

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Йозеф Иоахим (1831–1907) широко известен в наши дни как автор редакций и каденций к большинству классических концертов. Но помимо того, что он был величайшим скрипачом своего времени, выступавшим в ансамбле с Кларой Шуман, первым исполнителем концертов Брамса и Бруха, создателем и бессменным руководителем на протяжении двух десятилетий «Иоахим-квартета», композитором, весьма обогатившим скрипичный репертуар, Иоахим был выдающимся педагогом. За время своей, почти сорокалетней, педагогической деятельности в Берлине он воспитал множество выдающихся скрипачей, среди которых и Леопольд Ауэр, считающийся основателем современной русской скрипичной школы.

Андреас Мозер (1859–1925) менее известен в России, однако именно благодаря ему педагогическое и музыкальное наследие Иоахима было зафиксировано и сохранено для последующих поколений. Ученик Йозефа Иоахима, Мозер, в силу проблем со здоровьем, очень рано оставил исполнительскую деятельность и целиком посвятил себя педагогике. Десятилетия, проведенные рядом с великим музыкантом, вначале в качестве его ученика, а затем ассистента и коллеги, позволили ему впитать и осмыслить философию и методику Иоахима. Результатом этой деятельности стала, в частности, и данная «Школа игры на скрипке».

Этот труд охватывает практически весь путь музыканта, от основ постановки и ведения смычка до тонкостей исполнения мелизмов и сложнейших технических приемов, таких как пассажи октавами или децимами.

Со времен барокко изменился способ держки скрипки — появился подбородник, в результате чего левая рука, лишившись необходимости поддерживать инструмент, получила большую свободу. За прошедшие сто лет повсеместно случился переход на смычок «нового типа», так называемый туртовский смычок современной формы. Гриф скрипки удлинился, а залы, в которых выступали скрипачи, увеличились в объеме. Все это требовало совершенно иного подхода к технике скрипичной игры. К началу двадцатого века полностью сформировалась новая техника игры на скрипки, которая, в отличие от старинной, отвечала задачам «новой» музыки и которая актуальна и по сей день.

«Школа игры на скрипке» Иоахима — Мозера — это первый и наиболее полный учебник современной скрипичной техники. Философия педагогики, изложенная здесь, совершенно не выглядит архаичной. Суть метода — разумная естественность; цель работы педагога — воспитание не виртуоза, но образованного вдумчивого музыканта; «чтобы хорошо играть, надо хорошо петь» — развитие слышания через пение; все это и сегодня составляет основы методики преподавания игры на скрипке.

В оригинале «Школа» состояла из трех частей, третью из которых составляли каденции и редакции Иоахима основных произведений классического репертуара. Поскольку за последние сто с лишним лет они неоднократно переиздавались и широко известны, мы решили не включать их в данное издание. Мы публикуем две первые книги «Школы», в приложении к первой из которых вы найдете подробный обзор истории скрипичных мастеров и исполнителей за три с лишним века, составленный Мозером.

Закончу словами автора:

«Мы публикуем эту работу в надежде, что она будет полезна и найдет признание читателя, который должен судить о ней лишь как о попытке создания рационального метода обучения игре на скрипке, в котором техника служит во славу музыкальным задачам!»

M. Куперман

ПРЕДИСЛОВИЕ ЙОЗЕФА ИОАХИМА

В течение моей многолетней педагогической деятельности я слишком часто сталкивался с тем, что вожделенная цель овладения мастерством практически недостижима для тех скрипачей, которые уже обладают некоторыми умениями, приобретенными путем долгих упражнений, и даже с большим или меньшим успехом дают концерты. Они либо обладали укоренившимися привычками правой или левой руки, мешающими спокойному и чистому исполнению, или же за весь долгий период занятий музыкой им никто так и не разъяснил теоретические основы, необходимые для понимания духовной составляющей музыкального произведения. В редчайших случаях удавалось преодолеть эти трудности. Это возможно, только если ученик приложит достаточно усилий к трудному процессу осознания собственных ошибок, вместо того, чтобы продолжать лиху музицировать, и посвятит достаточно времени своему образованию, вместо того чтобы продолжать зарабатывать на жизнь музыкой.

