнёт далее опускаться почти до «фа #». Но тогда, если нам удаётся повысить на  $\frac{1}{4}$  тона вверх и опустить на  $\frac{1}{4}$  тона вниз – получается, что с помощью исключительно нажима мы можем регулировать интонацию в диапазоне до полутона! А это – огромный ресурс.

К. Флеш настаивал, что при любом уровне мастерства играть чисто на струнном инструменте невозможно, совсем не применяя поправочных движений. Слуховой контроль лежит в самой основе аппарата скрипача. При этом, разумеется, нисколько не утрачивают своей роли предслышание и предощущение игровых движений. Но лишь



неуловимые для публики мельчайшие корректировочные движения пальцев способны довести звуковысотную интонацию до идеала.

Мы приблизились к корню проблемы. Обсуждать свободу игровых движений музыканта-исполнителя в отрыве от его мышления и звукового результата так же бессмысленно, как рассуждать о свободе движений кисти художника в отрыве от его видения и создаваемого им полотна. Слух, мышление, эмоции – одновременно и предпосылка, и цель игровых движений, они входят в саму структуру их формирования и функционирования.

«Слушай себя!» – фраза затёртая, слишком часто звучащая в классах. Но всегда ли ученикам (да и некоторым педагогам!) понятен её истинный, в том числе и практический смысл? Нам предстоит в дальнейших беседах подробнее остановиться на природе этого непростого и очень важного понятия. Здесь же достаточно сделать акцент на том, что слуховой контроль лежит в основе правильно воспитанных игровых движений.

Как к этому подойти? С чего начинать? На мой взгляд – с систематической работы над гаммами. Нет никакого другого способа решения сложнейшей проблемы, стоящей перед скрипачом: проблемы чистой интонации.

Однако далеко не всегда, даже усердно и по многу часов ежедневно занимаясь гаммами, удаётся добиться заметного прогресса. Можно – и так происходит достаточно часто – только вредить себе... Всё дело в том, *что мы делаем*, когда играем гамму, как работает наше сознание. Попробую описать одно упражнение, которое считаю ключевым.

В первую очередь, определяем темп исполнения гаммы. Оптимально – по две четверти Andante каждую ноту. На первой четверти слушаем и, если нужно, (а чаще всего – нужно!) корректируем звучащую ноту. На второй четверти – готовим, направляем в нужное место следующий палец. В таком темпе голова, как правило, справляется с поставленной задачей. Ещё одно условие – и в контексте нашего раздела оно важнейшее – не давить, контролировать нажим пальцев. И смычка! Поскольку и первое, и второе способно влиять на интонацию. При этих условиях скрипач способен почувствовать и использовать ресурс *микронастройки* интонации, который он применяет на первых шагах сознательно, а со временем – вполне автоматически (подобно тому, как изменяет свой изгиб хрусталик глаза для ясного *видения*).

Как это происходит в деталях? Играем гамму. Допустим, ре мажор. Тянем звук «ре» с целью заметить почти неуловимую неточность. Если палец давит на гриф сильно и, следовательно, суставы скованы, практически нет шансов совершить микрокоррекцию интонации: перемещение пальца в другую точку струны затруднительно, а использовать изменение нажима также невозможно, поскольку струна прижата до предела и палец давит уже на гриф.

Совершенно иная ситуация, если давление на струну минимально. Тогда, едва заметно меняя подушечкой нажим и сохраняя свободу и эластичность суставов, скрипач уточняет высоту ноты, доводя её до идеала. Мне представляется, именно обсуждаемый момент имел в виду выдающийся скрипач и педагог Михаил Вайман, когда говорил: «Главное – установить связь между ухом и кончиками пальцев». Именно эти слова должны быть девизом при изучении гамм. Лучше один раз в день сыграть гамму, вслушиваясь и корректируя каждую ноту, чем гонять гаммы часами, привыкая к приблизительной интонации. Проверить каждую ноту – с этого хорошо начинать день не только молодому скрипачу, но и сложившимся артистам.

Означает ли сказанное, что я призываю ограничиваться только одноразовым исполнением гаммы, которое занимает не более 5 минут? Разумеется, нет. Гаммы играют и для развития беглости, техники переходов, штрихов (в первую очередь легато), без них невозможно добиться ловкости, эластичности аппарата, гамма – наилучший материал для работы над звуком. Но, тем не менее, описанное упражнение стоит особняком и является важнейшим, поскольку *гарантированно* включает слуховой и мышечный контроль в структуру формирования игровых движений. А этот момент лежит в самой основе любых других задач.

