

A. B. Гвоздев

СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ ПРИ ИГРЕ НА СКРИПКЕ

Смены позиций (переходы) рассматриваются в статье в единстве технических и художественных задач исполнения. Конкретизируются условия, которые оказывают влияние на качество выполняемых переходов, структура двигательного приема, мера участия и роль пассивных сил. Дается подробный анализ незаметных переходов как наиболее сложной разновидности позиционных смен.

Ключевые слова: смены позиций, структура двигательного приема, пассивные силы, незаметные переходы, единство технического и художественного факторов.

A. Gvozdev

Violin Position Changes in Playing

The article views the position changes in the unity of technical and artistic objectives of the performance. It also defines the factors influencing the quality of changes made, the structure of moving, the degree of participation and the role of passive forces. A detailed analysis of minor and inconspicuous transitions, the most complex types in the positional shifts, is provided.

Keywords: position changes, the structure of moving, passive force, inconspicuous transitions, unity of technical and artistic factors.

Исполнительское совершенство скрипичной игры является, как известно, важнейшим фактором художественной ценности и убедительности интерпретации. Техническое мастерство музыканта, будучи целостным феноменом, складывается, тем не менее, из виртуозного владения *каждым* игровым навыком. Предлагаемая статья посвящена анализу одного из базовых сегментов техники левой руки скрипача — смене позиций.

Важные положения, касающиеся скрипичных переходов, содержат классические труды Л. Ауэра [1] и К. Флеша [6]. Большой вклад в изучение данной проблемы внес Ю. И. Янкелевич [8]. Он обстоятельно исследо-

вал ее различные аспекты и дал убедительные ответы на многие вопросы, так или иначе связанные с техникой переходов.

Среди основных задач статьи — рассмотрение игровых ощущений скрипача в контексте позиционных смен. Однако эффективность работы по построению указанных ощущений заметно возрастает, если у играющего имеются четкие представления как о структуре игровых движений в целом, так и о ее отдельных элементах. Это позволяет точнее выявить недостатки в каком-либо из звеньев выполняемого движения и сделать более «адресными» усилия по их преодолению. Поэтому один из разделов статьи посвящен не предпринимавшемуся ранее анализу данной структуры.

Далее рассматривается сложнейший вид позиционных смен — неслышные переходы. Здесь автор, на основе личного исполнительского и педагогического опыта с привлечением имеющихся наработок в этой области, анализирует наиболее существенные проблемы (преимущественно объективного характера), а также предлагает пути преодоления возникающих трудностей.

Итак, смена позиций — это перенесение (перемещение, передвижение) руки из одного удобного и правильного положения относительно грифа инструмента в другое — удобное и правильное, которое создает наиболее благоприятные условия для постановки всех игровых пальцев, а следовательно, и для игры в целом. Чувство удобства — достаточно субъективное, но принципиально важное ощущение в левой руке скрипача, которое базируется на свободе мышц, в первую очередь, плечевых. Нужно, чтобы рука, находясь в высоких позициях, «не хотела бы» как можно скорее вернуться в нижние.

В качестве наиболее важных *общих* условий рациональной организации переходов выделим следующие: а) гармоничное, хорошо сбалансированное взаимодействие в процессе игры двух точек опоры инструмента: постоянной — на ключице и переменной — в левой руке; б) независимость обеих рук, которая должна сочетаться с тесной и органичной согласованностью их действий; в) развитая пальцевая техника, которая допускает выполнение достаточно сложных, высокоточных координаций.

Рассмотрим *структуру* игрового приема. Она включает три основных звена: начальный двигательный импульс, перемещение

левой руки или ее отдельных частей вдоль грифа (основное движение) и взятие нужного звука в новой позиции. Янкелевич приводит таблицу, которая наглядно показывает особенности «сочетания отдельных элементов движения левой руки в верхней и нижней частях грифа» [8, с. 35].

Начальный мышечный импульс (первое звено) исходит в основном от ведущего элемента (см. табл.). Однако в нижних позициях, на наш взгляд, роль плеча нередко выходит за рамки вспомогательного элемента, особенно в широких переходах «через весь гриф», где деление на ведущий и вспомогательный элементы вообще теряет четкие очертания. Начальный импульс должен быть минимально достаточным, сообщать последующему движению правильное направление и органично взаимодействовать с основной частью перехода — горизонтальным перемещением руки в плоскости струны.