Я постоянно вижу, насколько усложняет работу учителя недостаточная подготовка; как недобросовестно ведется работа в обоих, техническом и музыкальном, направлениях при подготовке музыкального произведения; и сколь востребован стал бы учебник, в котором был бы собран и систематизирован весь педагогический опыт.

До сей поры я не имел возможности наблюдать скрипачей с самых первых шагов на инструменте до сценического исполнения произведений. Тем с большим энтузиазмом я воспринял инициативу профессора Мозера, моего бывшего ученика, многие годы имевшего возможность наблюдать за моей деятельностью и накопившего ценнейший опыт в обучении начинающих музыкантов, создать «Школу игры на скрипке». Мы живейшим образом обсуждали с ним нашу деятельность, и я знаю, насколько основательно мой юный друг изучил историю скрипичного искусства за прошедшие годы. Посему я не только радостно согласился участвовать в этом предприятии, но и пообещал его всемерно поддерживать. Таким образом возник наш совместный труд, последняя часть коего представляет собой мои переложения основных произведений скрипичного репертуара, а первые две части написаны Мозером. Но и они были созданы при моем живейшем участии, а всякий вывод фиксировался лишь тогда, когда после основательного обсуждения мы достигали в отношении него полнейшего согласия. И хотя я привел в конце этой книги некоторые произведения классического репертуара в своей редакции, я прекрасно осознаю, что она не представляет собой панацеи; ведь любой пассаж можно сыграть различными штрихами и аппликатурой, а всякий мастер выберет самый удобный для себя вариант, а скрупулезное следование моим предписаниям не дает гарантии того, что произведение будет сыграно в моем вкусе. Индивидуальность исполнителя невозможно игнорировать. Тот отрывок, что представлялся мне спокойно-просветленным, другой исполнит с оттенком грусти; а там, где я нахожу оттенок юмора, кто-то сыграет с непревзойденной страстью; и так далее до бесконечности! Однако, думаю, ищущему знаний будет полезно иметь некоторые разработанные мною модели исполнения и каденции, после того как он ознакомится с тем материалом, который содержится в этих книгах относительно искусства фразировки и интерпретации.

И пусть этот труд двух педагогов, преисполненный любви к ученикам, принесет достойные плоды и оправдает их надежды!

Берлин, январь 1905 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ И ВСТУПЛЕНИЕ АНДРЕАСА МОЗЕРА

Йозеф Иоахим вскоре отметит шестидесятилетие педагогической деятельности. Его ученики могут только приветствовать всякий труд, в методической последовательности собравший в себе его взгляды относительно сущности скрипичной игры.

Мастер — так же, как и Л. Шпор, — никогда не преподавал новичкам, а потому не имел возможности проверить свои теории непосредственно в действии. Однако они вполне нашли свое подтверждение в работе с более продвинутыми учениками, сотни которых несут далее усвоенные принципы, воспитывая настоящее и будущие поколения скрипачей в традициях школы Иоахима.

Мы разделили работу над этим трактатом следующим образом: покуда я расчищал землю и собирал камни для фундамента в первых двух частях «Школы», Иоахим завершил строение своими транскрипциями некоторых классических произведений в третьей части. Несмотря на такое распределение обязанностей, этот трактат получился весьма цельным, во многом благодаря бескорыстной поддержке, которую Иоахим оказывал моим изысканиям в области начальных уроков игры, а также моей глубокой внутренней вере во все музыкальные замыслы мастера.

Я несу персональную ответственность за пояснительный текст и те нотные примеры, в которых не указан композитор. Поскольку они определяют всю методическую направленность первых двух частей «Школы», позволю себе, вместо отдельного вступления, сказать следующее.

