


Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

«Научная деятельность В. Ю. Григорьева и её значение
в развитии теории скрипичного исполнительства»

Преподаватель: Гудаков И.В.

Заместитель директора
по УВР МБУ ДО
«Ветская школа искусств»
Сирова И.В. 

г.Гремячинск 2018 г.

Оглавление

I. Введение	3
II. Научная деятельность В. Ю. Григорьева и её значение в развитии теории скрипичного исполнительства	4
1. Биография.....	4
2. Направления научной деятельности.....	4
3. Наиболее значимые труды В. Ю. Григорьева	5
Методика обучения игры на скрипке.....	5
Исполнитель и эстрада.....	10
III. Заключение. Значение деятельности Григорьева для развития теории скрипичного исполнительства	14
Список литературы.....	15
Приложение	16

I. Введение

Теория скрипичного исполнительства включает несколько разделов: история исполнительского искусства на струнных инструментах, методика обучения игре на струнных инструментах, теория исполнительского искусства. Все эти направления тесно связаны между собой, поэтому очень часто объединяются под общим определением – музыкальная педагогика и исполнительство.

Это объединение становится возможным, когда все разделы объединяются на основе общих задач исполнительства как творческого и художественного процесса.

Очень часто труды не выходят за пределы какой-то одной области, например, методики, но при этом не нарушают целостного подхода к исследованию такой сложной области, какой является исполнительское искусство.

Одним из таких исследователей, рассматривавших методику как часть целостного процесса общего развития скрипача-исполнителя, был Владимир Юрьевич Григорьев, обогативший, как методику, так и историю исполнительского искусства, теоретическими положениями, основанными на достижениях других наук.

В. Ю. Григорьев написал более ста теоретических работ и десять монографий. На основе его лекций по методике обучения написан почти единственный учебник по этой важнейшей дисциплине.

Однако, деятельность В. Ю. Григорьева до сих пор не рассмотрена в обобщающем труде, в этом состоит актуальность темы данного реферата.

Цель работы – по возможности, обобщить сведения о научной деятельности В. Ю. Григорьева.

Материал исследования – основные труды В. Ю. Григорьева.

Обзор научного творчества Григорьева проводился его последователями в рамках предисловия к изданиям его работ.

Задачи исследования:

- показать направления научных исследований В. Ю. Григорьева,
- проанализировать основные исследовательские методы В. Ю. Григорьева,
- определить значимость исследований Григорьева для современной исполнительской деятельности.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, основной части, состоящей из трёх глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

II. Научная деятельность В. Ю. Григорьева и её значение в развитии теории скрипичного исполнительства

1. Биография

В. Ю. Григорьев родился 12 ноября 1927 г. в г. Москве в семье пианиста. Учился в Музыкальной школе им. Гнесиных, в Музыкальном училище им. Гнесиных (1944-1948) и в Государственном музыкальном педагогическом институте им. Гнесиных (1948-1950), затем в Московской консерватории, которую окончил в 1954 г.

В. Ю. Григорьев практически сразу избрал научную работу в качестве основной: с 1954-1957 гг. учился в аспирантуре по специальности «история и теория исполнительского искусства» под руководством Л. С. Гинзбурга. В 1967 г. защитил кандидатскую диссертацию по теме «Кароль Липинский. Жизнь и творчество». В 1981 г. защитил докторскую диссертацию по теме «История польского скрипичного искусства XIX века».

Уже во время учёбы в аспирантуре заведовал лабораторией звукозаписи Московской консерватории. С 1958 г. начал свои зарубежные выступления с научными докладами (на Международной выставке в Бельгии). С 1967 г. выезжал с научными докладами по России, участвовал в работе жюри международных конкурсов, в том числе Международного конкурса им. Г. Венявского в Познани.

В 80-е годы Григорьев давал мастер-классы в ГДР, и других странах: Турции, Греции, Франции, Египте, Италии, Израиле, США. В 90-е годы читал лекции на международных летних курсах Московской консерватории.

2. Направления научной деятельности

Исследование, популяризация, стимулирование исполнительских достижений музыкантов – так определяют основную направленность деятельности В. Ю. Григорьева.

Тем не менее, все труды Григорьева можно разделить на несколько основных тем: исторические труды, посвящённые исследованию творческих достижений выдающихся исполнителей-скрипачей (Г. Венявского, К. Липиньского, Н. Паганини, А. Вьетана, Д. Ф. Ойстраха, Л. Б. Когана, И. Безродного), исследовательские труды, посвящённые анализу педагогических методов выдающихся педагогов-скрипачей (Л. С. Ауэра, А. И. Ямпольского, Ю. И. Янкелевича), методологические труды, посвящённые исследованию психологической стороны деятельности скрипача.

Несколько работ можно отнести к области истории музыки (по зарубежной музыке 20 века, Д. Энеску, М. П. Мусоргский, А. Вивальди, П.И. Чайковском).

Особое место занимают труды по истории исполнительского искусства, начиная с основного (но не законченного) труда, написанного совместно с Л. Гинзбургом – История скрипичного искусства, и

заканчивая обобщающими исследованиями, посвящёнными скрипичным классам Московской консерватории.