Основное движение руки или ее части (второе звено, ключевое для позиционных смен) ставит перед исполнителем более сложные задачи. Оно начинается вместе с плавным скольжением пальца, который берет ноту перед сменой позиций, и выполняется, как известно, с постепенным ускорением. Остановимся на некоторых факторах, которые оказывают серьезное влияние на целесообразную организацию указанного движения.

1. Роль *большого пальца* левой руки. По этому вопросу нет единства мнений. Детально разработанную и аргументированную концепцию *подготовительного движения* большого пальца предлагает в своей работе К. Флеш [6, с. 35].

<i>Элементы</i>	<i>Нижняя часть грифа</i>	<i>Верхняя часть грифа</i>
Ведущий Ведомый Вспомогательный	Предплечье Кисть + пальцы Плечо (движение вверх и вниз)	Кисть Пальцы Плечо (движение вправо и влево)

Она направлена на снятие противоречия между *движением* левой руки вдоль грифа и той функцией *противодавления*, выполняемой большим пальцем относительно игровых, которая и затрудняет данное движение. Однако, как справедливо полагает в своем примечании К. А. Фортунатов: «Флеш допускает некоторое преувеличение роли активных движений большого пальца». Кроме того, он рассматривает вопрос об игровых функциях большого пальца «в отрыве от характера фактуры, подвижности темпа и других музыкальных факторов» [6, с. 252].

Янкелевич полагал в *восходящих* переходах расчленение единого поступательного движения, обусловленное вспомогательными действиями большого пальца, не только нецелесообразным, но даже вредным, приводящим к торможению общей подвижности [8, с. 58]. Вместе с тем он допускал эти движения в *нисходящих* переходах (в основном, в кантилене) в целях создания большей устойчивости для положения инструмента. А. И. Ямпольский считал вспомогательные движения большого пальца излишними и даже мешающими. Близкой точки зрения придерживался и Л. Аэр, утверждавший, что большой палец не играет большой роли при переходах [8, с. 55]. Однако тот же Ауэр писал, что при переходах «в более низкие позиции большой палец *постепенно отодвигается* [курсив мой. — А. Г.] и этим помогает руке совершить плавный незаметный переход» [1, с. 61]. Наличие различных мнений, принадлежащих крупным авторитетным педагогам и артистам, подводит нас к выводу: решающим в этом вопросе является индивидуальное приспособление скрипача, а также конечный художественный результат.

2. В структуре основного движения велико значение *пассивных* или *природных* (дарованных самой природой) сил — в первую очередь, весовых и инерционных*. Причем, чем шире переход, чем больше проходимое левой рукой скрипача расстояние вдоль

грифа, тем это значение существеннее. В самом общем виде роль этих сил в игровом процессе можно сформулировать следующим образом:

– тесно согласуясь с мышечным усилием, они позволяют ему сохранять предельную экономичность. Это имеет принципиальное значение для скрипичной игры: преувеличенный силовой импульс утяжеляет движение, недостаточный — требует дополнительных усилий. В обоих случаях природа навыка предстает искаженной, что негативно сказывается на конечном результате — двигательном и художественном;

– будучи включенными в игровой навык, они придают ему тот перспективный сплав естественности и отточенности (по образному выражению О. Ф. Шульпякова, «обманчивое впечатление простоты и доступности самых совершенных исполнительских приемов» [7, с. 96]), который характерен для наших естественных бытовых действий. Чтобы убедиться в справедливости данного тезиса, выведем в качестве эксперимента пассивные силы из структуры любого автоматизированного действия повседневной жизни (например, ходьбы), сохранив только работу мышц, — и наши привычные, обыденные действия, «отшлифованные» повседневным опытом в мельчайших деталях, мгновенно потеряют свою естественность и непринужденность;

– благодаря свойству инерции сохранять состояние заданного движения, «рабочие» мышцы (агонисты) после его начала имеют возможность частично расслабиться, выключившись из него. Такая «баллистическая» работа мышц (наподобие того, как по инерции летит после выстрела артиллерийский снаряд) не только заметно экономит количество затрачиваемой энергии, но и придает выполняемому движению эластичность и непринужденность;