Наша конечная цель — это не виртуозность, а музыкант, способный поставить свои технические навыки на службу музыкальному замыслу. Шаг за шагом мы подводим ученика к тому моменту, где заканчивается ремесло и начинается искусство. Уже после первых упражнений на ведение смычка и технику левой руки он должен ознакомиться с элементами фразировки, дабы как можно раньше начать воспринимать осмысленное и выразительное исполнение не как нечто внешнее, но как непременный атрибут игры на скрипке. На этом этапе не столь важно, чтобы ученик смог выразительно сыграть заданные ему небольшие пьесы. Главное — учитель должен пробудить у него музыкальное мышление, время от времени проигрывая эти пьесы для него. Сильно облегчить задачу, которая на первый взгляд кажется сложнее, чем есть на самом деле, могут примеры из сопредельных видов искусства и из речи¹.

Вышесказанное подразумевает следующее: важнее основательно обучить воспитанника, нежели сделать это быстро. Поэтому мы столь подробно и досконально останавливаемся на основах мастерства. Опыт показывает, что сложнее всего исправить ошибки в технике игры в первой позиции; а посему, как в интересах учителя, так и ученика, следует их избегать. Ошибается тот, кто думает, что долгое изучение основ оностит желание и пыл ученика. Тем и отличается достойный педагог от служащего, отсиживающего положенные часы в конторе, что первый помимо бесконечного терпения и любви к профессии учителя обладает еще и интеллектом, необходимым для того, чтобы поддерживать интерес ученика в освоении сложных вещей.

Если при столкновении с некоторыми трудностями интерес ученика ослабевает, что тем естественнее, чем моложе ученик, то опытный педагог изыщет сотни способов и путей привлечь внимание ученика к изучаемому предмету. В подобных случаях хорошо бывает сделать перерыв, во время которого можно рассказать ученику немного о жизни

¹ Поскольку далеко не все ученики станут выдающимися скрипачами, успехом преподавателя будет воспитание вдумчивого и подготовленного слушателя, любящего благородные искусства. — Примеч. автора.

великих музыкантов: где и когда они жили и творили, какова была их судьба, чем они знамениты и тому подобное. В другой раз можно ознакомить ученика со знаменитыми скрипачами из разных стран, кто были их учителя, и кого из учеников они воспитали. История скрипки и скрипичных мастеров также неплохая тема для подобных бесед.

Отсюда само собой следует, что наш метод не годится для совсем юных учеников. Только исключительно одаренные дети могут начать обучаться игре на скрипке до семи лет; но и то, только если помимо таланта и желания учиться в наличии имеются хорошие физические данные. Преимущества раннего обучения в большинстве случаев перевешивает лучшее умственное развитие более старших учеников. Лучший возраст для начала обучения игре на скрипке — между восемью и десятью годами.

Если учитель проверил слух и физические данные ученика и нашел их удовлетворительными¹, он должен подыскать для него подходящий инструмент. Игра на скрипке сама по себе достаточно трудна, чтобы мучить ребенка слишком большим инструментом или слишком длинным для него смычком. Ученики младше восьми лет должны начинать на половинных инструментах; с десяти лет можно перейти на трехчетвертной; но лишь в исключительных случаях ребенок переходит на целый инструмент до двенадцати лет. То же самое и со смычком. Переход от маленького к большому инструменту не связан с особыми трудностями или потерей времени.

Необычайно важно с самого начала воспитывать музыкальное сознание ученика. Он должен петь, петь и еще раз петь! Еще Тартини говорил: «*Per ben suonare, bisogna ben cantare*» («чтобы хорошо играть, нужно хорошо петь»). Скрипач не должен издать ни одного звука, без того чтобы прежде не воспроизвести его голосом, полностью осознавая таким образом, как он должен прозвучать. Это одна из причин, по которой освоение грифа следует начинать на струне Ре. Звуки в первой позиции на этой струне может спеть любой ребенок, неважно, поет он сопрано или альтом. Если же, что случается весьма редко, ребенок не обладает голосом, можно использовать свист для этих целей. Главное, чтобы ученик развивал осознанное слышание. Недостаточно отличать чистую ноту от фальшивой; он должен точно знать, выше она или ниже нужного тона. Время и усилия, затраченные на развитие слуха, будут вознаграждены позже при исполнении двойных нот; хотя очевидно, что острый слух является необходимым условием для всякого музыканта.