Наиболее важными исследовательскими работами можно считать труды по теории исполнительского искусства, которые выходят далеко за пределы чисто скрипичного искусства. Это значимые труды, посвящённые: роли времени в исполнительском творческом процессе, проблеме специфики игрового движения музыканта-исполнителя, специфике исполнительского творчества и работы над музыкальным произведением, вопросам исполнительской формы, проблемам звукоизвлечения, перспективам исполнительского искусства, исполнению на эстраде.

В. Ю. Григорьев разрабатывал вопросы сущности феномена исполнительского творчества музыканта по отношению к созданному автором произведению, вариантной множественности трактовок, художественной интерпретации и других проблем исполнительства.

Одним из методов Григорьева было использование данных общенаучных исследований. Так, он обращался к теоретическим положениям К. Юнга, К. Прибрама, В. П. Зинченко, П. Я. Гальперина, Н. П. Бехтеревой. Во многом благодаря трудам последней, Григорьев создаёт свою теорию кодовой формы существования музыкального произведения.

Своей основной задачей В. Ю. Григорьев считал обобщение практического опыта педагогов и исполнителей и создание теории, содержащей наиболее эффективные пути становления мастерства скрипача. В этом направлении он создаёт работы о развитии музыкальной памяти, специфике игровых движений, об особенностях процесса изучения музыкального произведения, закономерностях работы скрипача над звуком и др.

В. Ю. Григорьев уделял большое внимание развитию отечественного музыкального образования. Он был одним из тех, кто в 90-е годы проявил интерес к созданию учебных заведений нового типа — многоуровневых вузов-комплексов, осуществлявших идеи непрерывности и преемственности профессиональной подготовки музыкантов.

В трудах, посвящённых музыкальной педагогике, он рассматривал вопросы: развития музыкальной памяти учащегося, психологические аспекты работы педагога-музыканта, проблемы самостоятельной работы по специальности, о скрытых возможностях психики музыканта и другие.

Среди основных научно-методических трудов можно выделить наиболее яркие и значимые: его «Методика обучения игры на скрипке» и такой труд как «Исполнитель и эстрада», которые содержат ключевые, традиционные и новаторских мысли, размышления и утверждения.

3. Наиболее значимые труды В. Ю. Григорьева

Методика обучения игры на скрипке

К исследовательским методам В. Ю. Григорьева можно отнести

творческий поиск оригинальных подходов в педагогике искусства. Для него характерен новаторский подход к анализу педагогического и исполнительского опыта, который становится, в свою очередь, стимулом к переосмыслению собственного опыта, к новым поискам в вопросах методики и методологии.

Постоянно общаясь с крупнейшими отечественными и зарубежными музыкантами и педагогами, В.Ю. Григорьев записывал и анализировал их высказывания. Многие из этих записей вошло в его труды, превращая научную литературу в увлекательное чтение. Методика обучения - незаконченный труд исследователя, но от этого он не теряет своей ценности. В своей методике Григорьев широко использует достижения психологии, физиологии, математики, физики и других наук, что придает его труду научную основательность и перспективность.

В виду того, что книга составлена из нескольких отдельно взятых методических работ, некоторые главы практически повторяют опубликованные ранее статьи, например, «Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя», «О роли времени в исполнительском творческом процессе», о звукоизвлечении, частично о музыкальном слухе и динамике — из методической разработки для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств. Но в целом подход к изложению методики скрипичного обучения отличается от других работ в этой области более научным стилем изложения и постоянным обращением к подтверждению гипотез научными фактами.

Скрипичная методика, по теории В.Ю. Григорьева, включает два взаимосвязанных, но все же отличных друг от друга раздела: методика игры на скрипке и методика обучения игре на скрипке. В первом случае им акцентируется суть исполнительского процесса, во втором — педагогического. Григорьев считает, что интересы методики, специальности (как учебной дисциплины), педагогической практики и теории исполнительского искусства тесно соприкасаются. Многие работы выдающихся педагогов, содержащие изложение эмпирических наблюдений, раньше относились целиком к области методики. Несмотря на то, что в них содержится ценный практический материал и важные теоретические обобщения, по мнению Григорьева, многие из них относятся к сфере специальности, а цели у методики и специальности не во всём совпадают. Теория специальности отвечает на вопросы: как надо учить, как надо воспитывать, как надо играть в каждом конкретном случае, курс истории и теории скрипичного искусства — как учили, как играли, как играют, а методика - почему надо учить так, а не иначе, в чем суть процессов, обуславливающих игру на инструменте.

Методика в понимании Григорьева — не отвлеченная теория. Будучи и практической дисциплиной, она обобщает и исполнительскую, и педагогическую практику, даёт теоретическое оснащение в

общеметодическом, а не в узко практическом плане. Практика выступает для методики областью фактического материала, без которого она не может существовать. При этом существует и обратное влияние: методические обобщения передаются практике, проверяя или опровергая новые теории и гипотезы.

Насущной задачей методики В.Ю. Григорьев считает установление основных закономерностей психофизиологической, художественно-концепционной деятельности, которые определяют наиболее успешное овладение инструментом, музыкальным сочинением для выполнения основной задачи исполнителя — общения со слушателем. Это заставляет методику, по мнению Григорьева, выходить в область общей теории музыкального воспитания, общенаучной методологии, психологии, физиологии, педагогики, акустики, кибернетики, бионики, философии и эстетики.