– пассивные силы прямо поддерживают движение, сообщая ему особую стабильность. Выдающийся российский ученый, специалист в области движений Н. А. Берн-

штейн, называя это свойство динамической устойчивостью, сравнивает его «с движением шарика, катящегося по желобу. Если по каким-нибудь причинам шарик начнет отклоняться от дна желоба к его приподнятым краям, сила тяжести сгонит его обратно вглубь канавки» [2, с. 232]. И как только в результате работы удастся достичь динамически устойчивой формы движения, играющий не может не ощутить со всей ясностью разгрузки, которая затрагивает не только мышцы, но и его общее состояние.

Наконец, существенное значение для эффективного построения и функционирования исполнительской техники скрипача в целом и для рассматриваемого ее раздела в частности имеют так называемые «весовые» ощущения. Они появляются как результат простого восприятия скрипачом своих рук как бы «на весу». Такое состояние, которое напоминает играющему об ощущении им своей мышечной системы в условиях повседневной жизни, является наиболее радикальным и действенным решением проблемы раскрепощения игры. Именно такие ощущения создают предпосылки для наиболее естественного выполнения любого перехода в различных игровых ситуациях. А поскольку данные ситуации бывают и объективно сложными, и субъективно неудобными, то скрипач (и педагог) должен всемерно культивировать и сохранять это перспективное ощущение «взвешенности» руки.

Дифференцированного подхода требует использование *инерционных* сил в различных видах скрипичной техники. Если в более мелких движениях (например, падение на струну и отскок игровых пальцев левой руки) из-за краткости пальцевого пути участие инерции в движении ограничено, то при смене позиций наблюдается иная картина. Здесь, вследствие увеличения преодолеваемого рукой расстояния, благотворное влияние инерционных сил существенно возрастает. Именно они сообщают основному движению (а следовательно, и всему

приему в целом) высокую степень организованности, экономичности и управляемости, а также помогают со временем выработать естественные координационные механизмы и автоматизацию навыка, сопоставимую с нашими движениями повседневной жизни.

Однако наряду с «весовыми» ощущениями и инерцией, во время горизонтального перемещения руки вдоль грифа дает о себе знать *трение*, которое *затрудняет* движение. Оно возникает в двух точках: в точке контакта большого и указательного пальцев с шейкой инструмента (в нижних позициях), а также — в точке контакта пальцевых подушечек со струной. Как известно, основных причин подобных затруднений тоже две: а) чрезмерное сжатие шейки скрипки большим и указательным пальцами левой руки в переменной точке опоры; б) преувеличенный нажим игровых пальцев на струну.

Первый из указанных недостатков базируется на *врожденном* хватательном рефлексе. Недооценка данного обстоятельства затрудняет работу по его преодолению, которая настоятельно требует как можно более раннего практического знакомства учащегося с горизонтальными движениями левой руки вдоль грифа, что не всегда учитывается практической педагогикой.

Второй недостаток (преувеличенный нажим игровых пальцев на струну) мешает движениям руки не только сам по себе, но и через возросшее из-за этого нажима противодействие большого пальца (ранее о нем уже шла речь). Поэтому нейтрализация пресловутого «хватательного рефлекса», а также воспитание гармоничного баланса прилагаемых усилий позволит преодолеть и гипертрофированное противодействие большого пальца.

Чтобы на практике устранить тормозящее влияние трения, необходимо (как это рекомендуют) в момент перехода несколько ослабить нажим пальца на струну во время его скольжения, что приводит, кстати, и к

более свободному держанию шейки скрипки. Смягчение пальцевого нажима вплотную подводит нас к следующему, *ключевому* для построения рационального игрового движения фактору.

3. Речь идет о *свободе* мышечной системы левой руки скрипача. Мышечно-игровая свобода, как известно, имеет колоссальное значение для всех без исключения сфер скрипичного исполнительства. Актуальна она и для конкретной рассматриваемой ситуации, связанной с ослаблением нажима игрового пальца на струну. Если указанное действие выполняется в условиях мышечной скованности руки, то его позитивный эффект может с большой долей вероятности оказаться неполноценным и противоречивым, не приводящим в полной мере к искомому результату. Напротив, именно игровая свобода формирует тот перспективный механизм, на основе которого наиболее естественно и действенно преодолевается тормозящее (в данном случае) воздействие большого пальца на двигательный процесс, а требуемое ослабление пальцевого нажима на струну осуществляется *непроизвольно, как составная часть техники смены позиций*.