Из самой природы скрипки следует, что начинать освоение грифа нужно со струны Ре. Первые попытки провести смычком по струне Ре или Ля заставляют ученика вести смычок постоянно под одним и тем же углом к струне, чтобы не задевать соседних струн. Всякий учитель по достоинству оценит это, стоит лишь вспомнить то положение, которое принимает смычок новичка на струнах Ми или Соль и которое удается исправить, лишь приложив немалые усилия.

Но основной причиной, по которой следует начинать обучение на струне Ре, является левая рука. Очевидно, что мажорные тональности гораздо удобнее для руки ребенка, нежели минорные или вообще церковные лады. А поскольку тональности представлены прежде всего гаммами, следует начинать обучение игре на скрипке с той гаммы, которую легче всего сыграть в первой позиции. И это, очевидно, Ре мажор! Если мажорную гамму разложить на два тетрахорда:

До мажор

1. тетрахорд 2. тетрахорд

¹ Учитель должен положить ученику скрипку под подбородок и проверить, достает ли тот, если поставить первый и третий палец на струне Ля на ноты си и ре, четвертым пальцем до ноты фа. — Примеч. автора.

то для Ре мажора на скрипке получится два простых тетрахорда с одинаковой¹ аппликатурой на Ре и Ля струне.



Если ученик освоил эту (первую) аппликатуру, он может сыграть начинающиеся с открытых струн Соль и Ля, соответственно, гаммы Соль мажор и Ля мажор, т. е. модуляции в тональности субдоминанты и доминанты. Приступить к изучению До мажора в нижней октаве ($do^1 - do^2$) можно только после изучения минорного тетрахорда. Тогда как До мажор во второй октаве в первой позиции ($do^2 - do^3$) следует отложить из-за тритона «фа²—си²» и необходимости вытягивания мизинца на do^3 .

То, что не все еще начинают обучение игре на скрипке с изучения тетрахордов, относится к тем странностям, которые, в силу их почтенного возраста, к счастью, встречаются все реже. Два фактора определяют механику игры: природа инструмента и те части тела, которыми мы пользуемся для игры на нем. Поскольку скрипку уже многие столетия настраивают практически исключительно по квинтам, а для игры мы пользуемся только четырьмя пальцами левой руки, то сама собой вся техника левой руки основана на тетрахордах. Наши предшественники-скрипачи уже это понимали; тем более, что большинство из них выходцы из монастырских певческих школ, в которых изучались исключительно церковные лады и теория тетрахордов, прежде чем в мире воцарилась современная тональная система. Однако в переходный период между старой и новой теорией музыки, который совпадает с началом истории скрипичной игры, в качестве исходного пункта в обучении скрипичному искусству использовался получивший в шестнадцатом веке признание ионийский лад (*до-ре-ми-фа-соль-ля-си-до*). С одной стороны, это означало отрицание природы нашего инструмента, с другой — недостаток педагогического опыта. Ведь если тональность До мажор равна удобна как для теоретических изысканий, так и для пианиста, делающего первые шаги на инструменте по белым клавишам, то для начинающего скрипача она самая неудобная, ибо ее воспроизведение сопряжено с огромными трудностями, коих можно, а значит и следует избегать.

Тот факт, что современные педагоги в своих методиках начинают с До мажора, имеет следующее объяснение. Во-первых, большинство этих учителей, как, например, Шпор, практически не работали с начинающими; во-вторых, они, говоря словами Шиллера, признали «привычку — кормилицей его». С того момента, как ученик Корелли, Джеминиани, в своей «Скрипичной школе» в 1740 г. определил такое по-

ложение пальцев

как основу, эта печально известная аппликатура переходит

из одной методики в другую, поскольку они все основываются на вышеупомянутой школе.

