

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ И НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Ёмудова Тылла

заведующий кафедрой струнных музыкальных инструментов,
старший преподаватель Туркменская национальная консерватория
имени Маи Кулиевой
Туркменистан, г. Ашхабад

Аннотация

Актуальность. Методика обучения игре на струнно-смычковых инструментах сложилась на материале европейской музыки с темперированным строем и функциональной гармонией, тогда как в национальной консерватории она осваивается учащимися с уже сформированным слуховым опытом иной ладовой системы; прямое перенесение методики без учёта этого опыта порождает устойчивые интонационные затруднения. Цель — рассмотреть основные разделы скрипичной методики с точки зрения взаимодействия европейской исполнительской школы и национальной музыкальной традиции и предложить решения для наиболее проблемных участков. Методика. Анализ отечественной методической традиции обучения игре на смычковых инструментах, обобщение педагогического опыта кафедры, сопоставление темперированного и зонного интонирования на материале туркменского мелоса. Результаты. Последовательно рассмотрены постановка игрового аппарата, звукоизвлечение, техника левой руки, интонация, штриховая техника, организация самостоятельной работы и введение национального материала в учебный репертуар; показано, что интонирование образует центральный методический узел. Выводы. Продуктивен путь не вытеснения национального слухового опыта, а его осознания и сопоставления с темперированным строем с последующей выработкой навыка произвольного переключения между двумя интонационными системами.

Ключевые слова: струнно-смычковые инструменты; скрипичная методика; постановка игрового аппарата; интонация; штриховая техника; национальный мелос; гиджак; туркменская музыка.

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF TEACHING BOWED STRING INSTRUMENTS: THE INTERACTION OF THE EUROPEAN PERFORMING SCHOOL AND THE NATIONAL MUSICAL TRADITION

Yomudova Tylla

Head of the String Musical Instruments Department, Senior Lecturer,
Maya Kuliyeva Turkmen National Conservatory
Ashgabat, Turkmenistan

Abstract

Relevance. The methodology of teaching bowed string instruments developed on the material of European music with its tempered tuning and functional harmony, whereas in a national conservatory it is mastered by students who already possess the aural experience of a different modal system; transferring the methodology directly, without regard for that experience, produces persistent difficulties of intonation. Aim — to examine the principal sections of violin methodology from the standpoint of the interaction between the European performing school and the national musical tradition, and to propose solutions for the most problematic areas. Methods. Analysis of the national methodological tradition of teaching bowed instruments, generalisation of the department's teaching experience, and comparison of tempered and zonal intonation on the material of the Turkmen melos. Results. The setting of the playing apparatus, sound production, left-hand technique, intonation, bowing technique, the organisation of independent practice and the introduction of national material into the teaching repertoire are examined in sequence; intonation is shown to constitute the central methodological node. Conclusions. The productive path lies not in displacing the national aural experience but in making it conscious and comparing it with tempered tuning, followed by the development of the ability to switch at will between the two systems of intonation.

Keywords: bowed string instruments; violin methodology; playing apparatus; intonation; bowing technique; national melos; gidjak; Turkmen music.

Введение

Обучение игре на струнно-смычковых инструментах опирается на методическую традицию, складывавшуюся в Европе на протяжении более чем трёх столетий и получившую систематическое изложение в трудах Л. Ауэра [1], К. Г. Мостраса [2], Ю. И. Янкелевича [3] и их последователей. Эта традиция сформировалась на материале европейской музыки с её темперированным строем, функциональной гармонией и определённой системой штрихов.

Между тем в условиях национальной консерватории методика вступает во взаимодействие с иным музыкальным опытом. Учащийся, выросший в среде туркменской традиционной музыки, приходит в класс с уже сложившимся слуховым представлением о ладе, о характере мелодического движения, об

орнаментике и о самом качестве звука. Игнорировать этот опыт непродуктивно: он является не помехой, а ресурсом, если методика учитывает его сознательно.

Цель статьи — рассмотреть основные разделы методики обучения игре на струнно-смычковых инструментах с точки зрения такого взаимодействия и предложить практические решения для наиболее проблемных участков.

1. Постановка игрового аппарата и организация движений

Постановка остаётся исходным и наиболее ответственным разделом [7; 8]. Основное методическое требование, восходящее к школе Ю. И. Янкелевича [3], состоит в том, что постановка не является фиксированной позой: она представляет собой систему целесообразных и естественных движений, подчинённых звуковой задаче. Отсюда следует отказ от универсальных предписаний в пользу индивидуального подбора положения инструмента, высоты подбородника и мостика, угла наклона, исходя из анатомических особенностей учащегося.