Именно мышечная раскрепощенность позволит скрипачу наилучшим образом обеспечить ряд условий, необходимых и для эффективной техники позиционных смен в целом. Перечислим наиболее существенные из этих условий: а) общая эластичность перехода; б) *естественное* выполнение ускорения; в) рационально налаженная взаимосвязь различных частей левой руки, участвующих в движении вдоль грифа; г) точное взаимодействие игровых пальцев в процессе смены позиций.

Возвращаясь непосредственно к основному движению — к перемещению руки в горизонтальной плоскости — заметим, что оно должно быть предельно легким и точным. Эти качества помогают обеспечить:

– эластичная готовность к действию мышц левой руки;

– полезное использование «содружественных» сил и нейтрализация тормозящих;

– строгая прямолинейность движения по струне как «по линейке»;

– целесообразная координация отдельных частей левой руки в двигательном процессе, которая, в сущности, и является основным условием этой прямолинейности.

Как правило, следует избегать *заблаговременной подготовки* руки к смене позиций. Исключение составляют широкие переходы. «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 предварять само движение, благодаря чему, что особенно подчеркивал Цейтлин, облегчается точность выполнения скачка» [8, с. 113]. При этом локоть левой руки, как бы готовясь для скачка, чуть раньше выводится вправо в положение следующей позиции (С. И. Кравченко).

Особого внимания скрипача требуют *нисходящие* переходы. Ряд причин: ненадежное держание инструмента подбородком, недостаточно освоенная техника игры в высоких позициях, которая сопровождается зажатостью, преувеличенное или вовсе ненужное рулевое движение левого локтя и другие технологические погрешности — все это может нарушить координацию между отдельными частями руки, а также серьезно утяжелить и усложнить нисходящую смену позиций.

Выполненный переход завершается взятием звука в новой позиции (третье звено), который должен полностью отвечать художественным задачам исполнения. Как отмечал Янкелевич: «При воспитании правильных движений левой руки во время смены позиций педагог должен постоянно фиксировать внимание учащегося на самом качестве совершаемых движений, *связанном*

с определенным качеством звучания» (курсив мой. — А. Г.) [8, с. 69].

Овладение кристально чистым, красочно-выразительным скрипичным тоном обычно сопряжено с воспитанием тонкого и одновременно уверенного «чувства звука» («чувства струны»), которое теснейшим образом связано с музыкальным слухом, а также с областью внутренних слуховых представлений. В указанных ощущениях фокусируются воздействия всех «участников» процесса звукоизвлечения на скрипке (мера давления на струну пальцев левой руки, многообразное использование веса смычка, нажимно-весовое воздействие на струну различных частей правой руки и т. д.). На основе этой интеграции возникает качественно новый художественно-исполнительский механизм, который принципиально расширяет и обогащает звукотворческие возможности музыканта. Данное чувство звука как неотъемлемая часть игрового процесса позволяет скрипачу *физически*, на уровне реально осязаемых им ощущений (главным образом тактильных) не только постоянно «держатъ руки на пульсе» музыки, чутко улавливая его биение, но и — что самое ценное — активно влиять на становление и развертывание звуковой драматургии исполняемого произведения, на его интерпретацию. Таким образом, движение и звучание, по справедливому замечанию Янкелевича, оказываются двумя нераздельными сторонами одного и того же процесса.

Рамки статьи не позволяют подробнее остановиться на проблеме указанных ощущений. Отметим только, что смены позиций заметно усложняют ее решение как в левой, так и в правой части игрового аппарата скрипача.

Завершая анализ структуры смены позиций как игрового приема, подчеркнем, что данная структура — это не механическая сумма частей, а сложная организация, целостность, в которой каждый из элементов подчинен общему движению, зависит от него и сам оказывает влияние на целое.

Остановимся теперь более подробно на основных, наиболее важных видах переходов. Один из труднейших — незаметные (беззвучные, неслышные).