Во времена наших предшественников, однако, эта позиция руки была совсем не столь абсурдной, какой она является в наши дни. Вспомним только, что вплоть до второй половины XVIII века скрипичная шейка была на 2–3 сантиметра короче, чем теперь, так что для исполнения подобного аккорда требовалась растяжка, не большая

¹ Во время первых уроков следует говорить ученику, что оба тетрахорда абсолютно идентичны. К объяснению их различия можно приступить при изучении двойных нот. Обсуждение большого (8:9) и малого (9:10) тонов запутает новичка. С другой стороны, ученик, наделенный хорошим слухом от природы, будет инстинктивно верно интонировать. — Примеч. автора.

чем ныне в третьей или четвертой позициях. Однако же, всякий опытный учитель знает, что едва ли половина его учеников может без труда сыграть этот аккорд на современных инструментах с большой мензурой; ведь даже некоторые выдающиеся скрипачи не справляются с ним. То, что представляет собой трудность для большинства, а некоторым и вовсе не поддается, не может быть принято за норму. Вот и последняя причина, по которой нельзя использовать До мажор, с его сложной аппликатурой, в начале обучения.

Ш. де Берио был первым, кто в своей «Школе игры на скрипке» переломил сложившуюся традицию и, исходя из идеи, что скрипка — это инструмент в Соль мажоре, начал обучение с гаммы Соль мажор. Из музыкальных и технических соображений, приведенных выше, мы развили теорию Берио, приняв тетрахорд на струне Ре за исходный пункт в обучении. Таким образом ученик привыкает воспринимать каждую тональность как самостоятельную конструкцию, а не производную от До мажора, обозначенную при помощи знаков альтерации.

Получившаяся методика хороша еще и тем, что в течение первых уроков, состоящих в основном из игры по открытym струнам, учитель, после объяснения нотной записи, может преподавать ученику основные понятия теории музыкальных интервалов. Это будет нетрудно потому, что в первые месяцы обучения ученик сталкивается только с простыми мотивами из народных песен.

Народная песня — это путеводная нить всей первой части данного метода. Музыкальное сознание ученика пробуждается и развивается благодаря ее певучей мелодике и простым гармониям. Упражнения и пьесы собственного сочинения основаны на простых мелодических оборотах немецких песен и танцев. Моя задача состояла не в том, чтобы сочинить прекрасные произведения, а лишь в том, чтобы снабдить ученика практическими примерами для его развития. Посему партия второй скрипки довольно проста даже в более длинных пьесах; ведь она должна поддержать ученика, а не запутать его. Дабы развитие ученика не было однобоким, следует использовать этюды и пьесы других авторов в определенные моменты.

При всей целостности данной методы, учителю следует позволить некоторую свободу в частностях. На усмотрение учителя можно последовательно проходить каждую главу или, в зависимости от уровня и возраста ученика, пропустить тот или иной раздел. Не следует, однако, делать большие пропуски, ибо рано или поздно они напомнят о себе. Само собой, правила, касающиеся техники игры, не являются строгими, а полностью зависят от физических данных ученика, и не только могут, но и должны быть изменены в каждом отдельном случае. Всякая методика устанавливает только общие нормы, но не дает подробных указаний для каждого отдельного случая. Задача вдумчивого учителя на основании общих указаний найти то, что полезно и подходит каждому ученику.

Мы публикуем эту работу в надежде, что она будет полезна и найдет признание читателя, который должен судить о ней лишь как о попытке создания рационального метода обучения игре на скрипке, в котором техника служит во славу музыкальным задачам!

Берлин, январь 1905 г.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

О ПОЛОЖЕНИИ КОРПУСА, СКРИПКИ И СМЫЧКА

Ученик должен встать так, чтобы при сомкнутых пятках его ступни образовывали прямой угол. Затем, перенеся вес на левую ногу, он должен отодвинуть примерно на ширину ладони правую ногу от начального положения, при этом слегка согнув ее в колене. Это позволит вам встать в свободную и непринужденную позу. Молодые девушки, еще не завершившие свое развитие, по медицинским показаниям должны равномерно распределять вес на обе ноги.