Большое внимание уделяет Григорьев психологическим процессам. В сравнении с другими исследователями, он рассматривает основные явления музыкального исполнительства и обучения как психологические процессы.

Так, рассматривая традиционные вопросы музыкального слуха, Григорьев выводит нас на проблемы особенностей слухового восприятия: по ёмкости получаемого информационного потока слух намного превосходит зрение, давая богатейшую картину окружающего звучащего мира. Одно только изменение динамики, высоты, прерывистости звука, продолжительности и расположения звуков дает максимальную скорость приема и переработки информации человеком, но музыкально-содержательный звук несет еще более объёмную информацию.

Музыкальный слух, по Григорьеву, это — главные координаты музыки, определяющие ее природу, особенные черты музыкального мышления, а в более широком плане музыкальный слух — это специфическая способность восприятия, анализа и интеграции отдельных элементов музыкальной ткани сочинения как целостного произведения искусства, связанная со сложнейшими структурами высшей интеллектуальной деятельности человека.

Даже условно разделённые внешний и внутренний музыкальный слух, по теории Григорьева, будучи тесно взаимосвязанными, представляют собой два различных процесса: восприятие мира музыки в одном случае и создание субъективных представлений о нем — в другом.

Человеческое ухо улавливает звуковые волны, а наше сознание придает им субъективную окраску, интерпретирует в зависимости от объективных качеств звука. У скрипичного звука к таким объективным качествам относятся частота колебаний, длительность, амплитуда колебаний, тембр. Кроме того, имеет значение роль звучания в структуре и художественной системе сочинения в целом.

В сознании исполнителя все элементы объединяются и приводят к

внутреннему индивидуальному ощущению содержания звучания, которое, сопоставляется с внешним и корректируется. Такое взаимодействие внешнего слуха, как представляющего информацию о звучании, и внутреннего, как способности его слышать и переживать звучание внутри себя, воспроизводить музыку по памяти, «озвучивать» увиденный нотный текст и творчески преобразовывать новое музыкальное произведение, представляет собой сложнейшую систему внутренней музыкальной речи, музыкального мышления.

По теории В. Ю. Григорьева, слуховая активность связана не только с внутренним слышанием музыки. Она зависит также от развития способности предвосхищать необходимое звучание и предчувствовать комплекс движений рук, который порождает необходимое звучание.

Важнейшим качеством звука, по мнению Григорьева, выступают его содержательные отношения, которые устанавливаются в процессе длительной художественной практики. Следовательно, музыкальный звук рассматривается исследователем как художественное явление.

Музыкальный звук, по мнению Григорьева, — часть специфической художественной системы, где значимыми являются не единичные звуки сами по себе, но их содержательные связи между собой. Такие связи по горизонтали образуют лад, а по вертикали — образуют гармонию, специфическое музыкальное явление.

Наряду со слухом, одним из специфических явлений исполнительского мышления Григорьев считает внимание — одну из сторон художественного сознания исполнителя, специфическую направленность психических процессов на актуальный объект или деятельность, вызывающая повышенный уровень сенсорной, двигательной и интеллектуальной активности. Внимание отличается своей избирательностью, степенью концентрации, сосредоточения на решении задачи, отвлечения от всего постороннего. Фокусировка внимания помогает более ясно и четко осознать как саму задачу, так и пути достижения цели, активизировать энергетику, опыт, запечатленный в памяти, позволяет точнее оценить эффективность применяемых методов и приемов. С вниманием связаны такие стороны психической активности, как увлеченность деятельностью, погружение в нее, достижение состояния вдохновения.

С вниманием связаны следующие процессы: удерживание содержания деятельности в актуальном смысловом поле, создание и реализация образной и двигательной программ в их единстве, регуляция протекания деятельности, контроль за соответствием результата ожидаемого и реально получаемого. В деятельности исполнителя важную роль играет интеллектуальное внимание, объектом которого становятся мысли, образы, представления, психические состояния, связанные со сложнейшей сферой художественного мышления.

Григорьев предлагает три типа внимания: непроизвольное,

произвольное, связанное с конкретными задачами деятельности и послепроизвольное внимание, связанное с автоматизированными, «свернутыми», кодовыми структурами психической деятельности, с автоматизированными структурами контроля, протекающими вне сознательной сферы. Григорьев отмечает важную роль этого типа внимания, так как оно дает базу для осуществления наиболее плодотворной, интенсивной художественно-интеллектуальной деятельности, уводя в автоматизированную сферу то, что уже было достигнуто исполнителем, включая весь опыт, область образно-двигательных представлений, интуицию, фантазию, работающую во многом на основе свернутых кодов.

Именно этот вид внимания определяет в основном устойчивость игрового процесса во времени, его управляемость и контролируемость особую «естественность». Все три вида внимания практически всегда действуют совместно, они неразделимы, хотя на первый план может выходить то один, то другой из них в зависимости от того или иного этапа деятельности.

Для исполнительского искусства характерно концентрированное внимание. Длительность сохранения интенсивного внимания связана с умением верно распределять внимание во времени. Внимание у исполнителя также тесно связано с темпом игры — чем быстрее темп, тем концентрированнее должно быть внимание. Его поле при этом сужается, как бы фокусируется на главном, существенном. Ведущим здесь выступает ритм, точное членение музыкального потока, выделение определенных комплексов.

Важной чертой внимания является его объем, то есть умение длительно удерживать определенное количество информации, например, отдельное сочинение или целую программу. Но объем внимания всегда связан с той или иной степенью его концентрации. Чем выше степень концентрации внимания, тем сложнее удерживать его во времени.

По-иному рассматривает В. Ю. Григорьев и проблему способностей. По его мнению, только соотношение уровней овладения определенной сферой музыкальной деятельности разных людей может дать представление о степени способности индивида к данной области. Следовательно, способности в определенной мере относительны и осознаются лишь как умение эффективно овладевать той или иной профессиональной деятельностью. Критериями здесь выступают быстрота овладения и высокий, вплоть до мастерства, уровень приобретенного профессионализма.

Формулируя требования к способностям, Григорьев выделяет две группы: способности, необходимые для овладения профессиональным инструментальным мастерством, и способности к художественному творчеству в области своей специальности. По мнению Григорьева,

преподавание игры на скрипке достигло такого уровня, что практически любого не лишенного слуха человека можно научить вполне прилично играть. Но для творческого овладения инструментом необходим особый синтетический характер мышления, который сочетать в себе связь музыкальных представлений и переживаний с двигательной сферой.

Таким образом, по нескольким тезисам теоретических положений В.Ю.Григорьева можно сделать вывод о глубокой психологической направленности его теории в области скрипичной методики.

Исполнитель и эстрада

*Если ты, выходя на эстраду, не ощущаешь
ватных ног и розового тумана перед глазами -
в тебе погиб артист.*

Д. Ойстрах

Другим трудом, вызвавшим пристальное внимание современников, стал труд В.Ю.Григорьева «Исполнитель и эстрада». внимание к нему совершенно естественно, так как тема эстрадного волнения во все времена была актуальной среди музыкантов-исполнителей.

По мнению М. М. Берлячика, книга адресована в первую очередь тем, кто занимается сольным исполнительством. Именно в процессе сольного исполнения выстраивается и осмысливается триадическая цепочка (композитор – исполнитель – слушатель), без которой музыка не существует как искусство.

Автор обращается к цитате из статьи Р. Шумана: «Подумать только, сколько условий должно объединяться, чтобы прекрасное предстало во всем достоинстве и великолепии! Нам необходимы для этого: 1) широта и глубина замысла, идейная устремленность произведения; 2) вдохновенное воплощение; 3) техническое совершенство исполнения — гармоническое воздействие, исходящее как бы из единой души; 4) внутренняя потребность выразить и воспринять наиболее благоприятное для данного момента настроение (с обеих сторон — у слушателей и у художника); 5) наиболее счастливое сочетание условий времени, а также места и других побочных обстоятельств; 6) умение передавать впечатления, чувства, воззрения, отражение во взоре другого человека радости, даваемой искусством. С помощью этой цитаты Григорьев подтверждает то, что во время концертного выступления исполнитель должен подняться над обычным уровнем ремесленного искусства и стать настоящим Художником, «сверхчеловеком, который обладает особыми способностями и возможностями, только и представляющими интерес на эстраде».

Проблема концертной игры, по мнению Григорьева, оказывается теснейшим образом связанной с эффективностью всей профессиональной деятельности исполнителя. Именно во время выступления проверяется

степень качественности подготовки, открываются особые возможности для проявления таланта, резервы его психики, приобретаются такие ценнейшие исполнительские качества, которых никаким другим путем достичь невозможно.

Концертное выступление дарит артисту и особое, наивысшее состояние духа — вдохновение, которое является специфическим явлением человеческой творческой деятельности, практически недостижимым вне эстрады. Оно мобилизует, концентрирует внутренние силы, всю энергию и волю исполнителя, открывая наиболее глубокие пути воздействия на восприятие слушателей.

Григорьев отмечает, что вместе с вдохновением артист испытывает на эстраде и сильнейшее волнение, непосредственно связанное с огромной сложностью и ответственностью решения художественно-исполнительских задач. Перед ним возникает непростая психологическая проблема преодоления волнения.

Одним из важнейших критериев артистизма Григорьев считает степень владения состояниями переживания и волнения на концерте, умением их «перевода» в нужное, полезное русло и приводит слова Д. Ойстраха: «Когда выходишь на эстраду, состояние всегда разное. Его нельзя предсказать заранее. Иногда ты более уравновешен, иногда — менее. В большинстве случаев я испытываю концентрированное внутреннее напряжение, необыкновенную волевою собранность. И, несмотря на волнение, мобилизация всех нервных и физических ресурсов помогает преодолевать наиболее „опасный“ для артиста первый период нахождения на эстраде, выйти к свободе, творчеству».

В. Ю. Григорьев в своей книге приводит массу примеров борьбы с волнением, что является своеобразным примером психологической подготовки, и отмечает, что все эти примеры показывают, что следует настойчиво искать рациональные и надежные пути нейтрализации отрицательных сторон эстрадного состояния.