Незаметная для слуха смена позиций характерна в первую очередь для быстрых пассажей. Артикуляционно подобное соединение не должно отличаться от игры в одной позиции, а также нарушать ритмическую точность нот и общего движения. Следует подчеркнуть, что беззвучность перехода зависит не только, и даже не столько от скорости соединительного движения, сколько от его техничности и своевременности: оно выполняется *сразу* после отзвучавшей ноты, заменяя падение или отскок пальца в одной позиции.

В беззвучных переходах особое значение приобретает *своевременное* смягчение пальцевого нажима, о котором уже шла речь. Выполненное преждевременно, оно может с большой долей вероятности привести к звуковым потерям, при опоздании — существует опасность технического брака. В таких случаях изменение нажима пальца на струну происходит практически синхронно с горизонтальным движением руки. Острый дефицит времени предъявляет высокие требования к профессиональному мастерству исполнителя и предполагает как полную автоматизацию навыка, так и его органичную включенность в технику позиционных смен.

Не менее выверенной должна быть и *мера* смягчения пальцевого нажима. Если она недостаточна, то неизбежно пострадает легкость перехода. Как это ни парадоксально, но и «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 тормозящее влияние» [8, с. 81–82].

Излишнее расслабление пальца может привести и к появлению сопутствующих самопроизвольно-реактивных сгибательно-разгибательных движений в его фалангах (в первую очередь — ногтевой, менее жесткой). Они, безусловно, наносят серьезный ущерб как интонационной устойчивости исполнения, так и технике переходов. Палец должен начинать движение вместе с рукой или кистью как одно целое с нею, практически не изменяя своей формы.

В момент короткого соединительного движения пальцы, участвующие в переходе, *взаимодействуют* друг с другом. Среди важнейших задач этого взаимодействия — полная беззвучность позиционных смен при сохранении их техничности, а также интонационная точность исполнения. Как отмечал Л. Ауэр, перед самым переходом палец, берущий «новую» (вторую из двух соединяемых) ноту, держится по возможности ближе к предшествующему и «должен быть готов занять место последнего настолько быстрым (как бы «стаккатным»). — С. И. Кравченко) движением, чтобы *glissando* стало немислимым» [1, с. 60].

Необходимо обозначить еще один аспект тонко скоординированного пальцевого взаимодействия, который оказывает заметное влияние на техничность и качество перехода. Как известно, скольжение «старого» пальца по струне обеспечивает непрерывную связь с инструментом и облегчает ощущение расстояний на грифе. Однако в условиях предельно быстрого движения пальцевой путь приходится *сокращать* до *возможного* минимума. Снимая палец раньше со струны, мы существенно облегчаем переход и одновременно уменьшаем опасность появления сопутствующего *glissando*. Естественно, этот принцип не распространяется на переходы, выполняемые одним пальцем.

Самое серьезное внимание следует уделять проблеме *сочетания вертикальных движений пальцев с горизонтальными перемещениями руки* или ее частей вдоль гри-

фа. Особенно это важно в тех случаях, когда возникает необходимость сделать большое число мелких, следующих друг за другом в одном направлении переходов. Янкелевич справедливо считал этот вопрос одним из кардинальных для скрипичного исполнительства. «Только методически осуществляемое воспитание правильной координации этих движений может обеспечить такое их единство, при котором деятельность левой руки не будет претерпевать никаких ограничений» [8, с. 66].

Ценным вкладом в теорию и практику исполнения таких пассажей является методика, предложенная известным болгарским скрипачом и педагогом Е. Камилларовым, которую он обозначил как «внепозиционную или пассажную» игру. Разъясняя смысл, который он вкладывает в данное определение, Камилларов писал: «под внепозиционной игрой будем подразумевать движение руки через позиции без задержки в них», в отличие от техники игры «по позициям», когда «рука движется “от позиции к позиции”, закрепляясь хотя бы на какое-то минимальное время в каждой» [4, с. 4–5].