Не меняя начальной позы, положите скрипку под подбородок слева от подгрифника, так чтобы глаза смотрели на гриф, а дыхание ни в коей мере не было нарушено. Далее следите за тем, чтобы скрипка находилась строго горизонтально в соответствии с направлением левой ноги, а корпус инструмента был развернут на 45 градусов таким образом, чтобы относительно пола струна Соль была самой высокой, а струна Ми — самой низкой. (Я настоятельно рекомендую новичкам использовать подбородник от Бекера или Дарби; и учитель, и ученик сберегут с помощью этого приспособления массу времени и сил.)

Смычок следует держать за трость у колодки большим и средним пальцами правой руки, как будто это концы пинцета. Легче всего это сделать, если трость лежит в первом, считая от ногтя, сгибе среднего пальца, а большой палец согнут в суставе, образуя выступ. Мизинец касается трости смычка самым кончиком, а указательный и безымянный пальцы лежат на смычке, образуя мягкую и естественную округлость кисти. Все пальцы, будучи слегка согнутыми, лежат перпендикулярно трости; но не «в ужасной тесноте», а в дружественной близости друг с другом. Для начала, пока мы ведем смычок по одной только струне, тыльная сторона кисти руки составляет прямую линию с предплечьем, а запястье не должно выгибаться ни вверх, ни вниз.

К постановке правой руки, которую следует постоянно контролировать перед зеркалом, относятся следующие правила: если середина трости смычка находится на струне, то трость должна быть параллельна плечу. При правильной постановке, если смычок находится на струне Ми, то локоть слегка прижат к телу, а на струне Соль — составляет с ним угол в 45 градусов. Смычок должен находиться под прямым углом к струне, хотя его можно слегка наклонить к грифу. Вести смычок следует всегда посередине между грифом и подставкой. Если середина смычка занимает верное положение на струне, то предплечье составляет прямой угол с тростью, и ученик, бросив лишь один взгляд в зеркало, может убедиться, что если мысленно продолжить линию грифа, то она вместе с предплечьем, плечом и смычком будет составлять квадрат.

Низкое положение локтя и предплечья для всех четырех струн, рекомендуемое практически во всех немецких скрипичных учебниках, основывается на бездумном повторении неверно понятого указания и передается из поколения в поколение. С этим следует бороться любыми способами. Это правило было введено еще 150 лет назад Леопольдом Моцартом, автором первой немецкой «Школы игры на скрипке», когда скрипку держали под подбородком справа от подгрифника. И если тогда низкое, близкое к телу положение правой руки было мудрым и полезным правилом, то в наше время, поскольку

мы держим скрипку иначе, оно не просто бессмысленно, но и является основным препятствием к освоению свободного движения смычка. Ведь если при игре на струне Ми вполне естественно прижимать предплечье к телу, то при игре на струне Ре или Соль это выглядит совершенно натужно и противоестественно. Это выглядит так, будто законно играть лишь на струне Ми, тогда как игра на нижних струнах — неизбежное зло, с которым приходится мириться! Противодействие тому не заставило себя ждать, однако и тут мы попали из огня да в полымя. Доколе немецкая школа неизменно придерживается низкого положения руки, современные франко-бельгийские скрипачи задирают локоть выше, чем нужно и очень жестко ведут смычок. Как и во многих других вещах, мы советуем здесь придерживаться золотой середины: движения плеча и на нижних струнах должны быть свободными и естественными, но следите за тем, чтобы локоть не поднимался выше кисти, ибо то, что хорошо для одной струны, должно сгодиться и для других! (Эксперимент Шпора по размещению подбородника посередине над подгрифником мы рассматривать не будем, поскольку ныне никто так не играет.)