Практическим критерием правильности постановки служит не внешнее соответствие образцу, а отсутствие излишнего напряжения при сохранении устойчивости. Полезен приём периодического самоконтроля: учащемуся предлагается в момент паузы проверить свободу плеча, локтя и большого пальца левой руки. Ранняя выработка привычки к такому контролю предупреждает профессиональные зажимы, устранение которых на поздних этапах требует значительно больших усилий.

Постановка правой руки определяется характером звукоизвлечения. Основной принцип — распределение веса руки на трость смычка через указательный палец при сохранении гибкости кисти. Начинать целесообразно с движений в средней части смычка на открытых струнах, добиваясь ровности звучания, и лишь затем расширять используемый отрезок к колодке и к концу.

2. Работа над звукоизвлечением

Качество звука определяется тремя взаимосвязанными параметрами [10]: скоростью ведения смычка, величиной давления на струну и точкой соприкосновения смычка со струной относительно подставки. Методически важно, чтобы учащийся осознавал их именно как три независимо управляемых фактора, а не как единое усилие. Полезно упражнение, при котором два параметра фиксируются, а третий сознательно изменяется: например, при неизменной скорости и давлении смычок постепенно смещается от грифа к подставке, что даёт наглядное изменение тембра.

Отдельного внимания требует вибрато. В европейской традиции оно рассматривается как средство обогащения звука и его выразительного окрашивания, применяемое избирательно. В национальной инструментальной практике характер колебания звука нередко иной по амплитуде и частоте и связан

с орнаментальной природой напева. Учащемуся следует показать оба типа и добиваться сознательного выбора в зависимости от исполняемого материала, а не механического перенесения одного приёма на любой репертуар.

3. Техника левой руки: позиции и переходы

Техника левой руки развивается по двум относительно независимым линиям: беглость пальцев в пределах позиции и свобода перемещения между позициями. Смещение этих линий в учебной работе является распространённой методической ошибкой: учащемуся предлагается материал, одновременно трудный и по пальцевой технике, и по смене позиций, вследствие чего ни одна из задач не решается отчётливо.

Работа над беглостью строится на гаммах и арпеджио, исполняемых сначала в медленном темпе с максимально активным, но не жёстким падением пальца на струну. Существенным является контроль за поднятием пальцев: избыточно высокий подъём замедляет движение, а недостаточный ведёт к нечёткости атаки. Продуктивен приём исполнения гаммы с остановками на каждой ступени, при которых проверяется свобода запястья и отсутствие сжатия грифа большим пальцем.

Смена позиций осваивается отдельно и последовательно [9]. Исходное требование — перемещение осуществляется всей рукой как единым целым, а не вытягиванием пальца; большой палец перемещается одновременно с остальными, а не отстаёт. Начинать целесообразно с переходов на одном пальце по одной струне, добиваясь ровности скольжения и точности прибытия, затем вводятся переходы со сменой пальца.

Особую методическую проблему составляет звуковое оформление перехода. Промежуточное скольжение, неизбежное физически, может быть либо скрыто, либо сознательно выявлено как выразительное средство. В классическом репертуаре требуется преимущественно первое, что достигается ослаблением давления смычка в момент перемещения. В материале, основанном на национальном мелосе, напротив, скользящий переход между соседними ступенями нередко является содержательным элементом напева и должен быть выявлен. Учащийся обязан владеть обоими способами и выбирать их сознательно.

Отдельного внимания требует растяжка пальцев при исполнении широких интервалов. Здесь недопустимо форсирование: расширение достигается не силовым разведением пальцев, а поворотом кисти и локтя, обеспечивающим естественное положение руки. Игнорирование этого правила является одной из основных причин профессиональных заболеваний руки у струнников.

4. Интонация: методический узел

Интонирование на инструментах без ладов представляет собой центральную проблему методики. К. Г. Мострас определял интонацию как активный слуховой процесс [2], а не как результат моторной памяти: палец ставится туда, куда его направляет предслышание. Отсюда следует ведущее методическое требование — интонационная работа должна вестись прежде всего слухом, а не механической тренировкой положений руки.

В условиях национальной консерватории эта проблема приобретает дополнительное измерение. Ладовая система туркменской традиционной музыки [4; 5] не совпадает с равномерной темперацией: ряд ступеней в напевах устойчиво интонируется с отклонениями, которые для носителя традиции являются нормой, а не погрешностью. Учащийся, обладающий развитым слухом на этот мелос, может воспроизводить такие отклонения произвольно и в европейском репертуаре, где они воспринимаются как фальшь.