Готовность музыканта и произведения к концерту определяется, по Григорьеву, тогда, когда произведение начинает обретать необходимую форму, устойчивую для игры на эстраде. Исполнитель при этом чувствует все большую уверенность в успешности художественных и технологических результатов концертного выступления.

По мере приобретения опыта, - считает Григорьев, - музыкант становится все более информированным о путях доведения программы до необходимого уровня готовности с учетом всех особенностей игры на эстраде, о способах вхождения в определенное эстрадное состояние, накопления необходимой для этого энергии и обретения психологической предрасположенности, приобретает умение прогнозировать и результат будущей игры, и свое самоощущение в трудных условиях публичного выступления с определённой программой.

Критериями достижения готовности сочинения к концертному

исполнению, по мнению Григорьева, являются:

1) завершение стадий поиска путей воплощения авторского и собственного исполнительского замысла, компромисса в выборе адекватных выразительных средств, а также известное равновесие, устойчивость формы, обретение качественного уровня игры в целом.

2) появление особого ощущения мобильности в игровом состоянии рук: возникает чувство легкости, управляемости, что в порядке цепной реакции ведет к улучшению качества звучания, исполняемости виртуозных фрагментов и т. д.;

3) нарастание процесса стабилизации, что свидетельствует об активной редукции целого и возникновении необходимой кодовой формы сочинения. Критериями ее появления служат сокращение времени «проигрывания» произведения внутренним слухом, а также прояснение архитектурной картины целого, фиксация в сознании плана исполнения, его динамического и звукового «рельефов»;

4) исчерпывание в чем-то намеченного ранее пути выявления искомой художественной образности и выразительности игры, что может даже приводить к некоторому снижению заинтересованности музыканта в дальнейшей углубленной работе над данной пьесой.

Отдельно Григорьев определяет критерии, свидетельствующие о художественной готовности произведения к эстраднему исполнению: необходимая творческая свобода, устойчивость формы сочинения, готовой «сопротивляться» попыткам артиста изменить свою трактовку.

Этап непосредственной подготовки к выступлению основан на предконцертном поведении артиста. По большей части этот опыт носит выраженный индивидуальный характер, однако, в нем можно выделить ряд общих приемов и способов, наиболее эффективно способствующих успешной подготовке к выступлению.

В. Ю. Григорьев приводит в пример позицию Ю. И. Янкелевича, который считал, что за несколько дней перед выходом на эстраду особенно «важно следить за выпуклостью передачи художественной мысли, что стабилизирует исполнительский процесс, успокаивает, способствует охвату формы как целого, укрепляет связи последования частей и двигательные последовательности, улучшает координацию представления и двигательного воплощения, а также дает ясный контроль деталей» По его словам, в этот период у исполнителей должно сформироваться и закрепиться «чувство хозяйского владения инструментом — самая лучшая психологическая настройка для эстрады». Григорьев добавляет, что при этом важно обрести также чувство «хозяйского» владения и художественным произведением, и самим собой.

Описывая состояние перед концертом, Григорьев обращается к своей теории о кодовой форме фиксации музыкального текста в мышлении и памяти исполнителя и её значении для успешного выступления. Перед концертом нередко возникает закономерная стадия «пустоты» сознания,

некой духовной опустошенности, а порой и ощущение того, что ничего якобы по-настоящему не выучено. Это — верный показатель того, что овладение художественной и двигательной сторонами исполнительского воплощения произведения в полной, развернутой форме завершено, и оно «переводится» в сжатую, кодовую форму. Прежнее осознание музыкального текста, его звуковых характеристик, игровых движений становится не только излишним, но даже в чем-то мешающим этому переходу. В такой ситуации не следует стремиться «улучшить» игру, нельзя вносить в нее какие-либо существенные изменения. Если же в сознании произвольно «всплывает» тот или иной фрагмент произведения, надо дать ему самому спокойно «покрутиться» в голове, не стараясь ни стимулировать этот процесс, ни подавлять его.

В. Ю. Григорьев приводит примеры методов занятий, помогающие адаптироваться к эстраднему состоянию, быстро включаться в него. Одним из наиболее эффективных можно считать метод мысленного проигрывания произведения в определенном тоне — «как бы на концерте» и с неизменными воображаемыми ощущениями слушателей, резонанса зала, своего оптимального творческого состояния, свободных и уверенных движений рук, словом, всего того, что сопровождает истинное рождение музыки. Это помогает формированию механизмов развертывания кодовой формы, снижает излишнюю гиперактивность, устраняет нервное состояние и вместе с тем не утомляет двигательно-игровой аппарат. Собственно говоря, такой способ предконцертной подготовки известен как «метод занятий без инструмента».

В период непосредственной предконцертной подготовки важность занятий без инструмента значительно возрастает. Этот метод не только помогает сохранять и поддерживать у исполнителя высокий уровень энергетики, но и способствует снятию излишней волевой импульсации и сознательного управления игрой. При этом становится возможным активизировать столь нужные на эстраде художественное воображение и предслышание музыкального текста, целостно моделировать будущий процесс исполнения.

Григорьев ссылается на мнение Н. Шаховской: мысленный «прогон» произведения без инструмента с представлением об игре в зале приводит к особой четкости осознания его формы и содержания, что в известной мере способствует снижению волнения во время выступления. Этот прием позволяет во многом смоделировать свое будущее эстрадное поведение, перевести выученное сочинение из «ручной» сферы в «мыслительную».

Григорьев опирается также на положения музыкальной психологии, где подчеркивается, что главной, центральной задачей предконцертного периода является именно формирование психической готовности к предстоящему выступлению.

В предконцертный период входит и репетиция. Здесь также необходимо соблюдать определенные психологические условия. Важно

отдавать себе полный отчет в том: как репетировать, когда репетировать, какую пользу нужно извлекать из репетиции, какие замечания можно, а какие нельзя делать во время и после репетиционного исполнения произведения.

Одним из главных достижений подхода Григорьева к проблеме эстрадного волнения необходимо считать то, что он вводит в область анализа этап оценки – состояния после концерта, не менее важный для исполнителя, чем процесс подготовки.

Таким образом, мы видим, что методов восприятия и психологического переживания артиста более чем достаточно, но время не стоит на месте и с каждым днем появляется все больше новых методов и инноваций. И все же каждый артист и музыкант справляется со своими переживаниями и эмоциями по-своему, но каждой новости нужна основа и история...

III. Заключение. Значение деятельности Григорьева для развития теории скрипичного исполнительства

Теория скрипичного исполнительства имеет свою историю методологии. В связи с тем, что в центре основного внимания оказывался то звук, то движение, то в качестве методологической основы избиралась одна из наук: либо физиология, либо акустика, либо психология.

Теория В. Ю. Григорьева дала возможность пересмотреть подход к методологии на основе привнесения в специальную теорию элементов общенаучной методологии. Такой метод исследований дал возможность обогащения специальной теории за счёт достижений в области других наук, в частности общей психологии.

В. Ю. Григорьев во многом предвосхитил начало междисциплинарных исследований в художественном творчестве, положил начало представлению исполнительского искусства как целостного процесса, а теорию исполнительства как совокупность знаний и умений, имеющих междисциплинарный характер.

В. Ю. Григорьев создал почву для дальнейших психологических исследований в области исполнительского искусства, чем определяется его величайший вклад в теорию исполнительства в целом.

Список литературы

1. Берлянич, М.М., Якупов, А.Н., Музыкант, ученый, педагог. Слово об авторе и его книге. // Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 156 с.
2. Григорьев В. Генрик Венявский. М., 1966.
3. Григорьев В. Исполнитель и эстрада. Москва – Магнитогорск, 1998, 153 с.
4. Григорьев В. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя. Вопросы музыкальной педагогики, вып. 7. Сб. статей. Сост. В.И.Руденко. М., Музыка, 1986.
5. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 156 с.
6. Григорьев В. Ю. Истоки польского скрипичного исполнительского искусства // Музыкальное исполнительство. М.; 1979. Вып. 10.
7. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. - 256 с.
8. Григорьев В. Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1987, 144 с.
9. Григорьев В. Ю. Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением. Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Новосибирск, 1987.
10. Григорьев В. Ю., Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства. М., 1990.
11. Григорьев В.Ю. Кароль Липиньский. М., Музыка, 1977, 159 с.
12. Григорьев В. Ю. Леонид Коган. М. Советский композитор, 1987, 175 с.
13. Григорьев В. Ю. Леонид Коган. М., «Музыка», 1975. –176 с.
14. Григорьев В. Ю. Некоторые черты педагогической системы Д. Ф. Ойстраха. Музыкальное исполнительство и педагогика. Сб. статей. Сост. Т. А. Гайдамович. М., 1991.
15. Григорьев В.Ю. О развитии музыкальной памяти учащегося. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2, сост. В.И.Руденко. М., 1980.
16. Григорьев В.Ю. Проблемы звукоизвлечения на скрипке. Принципы и методы. Методическая разработка. М., 1991, 62 стр.
17. Григорьев В.Ю. Самостоятельная работа по специальности: Принципы и методы. Методическая разработка для преподавателей музыкальных училищ и училищ искусств. М., 1988.
18. История скрипичного искусства. Вып. 1. / Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. – М.: Музыка, 1990. – 288 с.
19. Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью. / Сост. В. Ю. Григорьев. – М.: Сов. композитор, 1987. – 248 с.
20. Музыкальное исполнительство. Девятый сборник статей. / Отв. ред. А. А. Николаев. Сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, Н. П. Корыхаловой, В. А. Натансона. – М.: Музыка, 1976. – 198 с.
21. Музыкальное исполнительство: Сборник статей. Вып. 11 / Сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. – М.: Музыка, 1983. – 303 с.