Как только ученик, следя всем правилам, научился правильно держать скрипку и смычок, можно начинать водить по открытым струнам. На первых уроках ученик не должен делать ни одного движения без неусыпного внимания и помощи учителя. Лучше всего держать левой рукой правую руку воспитанника, дабы та сохраняла во время движения правильное положение, а правой рукой придерживать винт смычка, чтобы регулировать его направление. Пока ученик не добьется некоторой уверенности в движениях, он должен перед началом каждого штриха принять исходную позицию. Под этим мы понимаем верное положение рук, когда середина смычка находится на струне. Учитель, считая вслух: раз, два, три, четыре, помогает ученику описанным выше образом вести целые длительности по открытым струнам Ля и Ре. При этом обратите внимание воспитанника на то, что сила, с которой смычок прижимается к струне, остается постоянной, на каждую четверть в целой длительности приходится одинаковое количество смычка, и пока смычок идет по одной струне, следует избегать какого бы то ни было его наклона. И поскольку поначалу речь идет лишь о том, чтобы извлекать не громкий, но чистый звук, не должно быть как прогиба кисти у конца смычка, так и выгибания ее у колодки.

Следует продолжать упражняться подобным образом под присмотром учителя до тех пор, пока ученик не научится уверенно вести смычком по струне, не задевая другие струны. Но поскольку занятие это быстро утомит новичка, учителю следует почаще делать перерывы, которые можно использовать для того, чтобы ознакомить воспитанника с нотной грамотой и основными интервалами, к которым мы перейдем позже.

ЛЕВАЯ РУКА И ПОСТАНОВКА ПАЛЬЦЕВ НА ГРИФЕ

До сих пор ученик извлекал лишь те звуки, что образуются колебанием всей струны от порожка до подставки. Если же укоротить струну, крепко прижав ее пальцем, образующим искусственный порожек, прозвучат звуки выше того, что образует открытая струна. Однако прежде, чем перейти к этому занятию, воспитанник должен ознакомиться с некоторыми правилами, касающимися положения левой руки и постановки пальцев на гриф.

1. Горизонтальное положение скрипки, которого мы достигли путем использования подушечки или подбородника, легко поддерживается, когда шейка скрипки лежит между большим и указательным пальцами левой руки. При этом шейка скрипки ни в коем случае не должна прикасаться к кожной складке между большим и указательным пальцем; скорее должен оставаться просвет, достаточно большой для того, чтобы в него можно было вставить карандаш.

2. Большой палец первой фалангой мягко прижимает шейку скрипки, находясь напротив указательного, если последний прижимает первый целый тон на открытой струне.

3. Указательный палец следует поднимать таким образом, чтобы он, будучи полностью вытянутым, не выступал за пределы грифа. Если он, в соответствии с указаниями, падает на струну молоточком, образуя первый целый тон, то в обычном случае его тыльная сторона не должна выходить за порожек.

4. Пальцы должны падать на струны вертикально и так же подниматься со струны. Криво поставленный или неправильно снятый со струны палец приводит к техническим проблемам.

5. Поскольку мизинец короче остальных пальцев, необходимо держать локоть соответствующим образом под скрипкой и настолько приблизить ладонь к грифу, чтобы и он смог опускаться на гриф вертикально.

6. Следует избегать судорожного растягивания пальцев, скорее их следует держать как маленькие молоточки, готовые в любой момент упасть на струну.

7. Рука должна быть абсолютно расслаблена, а движения пальцев начинаются от суставов и фаланг. Движение пальца, прижимающего струну, не должно сопровождаться судорожным сжатием всей руки или прижатием большого пальца к шейке скрипки.

8. Ставя пальцы на гриф или приподнимая их, следите за тем, чтобы они не соприкасались друг с другом и не путались; работайте над независимостью пальцев друг от друга. Их ловкость разрабатывается при помощи постоянного поднятия; однако избегайте перенапряжения. Если, к примеру, указательный палец стоит на струне, второй палец достаточно поднять на 2, третий на 3, а мизинец — на 5–6 см.

9. При правильном положении левой руки и верном способе ставить пальцы на струну тыльная сторона кисти составляет прямую линию с предплечьем; так что в первой позиции запястье не должно быть выгнуто ни внутрь, ни наружу. Все остальное показывают иллюстрации.