Как видим, минимизируя давление пальцев на струны, мы создаём единственно правильную основу для развития техники переходов, работы над интонацией. Не менее важно следить за нажимом пальцев и при работе над артикуляцией – падением и подъёмом пальцев.

Общепринятым материалом для осуществления этой задачи является сборник Г. Шрадика. Предельно простые и при этом неисчерпаемо разнообразные упражнения в одной позиции позволяют полностью сконцентрироваться на одном из определяющих элементов скрипичной техники. Что важно контролировать, играя подобные упраж-



нения? Прежде всего, падение пальцев. Именно *падение* – подчёркиваю это, поскольку в большинстве случаев имеет место совершенно другое: нащупывание, «засовывание», схватывание и т. д. Речь идёт только о свободном падении пальца с определённой высоты.

Вопрос: а с какой высоты должен падать палец? Это зависит от темпа. В среднем темпе (восьмые и неторопливые шестнадцатые) определить эту высоту просто: подушечка падающего пальца должна находиться на высоте 1-го сустава пальца, который стоит на струне (пример 2):



Пример 2

Положение 3-го пальца до падения должно соответствовать высоте 1-го сустава 2-го пальца. То же касается второго пальца, который падает с высоты 1-го сустава 1-го пальца (пример 3):



Пример 3

Несколько сложнее обстоит дело с 4-м пальцем. В силу своей меньшей массы, он может подниматься немного выше. О первом пальце – отдельный разговор: он должен несколько оттягиваться в пястном (3-м) суставе, с тем чтобы, как и остальные пальцы, падать «своим весом». Я столь подробно останавливаюсь на этих деталях, поскольку они предельно важны. Только свободное падение пальцев, «пробивая» струну, обеспечивает, так сказать, «природное энергосбережение» и наилучший звуковой результат. По мере увеличения темпа необходимо уменьшать высоту подъёма пальца. Так, играя по 8 легато, можно уменьшить высоту, с которой падает палец, до ногтя; играя по 16 легато – до полногтя и т. д.

Наконец, главное: после падения палец не давит на струну (скорее, струна давит на подушечку), и это ощущение нужно культивировать. Представьте себе канатоходца на натянутом, как струна, тросе.

При всей условности этой аналогии, она может кое-что подсказать.

Ещё большую роль имеет снятие пальцев. Таким образом, движения пальцев становятся чередованием импульсов и покоя. Иногда говорят об «отскоке», подъёме пальца. Я предпочитаю, вслед за моим учителем Михаилом Израилевичем Фихтенгольцем, говорить об «отлипании» пальца, которому предшествует покой, и даже лёгкое расслабление. Советую хоть раз попробовать снятие пальцев на скотче: импульс – и палец вновь поднимается на ту же высоту, с которой произойдёт новое падение. При этом палец находится в покое как на струне, так и над струной, а не замахивается всякий раз, как это можно наблюдать у большинства учащихся.

Работа над артикуляцией пальцев – кропотливый, длящийся годами процесс, без которого невозможно добиться свободы игровых движений. Для нас важно в данной беседе подчеркнуть, что отлаженный как часы механизм артикуляции пальцев обеспечивает мышечный контроль за контактом пальцев со струной, позволяя уменьшить их давление (без вялости смычка!) до ощущения, близкого к «полунажиму». А без этого невозможно развитие пассажной техники, техники двойных нот, и не в последнюю очередь vibrato.

В дальнейших разделах беседы мы, возможно, будем не раз возвращаться к теме «полунажима». А пока пора оглянуться на пройденный путь. В поиске методических основ, позволяющих избегать нецелесообразных мышечных зажимов, мы обратили внимание на два основных очага напряжений, две зоны, провоцирующие все остальные неудобства и напряжения.

Первая зона – это основная зона контакта с инструментом: ключица – шея – подбородок – плечо. Хватательный рефлекс, возникающий в этой зоне, в значительной мере вызывает скованность и в других группах мышц корпуса и лица. Вторым очагом напряжений оказалась переменная точка опоры инструмента. Здесь также часто наблюдается хватательный рефлекс, который мы сочли прямым, почти автоматическим продолжением предыдущего. Пути решения проблемы заключаются в возвращении к основному принципу скрипичной постановки: скрипка *лежит* (а не держится!) на двух точках опоры. При этом оказалось предельно важным учиться контролировать нажим пальцев на струну, поскольку это является одной из важных



предпосылок развития всех основных разделов скрипичной техники. Применение правильной методики позволяет, таким образом, сделать скрипичную игру удобной и эффективной, открывает путь к свободе и естественности игрового аппарата. В следующей части беседы мы перейдём к анализу проблем 3-й зоны контакта: пальцев правой руки со смычком. Как и в случаях, рассмотренных выше, нетрудно видеть губительные последствия хватательного рефлекса. Бесконтрольное сдавливание трости влечёт за собой «кокостенение» суставов пальцев и кисти, общее напряжение и, соответственно, жёсткое звучание, «топорные» штрихи, скованность игровых движений, другими словами – создание самому себе труднопреодолимых препятствий на пути художественного и технического развития.

### Третья часть беседы

Последний раздел посвящён проблемам правой руки скрипача. В нашу цель не входит создание ещё одного фундаментального методического труда. Такие труды уже написаны блистательными авторами – от Л. Ауэра [1] и К. Флеша [6] до М. Либермана [5] и А. Гвоздева [3; 4]. Зафиксируем внимание на преодолении зажимов и формировании естественных непринуждённых игровых движений, которые открывают перед скрипачом новые как технические, так и художественные возможности.

Главными очагами ненужных «фоновых» напряжений являются, как мы уже заметили, зоны контакта играющего с инструментом – скрипкой и смычком. В данной части беседы нас интересует контакт со смычком. Опыт показывает, что в подавляющем большинстве учащиеся сжимают трость смычка слишком сильно. И речь не только о тех почти патологических случаях, когда суставы пальцев буквально белеют от напряжения. Достаточно просто «держат» смычок. Разумеется, держать можно по-разному, с разными усилиями. Но само по себе слово «держат» задаёт опасную психологическую установку, следствием которой может быть непропорциональное, а главное – бесцельное давление пальцев на трость. На мой взгляд, лучше говорить не о держании смычка, а об управлении, балансировании смычком, слиянии с ним. Рука и смычок – единое целое. Во власти скрипача использовать весовые, инерционные или иные свойства смычка (например, его упругость) и, присоединяя к нему отдельные части руки или

руку в целом, управлять этой целостностью (как бы её ни называть – «смычкорука» или «рукосмычок»!).

Ещё одной ложной психологической установкой, провоцирующей напряжение пальцев правой руки, является подсознательная убеждённость многих скрипачей, что сила звука прямо пропорциональна давлению смычка на струну. Такая зависимость действительно существует, но только в очень небольшом весовом диапазоне, при выходе за пределы которого ситуация начинает изменяться парадоксально: чем сильнее давление, тем меньше звука. Иной раз мы становимся свидетелями курьёзных случаев. Скрипач старается изо всех сил – а его вообще не слышно! Но вот следующий эпизод в нюансе *piano* – и звук скрипача парит над аккомпанементом!

Почему так происходит? Попробуем разобраться. Вес скрипичного смычка от 59 до 64 гр., альтового – 68–74, виолончельного – 78–88. Вспоминать об этом полезно, поскольку давление на смычок часто на порядок превосходит указанный диапазон весового воздействия. На самом деле, к весу смычка следует добавлять не килограммы, а граммы: от 1 до 20 максимум. Иногда достаточно только собственного веса смычка. А бывает, необходимо и облегчать смычок. «Открытие», которое должен сделать скрипач, состоит в том, что максимальное давление на струну не является оптимальным, что прямо пропорциональная зависимость давления на струну и силы звука существует в очень узком весовом диапазоне. При выстраивании шкалы громкостной динамики скрипач должен учитывать и другие важнейшие факторы: точку контакта волоса и струны между подставкой и грифом, а также скорость ведения и количество смычка. Вес при этом также имеет значение (именно вес, а не мускульный нажим!), однако разница между *piano* и *forte* – очень небольшая в плане весовых ощущений.

В традициях русской скрипичной школы существует определение: «Приём *ff* – это *pp* у подставки». Те, кто не любит играть у подставки, обычно ссылаются на то, что при чрезмерном приближении к ней звучит *ponticello*. Это так. Но искусство в том и состоит, чтобы ровно в той же точке играть не *ponticello*, а *фортиссимо*! Стоит ли говорить, что для тех, кто играет соло с оркестром, именно приём *ff* становится главным, основным. Класс солиста в значительной мере определяется тем, насколько близко к подставке он играет.



Мы перечислили основные факторы, влияющие на громкостную динамику скрипача. Но является ли картина полной? Думается, нет. Здесь мы вступаем в несколько мистическую на первый взгляд область: звучит не только скрипка. Но и смычок, и руки, в идеале – всё тело скрипача. Каждая фаланга пальцев, все кости – от пястных до крупных костей рук (локтевой, лучевой, плечевой) – звучат, наполняются вибрацией, резонируют вместе со скрипкой и смычком. Для певца, кстати, в таком утверждении нет ничего странного. Вокал – искусство резонанса. Это общеизвестно и не кажется мистикой. Но то же в значительной степени относится и к исполнению на струнных инструментах. Вопрос лишь в том, при каких условиях вибрация струны, усиленная резонансом дек, проникает в тело играющего, вовлекая в резонанс «кости-трубы» природного органа, каковым является человек. И тогда скрипач перекрывает своим тоном симфонический оркестр!

Каковы же эти условия? Возьмём для примера идеально звучащий предмет – церковный колокол. Его тяжёлое металлическое тело легко отзывается на удар и долго-долго хранит звук, который слышен за несколько вёрст. Но попробуйте прикоснуться к нему ладонью – и звук гаснет. Первое условие, как мы видим – свобода. Колокол висит. Язык колокола также висит на верёвке. Да и свободная рука звонаря управляет языком посредством свободно висящей веревки.

Возвращаясь к скрипке, можно сделать вывод: кости руки могут воспринимать и усиливать резонанс только тогда, когда они не сдавлены окружающими их мышцами и сухожилиями. В этой связи в новом свете представляется утверждение, высказанное с самого начала: смычок нельзя «держатъ». Едва ощутимое фоновое напряжение отрезает путь к резонансу, полноценному звучанию, когда звучит не только инструмент и смычок, но и руки, тело музыканта.

Мой учитель Михаил Абрамович Гарлицкий говорил мне: «Ощущения скрипача не должны отличаться от ощущений человека, сидящего в кресле». Ту же мысль, по словам А. Князева, высказывал его педагог Александр Кириллович Федорченко. Эта простая и гениальная максима позволяет музыканту подготовить себя к искусству резонанса. Масштаб звука, палитра тембродинамических красок напрямую зависит от естественной, непринуждённой игры. А.К. Федорченко в одной из своих статей обращает внимание на гармоническое

соответствие колебаний трости смычка и струны. Ясно, что если эти колебания не совпадают по частоте, то звук гаснет, разрушается. Если же они гармонизированы между собой – звук усиливается и обогащается. Таким образом, полнота звука, его красота и разнообразие напрямую зависят от физической свободы скрипача, естественности его игры.

Посмотрим теперь, каковы дальнейшие условия сохранения свободы правой руки скрипача?

Ещё одним – важнейшим – условием являются **весовые** ощущения. И не только в том смысле, что, используя вес, мы делаем излишним и малоэффективным силовое воздействие смычка на струну. Ощущение веса руки, по сути, является **синонимом свободы**: рука свободна тогда и только тогда, когда ощущает свой вес.

Отсюда следует, что на всех этапах обучения – от начальных до высших – важно практиковать упражнения, развивающие весовые ощущения. Начинать можно с упражнений без инструмента.

Например: встаньте перед зеркалом и медленно поднимайте поочерёдно руки в координации с дыханием: вдох – подъём, выдох – опускание. Это, скорее всего, не получится сразу – только тогда, когда придёт ощущение веса руки. Сначала целесообразно поднимать только кисть (первое упражнение) затем предплечье (второе упражнение), наконец – всю руку. Когда будут достигнуты плавность, координация с дыханием и непрерывный **контроль** за весом, можно переходить к упражнениям со смычком и к игре на инструменте. Главное – сохранить ощущение веса в любых штрихах, в любом нюансе, в любом темпе и в любой фактуре.

Обратим внимание ещё на один важный момент: форму руки. Рука, как правило (у которого, разумеется, есть исключения) расположена в плоскости той струны, на которой в данный момент находится смычок. Но при этом в идеале чуть-чуть **провешены** кисть и локоть. Мышцы запястья и плеча контролируют соответствующие части руки – кисть и предплечье. Критерием их свободы опять-таки является ощущение веса.

Как видим, ощущение веса очень дифференцировано, вплоть до ощущения веса пальцев. Только такое развитое ощущение веса позволяет свободно управлять соответствующими группами мышц и, одновременно, сохранить их готовность к акустическому резонансу.

Продолжая углубляться в проблему, зададимся вопросом: что ещё на практике является препят-



ствием к сохранению естественного, природного состояния правой руки?

Опыт показывает: причины лежат на поверхности – скованность **пястных** суставов, а также обездвиженность выпрямленного большого пальца. Отчасти это происходит потому, что пальцы непропорционально сильно сдавливают трость – об этом было сказано ранее. Но этим проблема отнюдь не ограничивается.

Посмотрим, что происходит при передаче веса от руки к струне. В большинстве случаев пальцы сохраняют, фиксируют форму, ту же, что и в положении смычка над струной. Происходит непроизвольная блокировка суставов. А ведь суставы созданы природой: а) для движения и б) для гибкости, амортизации. При весовом воздействии суставы должны **изменять** свою форму, прогибаться. Этот момент весьма труден для понимания, особенно в период перенастройки аппарата в классе нового педагога. Не вникая во все тонкости, скажу лишь: вес в норме передается в смычок **через** пястные суставы, которые выполняют роль рессоры. В этом – и только в этом случае – рука сохраняет природную гибкость, естественность. Поэтому пястные суставы правой руки, как правило, слегка подтянуты.

В завершение хотелось бы напомнить о нескольких ключевых упражнениях, которым уделяется несправедливо мало времени и внимания. Впрочем, времени для них много и не требуется. Необходимо, главным образом, именно внимание.

**1/ Длинные смычки.** Лев Моисеевич Цейтлин не раз демонстрировал ученикам, студентам, артистам Персимфанса свое умение вести смычок 1 минуту – как вниз, так и вверх. По свидетельствам очевидцев, это была незабываемая картина: смычок, казалось, не двигался – как минутная стрелка – а звук был тихий, но ровный, без дрожи и рывков. Сколько времени необходимо для отработки этого ключевого штриха? На мой взгляд, 2 минуты в день: одна для штриха вниз и вторая – для штриха вверх. Но каждый день! Мне этот штрих показывал Ростислав Давыдович Дубинский на уроке студенческого квартета. «Кажется, я ничего не делаю – говорил наш учитель, ведя смычок по струне «соль». – А на это ушла вся жизнь!».

Для тех, кто начнёт изучать это упражнение, следует помнить: успех придёт не сразу. Поначалу дай Бог вести 20 секунд. Качество звука первые несколько месяцев может быть ужасным: то и дело трость будет дрожать, двигаться рывками. В конце

концов, и качество, и время начнут нарастать, и практический каждый сможет приблизиться к намеченному рубежу или даже превзойти его. Всё будет зависеть от терпения и целеустремленности. Наградой будет неизмеримо возросшее качество звука при обычных скоростях ведения и повышенная управляемость правой руки в целом.

**2/** Мы обратили внимание на пользу замедленных движений, сверхмедленного ведения смычка до минуты в одну сторону, но не менее полезными являются и сверхбыстрые движения – шестнадцатая на весь смычок. В классе Ю.И. Янкелевича такой штрих называли «штрихом Юрия Исаевича».

Необходимы:

- а) полное расслабление;
- б) отработанная координация движений всех частей руки в одну сторону.

Важно при этом вообразить конкретную жизненную ситуацию, при которой подобное движение формируется самым естественным образом. Ю.И. Янкелевич, рассказывая, так объяснял «свой» штрих: «Представь себе, что ты первобытный охотник, стоишь в ручье, а у тебя между ног проплывает крупная рыба. Тебе нужно кинуть дротик или гарпун, вонзив его в спину проплывающей рыбы». После такого объяснения движение становится более естественным:

- а) чувствуем вес смычка-«дротика» и руки;
- б) мгновенно приводим в лёгкое, стремительное движение все части руки, начиная с лопатки;
- в) волос прицельно проходит сквозь одну точку на струне, как сквозь игольное ушко.

Таким штрихом полезно поучить, например, этюд № 1 Р. Крейцера (пример 4):



Пример 4

В дальнейшем навык быстрого ведения смычка станет обязательным при изучении акцентов, sforzандо и других штрихов. Собственно, важно не столько вести смычок быстро или медленно, сколько умение менять скорость смычка. Это – основа фразировки, реализуемой на скрипке, главным образом, распределением смычка. Но это и основа артикуляции, которая предполагает изменение скорости смычка в масштабах каждого отдельного звука.



Изменения эти легко проследить на разных типах деташе. Начнём с плавного – «легатного», когда смычок движается практически с одной скоростью (если условно отвлечься от фразировки). Далее: активное деташе, когда начало ноты несёт в себе импульс, а её продолжение – инерцию вплоть до следующего импульса, следующей ноты. Дальнейшая активизация импульса даёт новый тип – акцен-

тированное деташе: скорость атаки значительно превышает скорость ведения основной части ноты и её завершения.

3/ Перейдём к третьему упражнению. Р.Д. Дубинский объяснял акценты так: играйте гамму по 4 стаккато на каждой ноте. Половина смычка уходит на первую шестнадцатую и вторая половина – на 3 оставшиеся.



Пример 5

Затем то же самое: просчитывая про себя и, определяя так же смычок, не останавливайте смычок, а лишь меняйте его скорость.

Разумеется, пропорция быстрого и медленного ведения может меняться. Так, соотношение  $1/3$  к  $2/3$  даёт декламационное деташе,  $2/3$  к  $1/3$  даёт sforzando. Количество более тонких градаций может быть умножено и не поддаётся чёткой классификации. Ещё больше вариантов возникает, если учитывать различные соотношения скорости смычка и нажима. Здесь всё определяет художественная задача, правда музыкально-речевого высказывания.

Мы кратко коснулись ряда моментов, освоение которых необходимо для избавления от зажимов и обретения природной гибкости и свободы правой руки. И это еще далеко не всё – мы только подходим к наиболее уязвимой области скрипичной педагогики – неразвитости в очень многих случаях кистевых и пальцевых движений правой руки, но это особая, очень большая тема, требующая отдельного рассмотрения. Скрипичная педагогика, при всех своих впечатляющих достижениях, всё ещё остаётся областью не до конца решённых проблем, конкурирующих точек зрения, полем совместного поиска, ведущего к пониманию чуда скрипичной игры.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. СПб.: Композитор, 2004. 120 с.
- 2/ Бенюмов М.И. Постановка скрипача (левая рука): современный подход и «старая» школа // Непрерывное образование в сфере культуры. № 7. Красноярск, 2010. С. 66–76.
- 3/ Гвоздев А.В. Исполнительская техника скрипача. Методология. Теория. Практика. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2014. 316 с.
- 4/ Гвоздев А.В. Некоторые психофизиологические факторы скрипичной техники // Вестник музыкальной науки. № 3 (25). Новосибирск, 2019. С. 109–117.
- 5/ Либерман М.Б., Берлянич М.М. Культура скрипичного тона: теория и практика. М.: Музыка, 2011. 270 с.
- 6/ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М.: «Классика – XXI», 2007. 304 с.
- 7/ Царева Е.С., Ермакова О.С. Красноярская струнная творческая школа–2021: история, итоги и перспективы // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского “ARTE”. 2021. № 2. С. 96–104.

## REFERENCES

- 1/ Aufer, L. (2004), *Moja shkola igry na skripke* [My school of violin], Composer, St. Petersburg, 120 p. (in Russ.)
- 2/ Benjumov, M.I. (2010), “Violinist's staging (left hand): modern approach and “old” school”, *Continuing education in the field of culture*, no. 7, Krasnoyarsk, pp. 66–76. (in Russ.)
- 3/ Gvozdev, A.V. (2014), *Ispolnitel'skaja tehnika skripacha. Metodologija. Teorija. Praktika* [Violinist's performing technique. Methodology. Theory. Practice], NGK im. M.I. Glinka, Novosibirsk, 316 p. (in Russ.)
- 4/ Gvozdev, A.V. (2019), “Some psychophysiological factors of violin technique”, *Bulletin of Musical Science*, no. 3 (25),

Novosibirsk, pp. 109–117. (in Russ.)

- 5/ Liberman, M.B., Berljanich M.M. (2011), *Kul'tura skripichnogo tona: teorija i praktika* [The culture of the violin tone: theory and practice], Music, Moscow, 270 p. (in Russ.)
- 6/ Flesch, K. (2007), *Iskusstvo skripichnoj igry. Hudozhestvennoe ispolnenie i pedagogika* [The art of violin playing. Artistic performance and pedagogy], Classic – XXI, Moscow, 304 p. (in Russ.)
- 7/ Tsareva, E.S., Ermakova, O.S. (2021), “Krasnoyarsk String Creative School-2021: History, Results and Prospects”, *Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky ARTE*, no. 2, pp. 96–104. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Бенюмов Михаил Иосифович, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный артист РФ, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры оркестровых струнных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: beniumov@mail.ru

## Author information

Mikhail I. Benyumov, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor at the Department of Orchestral String Instruments, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: beniumov@mail.ru