Сущность своей методики он формулирует следующим образом: «четырёхоктавное арпеджио (в тональности A-dur. — А. Г.) требует выработки такого движения руки, которое охватывало бы его целиком. Естественно, что оно должно быть крупным и должно совершаться крупными мышцами плеча и предплечья. По внутреннему состоянию играющего рука сразу настраивается на исполнение всего пассажа от первой до последней ноты. Беря первую ноту, исполнитель как бы сразу «нацеливается» на последнюю. Это означает, что уже начиная пассаж, скрипач распределяет все мелкие движения руки так, чтобы подчинить их единому целому» [4, с. 48].

Речь идет о воспитании сложных игровых ощущений. На ранних этапах работы (как и в дальнейшем) не следует допускать утрированного *общего* движения руки, о котором идет речь. На практике оно должно

оставаться скорее на уровне тенденции, как бы стремления к движению, иначе возможна разбалансировка двигательной структуры навыка.

Предложенная Камилларовым методика, безусловно, является дальнейшим развитием круга идей, связанных с техникой позиционных смен в одном из наиболее сложных ее разделов. Кроме того, ее практическое освоение, несомненно, обогатит систему внутренних игровых ощущений скрипача и окажет благотворное влияние на все виды позиционных переходов.

Итак, если техника незаметных переходов достигла высокого уровня, то все три звена — начальный импульс, горизонталь-

ное перемещение руки или ее частей вдоль грифа и взятие нового звука — выполняются как бы одновременно, как *целостный* двигательный комплекс, с отдаленным подобием *единичного вибрационного движения*.

Выразительные функции позиционных смен выявляют себя через *portamento*, которое выполняется одним из двух пальцев, участвующих в смене (по К. Флешу — А или Е-*portamento*). В отличие от беззвучных, эти переходы чаще всего связаны с областью скрипичной кантилены: при смене позиций звучат не только ноты, — как правило, должна быть певучей и звуковая ткань между ними:

Пример 1. К. Шимановский. Концерт для скрипки с оркестром № 1
[Vivace assai]

Техническая основа этих переходов близка рассмотренным ранее (незаметным). Все многообразие выразительных оттенков *portamento* — это не что иное, как *конкретные* соотношения продолжительности и скорости скольжения пальца, осуществляющего переход. *Portamento* к «новой» (второй из двух соединяемых) ноте выполняется с обязательным ускорением и начинается обычно «в большей или меньшей близости от второго звука, являясь, по выражению Мостраса, как бы своего рода “предъямом”, вводящим в этот звук» [8, с. 93].

Использование подобных позиционных смен едва ли поддается точной классификации (если только данное понятие вообще может быть применимо к музыке). Оно определяется «множественностью художест-

венных задач, различным содержанием произведений, их стилем, а также пониманием исполнителем характера и оттенков звучания, фразировки, соотношения элементов музыкальной ткани и т. п.» [8, с. 75]. Выразительные, «вокальные» соединения позиций могут многократно усилить обаяние, очарование, поэтичность исполняемой музыки, а также эмоционально-экспрессивное воздействие всей ее образно-содержательной сферы. Однако для этого музыканту, помимо незаурядного таланта и обостренной восприимчивости к прекрасному, требуется и развитый художественный вкус, и необходимое чувство меры. Как справедливо полагал Б. Л. Гутников, все «элементы технологии нужно согреть чувством... только тогда они открываются нам с новой стороны, и мы начинаем постепенно

осознавать неисчерпаемость интонационно-выразительных ресурсов нашей же собственной техники» [3, с. 18].

Вкратце коснемся переходов через *открытую* струну. Трудности этого типа позиционных смен (его нередко рекомендуют как наиболее подходящий для начального этапа работы над переходами) обусловлены возможным ослаблением так называемого «чувства грифа», вследствие нарушения непосредственного контакта пальца со струной. Необходимо предостеречь от *полной утраты* указанного «чувства грифа», даже кратковременного. Это может привести к тяжелым интонационным потерям. Чтобы избежать этой опасности, следует: а) не допускать излишней расслабленности левой руки во время отсутствия игровых контактов пальцев со струной, что может ослабить ощущение уверенности в пространственной

ориентировке руки; б) во время перехода ограничивать подъем пальцев над струнами пределами минимально необходимого; в) в рамках целостного движения настойчиво улучшать координационные связи между отдельными частями левой руки; г) *стараться сохранить наработанные ощущения во время звучания открытой струны, то есть во время перехода*. При исполнении известного фрагмента тот непродолжительный отрезок времени, пока звучат нижние открытые струны, необходимо использовать для смены позиций, а также подготовки удобных положений руки, которые претерпевают значительные изменения в условиях постоянной смены качественного состава терций (малая изменяется на большую и наоборот). Это чрезвычайно важно для техничности игры и интонационной точности исполнения.