Смычковые обозначения:

- Ц.С. — весь смычок
- В ½ — верхняя половина
- Н ½ — нижняя половина
- Кн. — конец
- Кл. — колодка
- Сер. — середина



Плечо прижато к телу при игре на струне Ми



Нормальное положение левой руки
в первой позиции



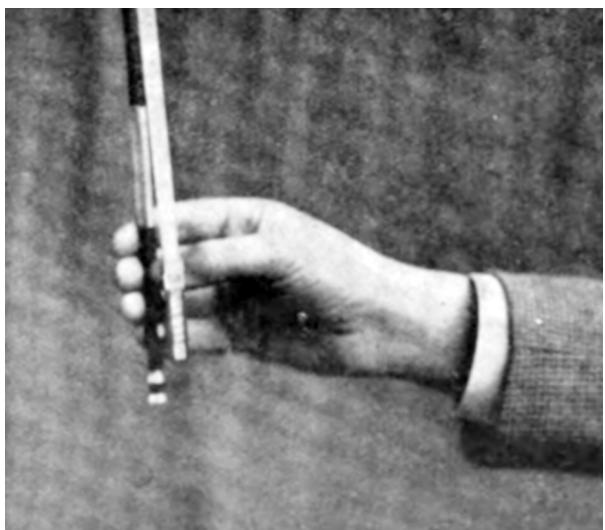
Положение локтя при игре на струне Соль



Положение большого пальца
при подготовке к смене позиций



Положение руки при игре у колодки



Способ держать смычок

ПЕРВЫЙ СПОСОБ ПОСТАНОВКИ ПАЛЬЦЕВ НА ГРИФ

Следующие упражнения следует играть на весь смычок (Ц.С.) средней силой звука (mf = умеренно громко) в спокойном текущем движении (Andante = спокойный шаг).

□ — обозначает «вниз смычком», т. е. от колодки (Кл.) к концу (Кн.); √ — обозначает «вверх смычком», от конца к колодке.

♩ — ключ «Соль», или скрипичный ключ; с — размер $\frac{4}{4}$, четыре четверти. 0 означает открытую, или пустую, струну; 1 — указательный палец; 2 — средний палец; 3 — безымянный и 4 — мизинец.

Горизонтальная линия после цифры означает, что для устойчивости интонации означененный палец остается на струне.

1a.

16.

2a.

26.

3a.

36.

4a.

46.

5a.

56.

6a.

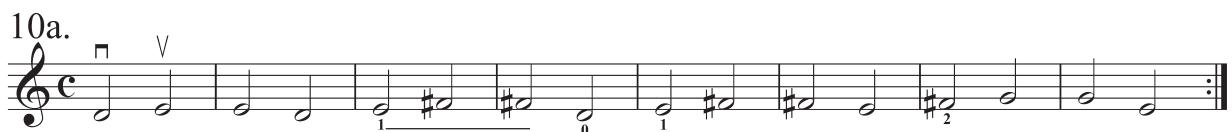
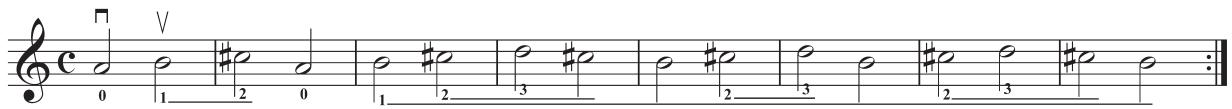
66.

7a.

76.

8a.

86.



11a. □ V

116. □ V

12a. □ V

126. □ V

13a. □ V

136. □ V

14a. □ V

146. □ V

15a. □ V

156. □ V

22a. □ V

226. □ V

23a.

236.

24a.

246.

25a.

256.

26a.

266.

27a.

276.

28a.

286.

29a.

• 17 •

296.

30a.

30b.

31a.

31b.

31c.

31d.

31e.

31f.

31g.

31h.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru