

Штейнгаузен Фридрих Адольф

**Физиология ведения
смычка**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7
ББК 85
Ф88

Ф88 **Фридрих Адольф Ш.**
Физиология ведения смычка / Штейнгаузен Фридрих Адольф – М.: Книга
по Требованию, 2022. – 112 с.

ISBN 978-5-521-31639-7

ISBN 978-5-521-31639-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

5. Если, с одной стороны, смычок в его настоящем виде дан двигательному аппарату вполне приспособленным, то, с другой, играющий при ведении смычка стремится приспособить к смычку свои движения; кисть же и рука представляют собой податливое орудие, все более и более подчиняющееся играющему в результате непрерывного упражнения.

Для непосредственного восприятия гениального артиста эта податливость есть нечто само-собой разумеющееся; для него слух и рука, направляющий и действующий органы, представляют нечто нераздельное, относительная же самостоятельность действующего органа, руки для него не существует. Ему трудно освоиться с мыслью, что не „ухо ведет смычок“, но что между ухом и инструментом включено посредствующее звено в виде руки, ведущей смычок, что, наконец, это посредствующее звено подчиняется особым законам, которым неизбежно должно подчиняться и ухо, поскольку оно эти законы использует.

Конечно, прав Шпор (Школа скрипичной игры, 1832, стр. 26 нем. изд.), говоря, что, „если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподает ему те механические способы ведения смычка, какие нужны для получения такого звука“. Но вслед за этим сейчас же встает вопрос: „Каковы же эти способы?“

Если Василевский („Скрипка и мастера скрипичной игры“, стр. 415 нем. изд.) думает, что помимо звукообразования техника скрипичной игры, в конце-концов, основывается на гимнастике отдельных частей пальцев и руки, но что эта гимнастика всегда является только средством для достижения более высоких целей, — то на это приходится ответить, что именно эти движения членов руки производят и формируют звук, и что высшей цели не существует. Ошибочность приведенных взглядов состоит в том, что звукообразование и техника рассматриваются, как две различные вещи, и что о звукообразовании создается какое-то неясное мистическое представление; а между тем надо было просто уяснить себе, что совершенное звучание должно явиться результатом вполне определенного способа ведения смычка.

6. В связи с приведенными выше ошибочными взглядами, повидимому, находится взгляд, что слишком большое значение, придаваемое технике, легко приводит к вырождению музыкального исполнения в музыкальную „игру“ и что большой, благородный звук несоединим с высшим техническим мастерством. Рейсгард, напр., в своих „Письмах“ утверждает: „скрипичная акробатика и благородное адажио настолько противоположны друг другу, что их несовместимость легко доказать, исходя из строения руки и кисти“. Это безусловное заблуждение. Указание на то, что эстрадные артисты являют собой чрезвычайное разнообразие в отношении склонностей и вкусов, никак

не может служить подтверждением приведенного воззрения—это разнообразие есть результат разнообразия индивидуальных, а вовсе не анатомических различий в строении кисти и руки. Индивидуальные различия в этом последнем отношении играют очень незначительную роль, и, по существу, нельзя привести никакого основания, почему в одном исполнителе не может соединиться сила и подвижность с большим звуком и высокоразвитой техникой.

7. Нельзя поэтому удивляться, что мы до настоящего времени видели только несколько очень скромных попыток рассмотрения смычковых движений также и с механической точки зрения. С давних времен артисты точно боялись обратить свое внимание на механическую сторону этих движений. Боялись ли они, что „механика“ займет слишком видное место и оттеснит на задний план художественную непосредственность? Единственным способом борьбы с подобными беспочвенными взглядами является научный подход к уяснению вопроса.

Еще труднее представляется борьба с теми предубеждениями, которые постоянно возвышают свой голос против всяких новшеств. В этих случаях, к сожалению, мало помогает уверенность, что ни о чем новом по существу нет и речи. Ведь, именно лучшие исполнители, хотя и бессознательно, как раз наиболее полно и подчинялись законам механики. Не законы новы—ново исключительно познание этих законов. По тому пути, который нам предстоит отыскать, гении и таланты шли всегда—вся беда в том, что от гениального исполнителя, который сам нашел этот путь для себя, никогда не удавалось и вряд-ли когда-нибудь удастся получить указания на то, каков этот путь.

8. Если поставить себе вопрос „каким образом совершается процесс обучения?“, то надо сказать, что для этого существует три способа: 1) слуховой, 2) зрительный и 3) описательный, в устной-ли или письменной форме—безразлично. Первый способ, когда учащийся перенимает приемы совершенного исполнителя при помощи слуха—это тот путь, к которому учащийся, очевидно, вынужден обращаться постоянно. Чем он одареннее, тем быстрее и увереннее последует он за образцовым исполнителем, и тем менее придется ему обращаться к помощи зрения и описания. Что же касается школьного преподавания, то оно тем более вынуждено прибегать к двум последним способам, чем менее выбор учащихся определяется одной только их одаренностью. Музыкально одаренный учащийся перенимает при помощи слуха, для него это, несомненно, нормальный и наиболее существенный способ обучения; но для этого необходимо, чтобы рука об руку с музыкальным слухом шла определенная физическая ловкость, которая позволила-бы правильно „подслушанный“ прием непосредственно, притом правильным образом применить к делу.

Понятно, что недостатку музыкального слуха не сможет помочь никакое обучение, но при наличии слуха оно поможет преодолеть известный недостаток ловкости.

9. Зрительный способ обучения, при котором учащийся подражает движениям, применяемым при ведении смычка совершенным исполнителем, хотя, конечно, и помогает процессу обучения, но представляет собой ненадежное вспомогательное средство. Дело в том, что, хотя правильные и неправильные движения различны по самому своему существу, но внешне они слишком похожи друг на друга, чтобы их можно было отличить, не опираясь на точное знание законов ведения смычка (152). Кроме того, этот способ обучения нежелателен еще и потому, что при этом внимание направляется на отдельные движения пальцев и т. д., а это приводит к тому, что движения выполняются активно, между тем как основная задача как раз в том и заключается, чтобы кисть и пальцы были наименее активны. Единственное активное ведущее движение, которое можно было бы показать и описать, движение плечевой кости—это движение с давних пор либо изгоняли, либо искусственно ограничивали, стараясь добиться неподвижности плечевой кости.

10. Что касается описательного способа обучения движениям, то он также невозможен без самого точного знания законов ведения смычка. Многочисленные выражения, встречающиеся в „школах“, „катехизисах“ и т. д., как, напр., „выгнуть“, „втянуть“, изогнуть свободнообразно и т. под., все эти выражения и неясны и неоднозначны—ни одно движение не описано так, чтобы описание это не вызвало разногласий. Описательный способ обучения только тогда может сделаться действительно полезным вспомогательным средством, когда будут познаны основы ведения смычка и звукообразования.

11. На самом деле: если бы было известно, какой-же способ ведения смычка правилен и закономерен, то было бы непонятно, почему как музыканты, так и дилеттанты все снова и снова задают вопрос: как добиться образования хорошего звука и владения смычком и как облегчить то и другое? Существует неисчислимое количество „школ“, и каждая из них превозносит свои особые средства и методы, ставящие ее выше всех других „школ“. Мало того, кое-кто из артистов даже боится, чтобы другие не овладели известной ему „тайной“ и ревниво охраняет ее от других исполнителей.

При господствующих сейчас неуверенности и незнании все учителя на деле ведут смычок иначе, чем они тому учат. Они применяют при игре размах, вращение предплечья, пассивность, равномерное ведение плечевой кости и т. д.; но ничему этому не учат, потому что сами об этом ничего не знают и потому что им знакомо только развитие луче-запястного сустава.

Все эти противоречия могут быть разрешены исключительно при помощи познания естественного в физиологическом смысле смычкового движения; такое познание послужит пробным камнем для установления того, какие-же из существующих многочисленных взглядов правильны и естественны, и какие ошибочны или произвольны (150). Мы ничему не можем научить наше тело, мы можем только учиться у него. Утверждение, что так будет утеряна всякая индивидуальная свобода, ни на чем не основано. Против успехов, связанных с таким отбором, может восставать только ложное „самосознание“ профессионального музыканта, который позволяет себе сам писать „законы“, но такое „самосознание“ несовместимо со спокойным и разумным мышлением—всеобщая обязательность естественных законов в доказательствах не нуждается.

12. Как и следовало ожидать, нахождение законов, лежащих в основе смычковых движений, и рассмотрение частных проявлений этих законов потребовало продолжительной и углубленной работы, результаты которой и изложены в настоящей книге. Исходной точкой послужило наблюдение над тем, насколько в механическом отношении неодинакова трудность движений смычком вверх и вниз—как известно каждому играющему, эта неодинаковость особенно резко выступает наружу при игре стаккато. Объяснение тесной связи стаккато именно с движением смычка вверх надо было искать в механической стороне ведения смычка, в положении центра тяжести смычка и в расположении ведущих мышц. Рассмотрение механической стороны стаккато дало при этом ключ к механике ведения смычка вообще, и этим ключом оказалось вращение игровой оси смычка, как основная функция „игрового сочленения“—того искусственного сочленения, которое образуется пальцами и смычком (96). Исследование игрового сочленения, аналогия которого с естественными сочленениями человеческого организма бросается в глаза, дало наглядное представление об основной механической форме ведения смычка (86) и тем самым показало зависимость этой формы от тех же законов, каким подчинен применяемый здесь игровой механизм.

13. Играть на струнном смычковом инструменте значит образовывать звуки—этот взгляд и явился направляющим в нашем исследовании. Ведение смычка и звукообразование представляют собой одно и то же, только с разных точек зрения.

Как та, так и другая сторона процесса подчинена своим особым законам; сообразно с этим наша работа распадается на следующие три отдела:

- 1) смычок с точки зрения механики,
- 2) механическая и
- 3) динамическая { сторона ведения смычка.

14. Рассмотрение процесса ведения смычка с точки зрения физиологически-механической предполагает понимание некоторых простых геометрических положений; нельзя отрицать, что для профессионального музыканта это представляет известную трудность, но трудность эту при желании легко преодолеть, а затраченные при этом усилия окупятся с лихвой. Картина игрового процесса неизменно должна стоять перед внутренним взором играющего; в этом представлении правильное звукообразование сливается с правильным движением в одно неразрывное целое. Когда уяснена эта сторона, то становятся доступны пониманию и те силы, которые здесь принимают участие, в особенности мышечные силы—другого пути не существует. Только идя по этому пути мы можем понять, каким образом для нашего сознания сходятся в одной точке такие, повидимому, отдаленные друг от друга вещи, как психика и инструмент или художественное намерение и звукообразование. Этот длинный кружной путь должен быть пройден шаг за шагом со скальпелем в руке, для того чтобы из многообразия отдельных частичных движений уяснить себе весь процесс ведения смычка в целом. Критерием правильности взятого направления неизменно должна служить мысль о приспособлении к цели—эта же мысль даст нам и ключ к решению многих темных до настоящего времени вопросов.

15. При рассмотрении процесса ведения смычка мы не случайно на каждом шагу наталкиваемся на известные соотношения между ударными движениями на фортепиано и смычковыми движениями—объяснение этого явления заключается в том, что все сложные, целесообразные и искусные движения имеют своим источником „аппараты“ человеческого организма. Оба рода движений, как на фортепиано, так и смычковые относятся, пожалуй, к самым сложным и тонким, на какие вообще человеческий организм способен—в целом же ударное движение в механическом отношении проще, чем ведение смычка. Основной двигательной формой фортепианной игры является свободный размах во всевозможных видах и степенях; при смычковой же игре свобода в механическом отношении поставлена в строго ограниченные рамки, размах отступает на второй план и при игре является лишь частью мышечной работы. При фортепианной игре целиком отпадает процесс звукообразования, так как раз навсегда установленная точка удара молоточка по струне исключает возможность изменять окраску звука; при игре же на смычковых инструментах звукообразование есть тот центр, около которого обращается все остальное. Данный в неизменном виде фортепианный молоточковый механизм послужил причиной создания целого ряда ложных взглядов¹⁾, которые, правда, частично и в меньшей мере

¹⁾ См. Штейнхаузен. Техника игры на фортепиано. Ред. Г. П. Прокофьева. Музсектор Госиздата. Москва. 1926.

встречаются и в отношении игры на смычковых инструментах. Так как смычковые инструменты требуют гораздо большей музыкальной одаренности, чем механическое фортепиано, то здесь мы не встречаем таких грубых заблуждений, тем более что самая природа смычковых инструментов ограничивает возможность многих погрешностей против существа музыки (25).

16. В известном смысле механическая сторона ведения смычка является проблемой специальной двигательной физиологии; здесь мы имеем как-бы образец бесчисленных действий верхних членов человеческого тела, при том образец, с которым в смысле сложности и тонкости нельзя поставить рядом никакую другую деятельность¹⁾.

Ведение смычка, а также фортепианное ударное движение, являются собой характерный пример прикладного движения, потому что никакое другое движение не связано в такой мере с простым (при всей сложности) орудием, а из законов строения и действия этого орудия мы можем сделать обратное заключение о тех законах, которым подчинены движения человеческого организма.

¹⁾ В своей лекции о мышечном чувстве Дюбуа-Реймон приводил движение Иохима, как образец высшего и тончайшего проявления этого чувства.

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ.

Физиологические ошибки при ведении смычка.

17. Раньше, чем перейти к рассмотрению тех естественных законов, которым подчинено ведение смычка, следовало бы остановиться на ряде ошибок, беспрестанно совершаемых в этом отношении. Можно было бы сопоставить предписания различных школ и пособий и вскрыть их взаимные противоречия, но на это не стоит тратить время — самое лучшее поскорее позабыть их, потому что играть согласно подобным правилам нельзя, да никто никогда и не играл. Гораздо поучительнее будет выяснить их происхождение и свести их к тем основным ошибкам, которые постоянно совершаются человеком в различнейших областях физической деятельности.

18. Две основные ошибки состоят: 1) в том, что всевозможные виды работы, совершаемой руками, обычно стремятся произвести при помощи мелких, ограниченных движений вместо нужных широких и 2) в неспособности „освободиться“, т.е. отпустить, расслабить мышцы (54.153). Упомянем кстати, что обе эти ошибки в основе своей связаны друг с другом. Если к этому еще прибавить, что музыканты обычно не знают свойств своего собственного орудия — руки; что, даless, они, повидимому, лишены способности наблюдать это орудие; что, наконец, никому еще не приходило в голову свести звукообразование к технике самих движений — тогда станет понятна возможность появления на свет такого количества заблуждений и ошибок.

19. На таком отсутствии наблюдения основывается и то, что до сих пор вообще не знали того самого основного, широкого движения, которое определяет собой всю механическую сторону ведения смычка — мы имеем в виду вращение предплечья. Могут, пожалуй, возразить, что странно винить за это людей, незнакомых с естественными науками — но, ведь, никаких физиологических знаний и не требуется для того, чтобы увидеть это движение и понять, что оно не имеет ничего общего с движениями лучезапястного сустава. Между тем, до сих пор все сводилось к развитию именно этого сустава, механически очень ограниченного. Если попытаться вести смычок при помощи вращения, сведя долю участия лучеза-

пястного сустава к тем незначительным размерам, которые ему принадлежат по праву, то сразу станет очевидно, что вести смычок при помощи одного только луче-запястного сустава вообще немыслимо (102). Многие играющие чувствуют различное динамическое действие ведения смычка вверх и вниз (и не только при стаккато)—между тем, без помощи вращения это различие вообще не поддается объяснению (153). Да, впрочем, никто и не пытался разрешить этот вопрос.

20. Самое опасное заблуждение представляет собой попытка возвести неподвижность плечевой кости при ведении смычка в степень более или менее абсолютного принципа—при этом не замечали, что, с одной стороны, это лишает руку всякой свободы, а, с другой, и механически невозможно. При этом даже не ограничивались неподвижностью плечевой кости, но вообще лишали ее возможности какого-либо движения, заставляя прижимать ее к грудной коробке, иначе говоря, при ведении смычка вниз заставляли плечевую кость как-бы противодействовать этому движению. Между тем, никогда ни один артист при игре не применял подобного рода стеснительных приемов.

Правда, что не все школы применяли этот прием в полной мере; кое-какие из них допускали различное положение плечевой кости в зависимости от того, на какой струне находится смычок; некоторый прогресс замечается и в последнее время—но ясности в понимании вопроса нет и до сего времени. Так, напр., Мозер утверждает, что „низкое положение локтя и плечевой кости было правильно во времена Леопольда Моцарта, когда скрипку прижимали к подбородку с правой стороны от подставки. Теперь, когда мы ее прижимаем с левой стороны, это устаревшее правило является основным препятствием для выработки свободного смычка“. О виолончели Мозер, очевидно, и не вспомнил—держат ли инструмент под подбородком слева или справа или держать его между колен—к движениям плечевой кости это не имеет ни малейшего отношения.

21. Как и при фортепианной игре, в связи с фиксацией плечевой кости находится ошибочное представление об изолированном развитии лучезапястного сустава, который надо сделать „гибким“ и „податливым“. Ярким примером того, к какой антимузыкальной механизации приводит подобный взгляд, может служить скрипичная школа Шевчика, дающая варианты одного и того же простого звукового последования в сотнях штриховых упражнений—такое погружение в частности возможно только при существующем до сего времени полном незнании основных, сравнительно простых законов.

22. Помимо приведенных выше ложных взглядов препятствием к выходу из создавшейся путаницы послужило совершенно извращенное воззрение на сущность упражнения (59).

Всякая техника основана на упражнении и потому обречена на неудачу, если за основу принять совершенно ложное представление о том, что такое упражнение, да еще практически следовать ему. Упражнение постоянно смешивают с гимнастикой, стремятся развить мышцы, а суставы сделать свободными и подвижными, предварительно искусственно фиксируя их при помощи излюбленного оцепенелого способа держать смычок. Если отказаться от этого способа, то суставы сразу, сами по себе становятся достаточно подвижны и свободны, потому что всякий здоровый сустав подвижен и другим быть не может. Упражняться же надо в правильной координации всех частичных суставных движений для совместной работы и для достижения целостного и целесообразного общего движения (58). Но такое упражнение есть процесс психического характера, его нельзя возместить никакими гимнастическими упражнениями, никакими механическими вспомогательными средствами. При правильном понимании существа упражнения сразу отпадают все изоляции, фиксации, освобождение суставов и т. п., одним словом все бесполезные, а часто и вредные приемы упражнения.

23. Многочисленные гимнастические методы, которые стремятся насильственным механическим путем обработать суставы, развить или растянуть мышцы и т. д., в применении к тонкой инструментальной технике представляются грубыми и жестокими приемами, не говоря уже о том, что они теряют из виду конечную цель работы — звукообразование. Советовал же Джексо́н упражняться правой рукой, заменяя смычок „довольно увесистой альпийской палкой“ — теперь эта „метода“ заслуженно позабыта, но в 60-х и 70-х годах прошлого столетия она имела очень большой успех; а, ведь, всякий играющий знает, что грубая мышечная работа вредно отзывается на таком тонком процессе, как ведение смычка.

24. В настоящее время такие грубые методы не применяются, современные же „механо-терапевты“ и другие, подобные им „ученые“, берутся за дело несколько более постепенно и осторожно, но основной взгляд на существо упражнения остается в корне ложным; попрежнему за исправление технических погрешностей играющего берутся со стороны двигательного аппарата, мышц и суставов. Механотерапия в руках образованного врача может, несомненно, быть хорошим средством для лечения определенных мышечных и нервных заболеваний, но как средство предварительного технического развития она неминуемо приводит к противоестественной и антимузыкальной технике, а мы по опыту знаем, что такая извращенная техника как раз и является причиной перенапряжений и заболеваний мышц и нервов.

25. Источником многочисленных ложных взглядов является неумение строго отграничить фортепианную технику от

техники смычковых инструментов, а между тем это совершенно необходимо. Надо отделить друг от друга три в корне различные вида техники: 1) технику фортепианного удара, 2) технику левой руки при игре на смычковых инструментах и 3) технику ведения смычка. Если уяснить себе, что основной фортепианной ударной формой является размаховое движение, то сразу же становится ясной и разница между этой двигательной формой и работой левой руки на смычковом инструменте—работа эта есть чистая пальцевая техника, ставящая себе целью „выравнивание“. То обстоятельство, что, как при фортепианной игре, так и при ведении смычка продолжают требовать фиксации плечевой кости, развивают лучезапястный сустав, не знают вращательного движения и т. п., наконец, что при всех трех видах техники рекомендуют и применяют одни и те же гимнастические приемы—все это ясно показывает, как далеко еще до ясного понимания существа каждого из этих видов.