Пример 2. П. Чайковский. Вальс-скерцо
[Tempo di Valse. Allegro]



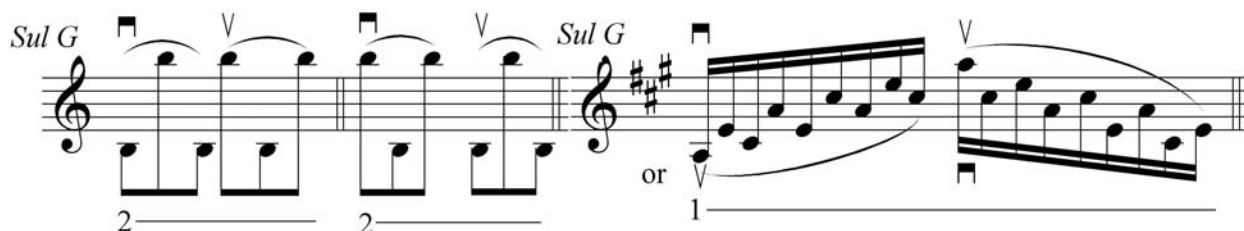
Указанные действия выполняются одновременно и в то же время без суеты. Полезно проучить эпизод и без четвертей, не теряя контакта пальцев со струнами. Это поможет воспитать в руке и в пальцах отчетливую «модель движения», а также ощущение большей определенности и предсказуемости их действий, выполняемых впоследствии над струнами.

Изучение и совершенствование позиционных смен происходит последовательно, начиная со спокойного темпа движения. На первых порах приоритет в работе принадлежит целесообразной организации навыка, поэтому не следует опасаться самопроизвольных *glissandi*, в том числе и без художественной необходимости. Со временем, по мере накопления игрового опыта, они ста-

нут более управляемыми, вплоть до полного исчезновения в быстрых пассажах. Попытка избежать нежелательный «подъезд», применив резкое, быстрое движение руки, может серьезно затруднить выполнение перехода. Недостаточно ясное ощущение его структуры в сочетании с изрядной долей судорожности (подобное действие ближе к произвольному сокращению мышц от случайного соприкосновения с горячим, чем к организованному движению) не сможет обеспечить ни интонационной надежности исполнения, ни его техничности.

Работа над переходами предполагает постепенное расширение и усложнение двигательных и художественных задач, вплоть до предельно трудных (рекомендации Й. Менухина):

Пример 3.



На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы.

1. Учетывание в работе над сменами позиций их структуры, понимание закономерностей соединения отдельных элементов этой структуры в целостный художественно-игровой навык, ясное представление о технико-технологических условиях его выполнения — все это позволяет существенно оптимизировать процесс овладения данным видом техники, а также повысить надежность исполнительских решений. **2.** Особое значение имеют перечисленные моменты

для техничности выполнения *неслышимых* переходов вследствие заметного усложнения работы координационных механизмов, которое нельзя не учитывать. **3.** Пристального внимания заслуживает использование художественно-выразительных возможностей позиционных смен. Обладая широким красочно-экспрессивным спектром, они требуют от музыканта глубокого проникновения в эмоционально-содержательную сферу исполняемого сочинения, понимания стилевых особенностей музыки, а также безупречного художественного вкуса.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Впервые об инерции в контексте скрипичной методики упоминает И. Лесман [5, с. 19]. Дальнейшее развитие это положение получило в работах В. Ю. Григорьева и О. Ф. Шульпякова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 272 с.
2. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М.: Ф. и С., 1991. 287 с.
3. Гутников Б. Об искусстве скрипичной игры. Л.: Музыка, 1988. 53 с.
4. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача. Л.: Музгиз, 1961. 64 с.
5. Лесман И. Пути развития скрипача: Практическое руководство. Л.: Тритон, 1934. 64 с.
6. Флеш К. Искусство скрипичной игры. М.: Музыка, 1964. Т. 1. 271 с.
7. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. 127 с.
8. Янкелевич Ю. И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Р. С., 1993. С. 22–162.