Следует подчеркнуть, что и в собственно европейском репертуаре интонирование не является строго темперированным. Исполнитель на инструменте без ладов интонирует зонно: ведущий тон в мелодическом движении к тонике берётся выше темперированного значения, терция мажорного трезвучия в вертикали — ниже. Иными словами, различие между мелодическим и гармоническим интонированием существует и внутри классической традиции. Осознание этого обстоятельства снимает мнимое противопоставление «правильного» темперированного строя и «неправильного» национального: и то и другое суть разные системы зонного интонирования, и задача состоит в сознательном владении каждой из них.

Методическое решение состоит не в подавлении национального слухового опыта, а в его осознании. Целесообразна следующая последовательность. Сначала на материале гамм и двойных нот отрабатывается точное темперированное и зонное интонирование с обязательной слуховой проверкой по открытым струнам и по резонансу инструмента. Затем на материале народных напевов учащемуся предлагается сознательно воспроизвести характерное для традиции интонирование и сопоставить его с темперированным вариантом. Наконец, вводится задача произвольного переключения между двумя системами в зависимости от стиля исполняемого произведения. Такой путь превращает потенциальную помеху в расширенный интонационный ресурс.

5. Штриховая техника и артикуляция

Освоение штрихов целесообразно строить по принципу восхождения от базовых к производным. Основой служит *détaché* как штрих, наиболее полно выявляющий качество звуковедения. На его основе осваиваются *legato*, *martelé*, *staccato*, далее — прыгающие штрихи *spiccato* и *sautillé*, требующие иной организации движения.

Наиболее распространённая методическая ошибка состоит в раннем переходе к прыгающим штрихам при неустоявшемся *détaché*: учащийся компенсирует недостаток контроля избыточным движением кисти, что закрепляется как устойчивый дефект. Критерием готовности к переходу служит способность исполнить *détaché* ровным звуком в разных динамических градациях и в разных участках смычка.

Самостоятельный раздел составляет техника двойных нот и аккордов. Здесь соединяются трудности обеих рук: левая должна обеспечить одновременную точность интонирования двух голосов, правая — равномерное распределение давления между струнами. Методически оправдана последовательность, при которой сначала отрабатывается каждый голос отдельно с сохранением аппликатуры двойной ноты, затем оба голоса соединяются в медленном темпе с обязательной слуховой проверкой интервала, и лишь после этого вводится требуемый темп. Исполнение трёх- и четырёхзвучных аккордов на смычковых инструментах требует, кроме того, определённого решения об их развёртывании во времени: аккорд, физически неисполнимый одновременно, должен быть распределён так, чтобы опорный звук приходился на метрически сильную точку.

При исполнении материала, основанного на национальном мелосе, штриховая палитра нуждается в дополнении. Характерные для традиционной игры приёмы — подчёркнутая атака в начале мотива, скользящие переходы между соседними ступенями, короткие форшлаг перед опорным тоном — не имеют прямых аналогов в классической штриховой номенклатуре и осваиваются по слуховому образцу. Эффективным приёмом является совместное прослушивание записей исполнения на гитаре [6] с последующим переносом услышанного на смычковый инструмент.

6. Организация самостоятельной работы учащегося

Результативность обучения игре на струнно-смычковых инструментах определяется в значительной мере качеством домашних занятий, поскольку основной объём тренировочной работы приходится именно на них. Между тем самостоятельная работа редко становится предметом целенаправленного обучения: учащемуся указывают, что нужно выучить, но не то, каким образом это делать.

Первое требование состоит в чёткой постановке задачи на каждое занятие. Формулировка «поработать над второй частью» непродуктивна; задача должна быть выражена через проверяемый результат: добиться ровности *détaché* в указанных тактах, выверить интонацию в двойных нотах, закрепить аппликатуру перехода. Целесообразно, чтобы такие задачи фиксировались письменно по итогам урока.

Второе требование — разделение занятия на технологическую и художественную части. Попытка одновременно решать задачи качества звука и выразительности приводит к тому, что учащийся многократно проигрывает произведение целиком, закрепляя как достижения, так и ошибки. Продуктивнее выделять отдельное время на гаммы, этюды и проблемные фрагменты и отдельное — на целостное исполнение.

Третье требование связано со слуховым самоконтролем. Полезной практикой является регулярная аудиозапись собственного исполнения с последующим прослушиванием: восприятие звучания со стороны обнаруживает интонационные и ритмические погрешности, не замечаемые в процессе игры. Этот приём особенно эффективен при работе над агогикой, где представление исполнителя о степени отклонения от темпа часто расходится с реальным результатом.