Приложение

Научные труды В. Ю. Григорьева

1. Основные публикации:
2. Кароль Липиньский в России. Русско-польские музыкальные связи. «Наука», 1963
3. Кароль Липиньский: Жизнь и творчество. Автореферат кандидат. диссертации / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1967
4. Русское скрипичное искусство (от зарождения до начала XIX в.). Педагогическая редакция концерта Бакрадце для скрипки в сопровождении камерного оркестра. Методическая работа. «Музфонд», 1968
5. Юношеский период творчества К. Липиньского / Из истории польской музыки, № 12, на польском яз. Быдгощ, 1968
6. Анри Вьетан в России (в отзывах русской прессы) // Музыкальное исполнительство. Вып. 8 / Сост. Г. Я. Эдельман. М., «Музыка», 1973, с. 189-212
7. Педагогическая практика. Программа для оркестровых факультетов (струнные инструменты) музыкальных ВУЗов. М., 1975
8. Истоки польского скрипичного исполнительского искусства // Музыкальное исполнительство. Вып. 10 / Сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. М., «Музыка», 1979, с. 214-236
9. Аполлинарий Контский и некоторые проблемы творческого наследия Паганини // Вопросы смычкового искусства. Сб. трудов (межвузовский) МГПИ им. Гнесиных вып. 49. М., 1980, с. 28-45
10. О развитии музыкальной памяти учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2 / Ред.-сост. В. И. Руденко. М., «Музыка», 1980, с. 68-78
11. История польского скрипичного искусства XIX в. Автореферат докторской диссертации / МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1981
12. К вопросам развития скрипичной техники. Предисловие и редактирование статьи А. Ямпольского / Проблемы музыкальной педагогики. Вып. 3. М., 1981
13. О роли времени в исполнительском творческом процессе // Вопросы исполнительского искусства. Сб. трудов Московской государственной консерватории. М., 1981
14. Развитие в СССР педагогических традиций школы А. Ауэра / Р. Миклош. Вешпремовский скрипичный педагог. На венг. яз. Вешпреш, 1981
15. Музыкальная энциклопедия. т. 5. «Скрипка»; тт. 2-6. 28 статей о выдающихся скрипачах. 1974-1982
16. Страницы зарубежной музыки XIX века. Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. М., «Знание», 1983, с. 53-57, 82-93, 105-110
17. Методические взгляды Ю. И. Янкелевича / Ю. И. Янкелевич. Педагогическое наследие. М., «Музыка», 1983
18. Анри Вьетан. Предисловие и авторская редакция книги Л. Гинзбурга. М., «Музыка», 1983
19. Развитие и продолжение теоретических взглядов профессора А. И. Ямпольского в области методики преподавания и его практического педагогического опыта профессором Я. И. Рабиновичем // Проблемы воспитания музыкантов – исполнителей. Сб. научных трудов / Отв. редактор проф. М. А. Смирнов. М., 1984, с. 3-18
20. Детская музыкальная энциклопедия. «Скрипка». М., 1986
21. Панорама стилей и направлений в зарубежной музыке XX в., композиторы Польши, румынский композитор Д. Энеску // Зарубежная музыка XX века. Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. М., «Знание», 1986, с. 9-32, 120-143

22. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 7 / Сост. В. И. Руденко. Сб. статей. М., «Музыка», 1986, с. 65-80
23. Советские мастера игры на струнных смычковых инструментах – интерпретаторы музыки И. С. Баха // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М., «Музыка», 1985, 2-е изд., переработанное и расширенное, М., «Музыка», 1986
24. О некоторых психологических аспектах работы педагога-музыканта // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 8 / Сост. С. П. Понятовский. М., 1987, с. 44-54
25. Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Межвузовский сборник трудов вып. 5. Новосибирск, 1987, с. 25-37
26. О взаимоотношении традиций и новаторства в скрипичной школе Московской консерватории // Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства. Сб. трудов. М., 1988, с. 3-14
27. Методика обучения игре на скрипке (альте). Программа для музыкальных вузов по специальности «Оркестровые инструменты (струнные)» / Министерство культуры СССР. Всесоюз. методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. М., 1988, 26 с.
28. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. статей / Сост. М. А. Смирнов. М., «Музыка», 1988, с. 69-87
29. Музыкальный энциклопедический словарь. 30 статей о выдающихся скрипачах. 1983, 1989
30. Об истоках и сущности некоторых национальных структур художественного мышления Мусоргского // М. П. Мусоргский. Современные проблемы интерпретации (к 150-летию со дня рождения). Сб. научных трудов. Московская государственная консерватория. М., 1990, с. 28-45
31. Принципы скрипичной школы Леопольда Ауэра // Из истории музыкальной жизни России (XVIII-XIX вв.). Сб. научных трудов. М., 1990, с. 84-97
32. Проблемы звукоизвлечения на скрипке (принципы и методы). Методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств. М., 1991, 63 с.
33. Г. Венявский, Э. Изаи, Ф. Крейслер / 3 статьи в сборнике «Творческие портреты композиторов». М., «Музыка», 1991
34. Скрипка как инструмент исполнителя // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. Сб. научных трудов. М., 1991, с. 47-55
35. Некоторые черты педагогической системы Д. Ф. Ойстраха // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. Сб. статей / Сост. Т. А. Гайдамович. М., «Музыка», 1991, с. 5-34
36. П. И. Чайковский и проблемы исполнительского искусства // Музыка П. И. Чайковского. Вопросы интерпретации. Сб. научных трудов Московской консерватории. Кафедра истории и теории исполнительского искусства. М., 1991, с. 4-17
37. Скрипичные классы Московской консерватории (1863-1917) // Из истории музыкальной жизни России (XIX-XX вв.). Сб. научных трудов. М., 1992, с. 5-22
38. А. И. Ямпольский и его методические взгляды // Исполнительские и педагогические традиции Московской консерватории. Сб. статей. Кафедра истории и теории исполнительского искусства. М., 1993
39. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Научные труды Московской государственной консерватории Сб. 6. М., 1994, с. 3-26