REFERENCES

1. Aufer L. Moja shkola igry na skripke. Interpretatsiya proizvedenij skripichnoj klassiki. M.: Muzyka, 1965. 272 s.
2. Bernshtejn N. A. O lovkosti i jeje razvitii. M.: F. i S., 1991. 287 s.
3. Gutnikov B. Ob iskusstve skripichnoj igry. L.: Muzyka, 1988. 53 s.
4. Kamillarov E. O tehnikе levoj ruki skripacha. L.: Muzgiz, 1961. 64 s.
5. Lesman I. Puti razvitija skripacha: Prakticheskoe rukovodstvo. L.: Triton, 1934. 64 s.

6. *Flesh K.* Iskusstvo skripichnoj igry. M.: Muzyka, 1964. T. 1. 271 s.
 7. *Shul'pjakov O. F.* Muzykal'no-ispolnitel'skaja tehnika i hudozhestvennyj obraz. L.: Muzyka, 1986. 127 s.
 8. *Jankelevich Ju. I.* Smeny pozitsij v svjazi s zadachami hudozhestvennogo ispolnenija na skripke // Jankelevich Ju. I. Pedagogicheskoe nasledie. 2-e izd., pererab. i dop. M.: P. S., 1993. S. 22–162.

И. В. Томашевский

МОЦАРТОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ АНТОНА БРУКНЕРА

Традиции моцартовской симфонической драматургии для становления и эволюции симфонического творчества Антона Брукнера (1824–1896) в данной статье раскрыты в двух аспектах. Во-первых, материал сравнительного анализа особенностей тематизма первой части симфонии Брукнера фа минор (первая из созданных Брукнером симфоний, так называемая «Ученическая» — «Studiensymphonie», 1863) и первой части последней (41-й) симфонии Моцарта (С-dur «Юпитер», 1788) позволяет выдвинуть гипотезу о том, что дебют Брукнера-симфониста состоялся в русле моцартовской, а не гайдновско-бетховенской линии венско-классического симфонизма. Во-вторых, финал брукнеровской Пятой симфонии (1876) с его сочетанием принципов классической сонаты и баховской фуги, впервые обозначенным финалом «Юпитер-симфонии» Моцарта, дает основание рассматривать историческую роль симфонизма Моцарта как посредствующего звена в претворении Брукнером полифонии И. С. Баха. В итоге моцартовская традиция в контексте многообразного спектра претворенных Брукнером исторических влияний оказывается не менее значительной, чем стилевая модель Девятой симфонии Л. Бетховена, на которую, наряду с влиянием Р. Вагнера, в первую очередь указывает традиционное брукнероведение.

Ключевые слова: моцартоведение, брукнероведение, образно-тематические сферы, полифонизация фактуры, полифоническое голосоведение, фугированное изложение, контрапунктическое объединение тематизма.

I. Tomashevskiy

Mozart's Traditions in Anton Bruckner's Symphonic Heritage

Most of the literature devoted to Bruckner demonstrates the tradition of Mozart's symphonies as overshadowed by Beethoven's and Wagner's impact. But the comparative analysis undertaken in this research shows that the influence of Mozart's tune development techniques on Bruckner's early sonata compositions such as Symphony f-moll «Studiensymphonie» (No. 00, 1863) was so important that it can be recognized as fundamental and primary. Another comparative analysis of two Finales (Mozart's Symphony No 41 "Jupiter" and Bruckner's 5th Symphony) gives evidence that tradition of Mozart's Symphonies should be regarded as an intermediate link between Bruckner's compositional techniques and J. S. Bach's polyphony.

Keywords: Mozart studies, Anton Bruckner studies, sound imaginative spheres, polyphonic texture, contrapuntal voice leading, fugal texture, simultaneous combining of different themes.

Проблема моцартовских традиций в симфоническом наследии Антона Брукнера, насколько нам известно, не привлекала

сколько-нибудь серьезного внимания в историографии как брукнероведения, так и моцартоведения. Можно было бы упомя-