Наконец, отдельного внимания требует режим занятий. Продолжительная непрерывная игра снижает и качество контроля, и безопасность для игрового аппарата. Рекомендуется дробление занятия на отрезки с перерывами, во время которых полезно мысленное проигрывание материала без инструмента — приём, доказавший эффективность в исполнительской практике.

7. Введение национального материала в учебный репертуар

Практика показывает продуктивность следующей последовательности. На начальном этапе используются несложные обработки народных напевов с фортепианным сопровождением: они дают учащемуся знакомый интонационный материал в привычной для класса форме. На среднем этапе вводятся пьесы туркменских композиторов, в которых народная основа подвергнута развитию, — здесь решается задача соединения национального мелоса с развитой инструментальной фактурой. На завершающем этапе уместны крупные формы и оригинальные сочинения, требующие самостоятельной интерпретационной позиции.

Продуктивной формой закрепления является совместное музицирование учащихся струнного класса с исполнителями на национальных инструментах. Такое взаимодействие даёт скрипачу или виолончелисту непосредственный слуховой образец интонирования и орнаментики, недостижимый через нотный текст, а исполнителю на гиджаке или дутаре — опыт согласования с иной исполнительской системой. Организационно эта форма реализуется в рамках межкафедрального взаимодействия и не требует изменения учебных планов.

Существенно, что национальный материал должен занимать в программе устойчивое место на всех этапах, а не появляться эпизодически. Только систематическое обращение к нему формирует у учащегося исполнительскую двуязычность — способность убедительно играть в обеих стилевых системах.

Заключение

Методика обучения игре на струнно-смычковых инструментах в национальной консерватории не может быть простым воспроизведением европейской школы. Её основные разделы — постановка, звукоизвлечение, интонация, штрихи — сохраняют свою структуру, но требуют содержательной корректировки с учётом слухового опыта учащихся.

Ключевым участком является интонирование: именно здесь расхождение ладовых систем проявляется наиболее отчётливо. Предложенный подход, основанный на осознании и сопоставлении двух интонационных систем с последующей выработкой навыка произвольного переключения между ними, представляется более продуктивным, чем попытка вытеснить национальный слуховой опыт. Результатом становится исполнитель, одинаково свободно владеющий классическим репертуаром и национальным материалом.

Список литературы

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. — М.: Музыка, 1965. — 272 с.
2. Мострас К. Г. Интонация на скрипке: методический очерк. — М.: Музгиз, 1962. — 154 с.
3. Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. — М.: Музыка, 1983. — 256 с.
4. Успенский В. А., Беляев В. М. Туркменская музыка. — М.: Музыкальный сектор Госиздата, 1928. — 375 с.
5. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. — М.: Музгиз, 1962. — 340 с.
6. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М.: Музыка, 1975. — 400 с.
7. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. — М.: Классика-XXI, 2006. — 256 с.
8. Флеш К. Искусство скрипичной игры. — М.: Классика-XXI, 2007. — 304 с.
9. Ямпольский И. М. Основы скрипичной аппликатуры. — М.: Музыка, 1977. — 183 с.
10. Либерман М. Б., Берляничик М. А. Культура звука скрипача. — М.: Музыка, 1985. — 160 с.

References

1. Auer, L. (1965). *My School of Violin Playing*. Moscow: Muzyka. 272 p.
2. Mostras, K. G. (1962). *Intonation on the Violin: Methodological Essay*. Moscow: Muzgiz. 154 p.
3. Yankelevich, Y. I. (1983). *Pedagogical Heritage*. Moscow: Muzyka. 256 p.
4. Uspensky, V. A., & Belyaev, V. M. (1928). *Turkmen Music*. Moscow: Music Sector of Gosizdat. 375 p.
5. Belyaev, V. M. (1962). *Essays on the History of Music of the Peoples of the USSR* (Issue 1). Moscow: Muzgiz. 340 p.

6. Vertkov, K. A., Blagodatov, G. I., & Yazovitskaya, E. E. (1975). *Atlas of Musical Instruments of the Peoples of the USSR*. Moscow: Muzyka. 400 p.
7. Grigoriev, V. Y. (2006). *Methods of Teaching Violin Playing*. Moscow: Klassika-XXI. 256 p.
8. Flesch, C. (2007). *The Art of Violin Playing*. Moscow: Klassika-XXI. 304 p.
9. Yampolsky, I. M. (1977). *Fundamentals of Violin Fingering*. Moscow: Muzyka. 183 p.
10. Liberman, M. B., & Berlyanchik, M. A. (1985). *The Violinist's Sound Culture*. Moscow: Muzyka. 160 p.