40. Скрытые возможности психики и инструментальная педагогика // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Научно-практическая конференция. Вып. 1, секция образования исполнителей / РАМ им. Гнесиных. М., 1994, с. 26-32
41. Исполнительское искусство: состояние, некоторые перспективы // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 2/ Сост. В. Ю. Григорьев. Научные труды Московской государственной консерватории сб. 19. М., 1997, с. 15-25
42. Скрипачи, альтисты и виолончелисты. Дирижеры // Русская музыка и XX век. Монография. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. Гос. ин-т искусствознания МК РФ. М., 1997. с. 76; с. 723-777
43. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX в. Энциклопедический биографический словарь (Российская политическая энциклопедия). Ауэр – с. 49-53; Хейфец – с. 665-668. М., РОССПЭН, 1997
44. Эзотерическая сущность музыки и некоторые пути проникновения в нее // Катарсис. Научно-художественный альманах, вып. 2. М., «Сфера», 1998, с. 240-244
45. Эзотерические вопросы музыкального исполнительства // Сакральное, иррациональное и мифологическое. Сборник материалов 7-й конференции из цикла «Григорьевских чтений». М., 2005, с. 3-21
46. Методическая система Ю. И. Янкелевича // Юрий Исаевич Янкелевич. Педагогическое наследие / Сост. И. Лившиц. М., 2009, с. 242-321
47. Статьи, рецензии и аннотации
48. Нелли Школьникова. Из концертных залов // Советская музыка, 1956, № 2
49. Игорь Безродный (скрипачи из концертных залов) // Советская музыка, 1956, № 5
50. Женский струнный квартет (аннотация). Мосфилармония, 1957
51. Выдающийся бельгийский музыкант. К 100-летию со дня рождения Эжена Изаи // Советская культура, 1958, № 85
52. Музыка в рабочем поселке // Музыкальная жизнь, 1958, № 13
53. Энрико Карузо. К 85-летию со дня рождения итальянского певца // Московский комсомолец, 1958, 27 февраля
54. Наша Дальневосточная. Гастроли Хабаровского театра музыкальной комедии // Красное знамя (Владивосток), 1961, 8 августа
55. Вечер класса профессора К. А. Эрдели // Советский музыкант, 1962, № 11-12
56. Концерт имел большой успех. Вечер класса скрипки проф. Ю. Н. Янкелевича // Советский музыкант, 1962, № 39-40, 27 декабря
57. В мире музыки // Культура и жизнь, 1964, № 9
58. Играет Леонид Коган // Советская музыка, 1964, № 11
59. О научной конференции по вопросам исполнительства // Советский музыкант, 1964, № 1, 8 января
60. Скрипичные вечера. Рецензии на концерты скрипачей В. Пикайзена, И. Бочковой, М. Лубоцкого и др. // Советская музыка, 1964, № 5, 1965, № 4
61. Генрик Шеринг // Советская музыка, 1965, № 8
62. Игорь Ойстрах. Творческий портрет // Молодежь Белоруссии, 1965, 15 января
63. Три портрета // Клуб и художник. Самодеятельность, 1965, № 20
64. Играет Леонид Коган. – Лауреаты Ленинской премии – советские звезды мировой музыки. На англ. яз. // Прогресс, 1967
65. Коротко о книгах (аннотация) // Советская музыка, 1967, № 3
66. М. К. Огинский (рецензия) // Советская музыка, 1967, № 8
67. На Быдгощском фестивале // Советская музыка, 1968, № 1
68. К. Липинский. Материалы к творческой биографии // Советская музыка, 1968, № 3
69. Эмиль Млынарский. Музыкальный календарь на 1970 г. // Музыка, 1969
70. П. С. Столярский / В мире прекрасного. «Политиздат», 1970
71. Праздник музыки в ВНР // Советская культура, 1970, № 114, 24 сентября

72. Ж.-М. Леклер. Ежегодник на 1972 г. М., «Музыка», 1971
73. Жозеф Сигети / В мире прекрасного. «Политиздат», 1971
74. Играют молодые музыканты // Вечерняя Москва, 1971, 17 мая
75. Д. М. Цыганов. Ежегодник на 1973 г. М., «Музыка», 1972
76. Р. Леденев. Концерт для скрипки с оркестром (аннотация). Мосфилармония, 1972
77. Развитие скрипичной сонаты. 4 аннотации. Мосфилармония, 1972
78. А. Габриэлян. Ежегодник на 1974 г. М., «Музыка», 1973
79. Д. Виотти. Ежегодник на 1975 г. М., «Музыка», 1974
80. П. Роде. Ежегодник на 1975 г. М., «Музыка», 1974
81. Магия простоты // Советская музыка, 1975, № 1
82. Молодо – не зелено. К гастроям Карагандинского театра оперетты в Алма-Ате // Казахстанская правда, 1975, Летопись каз. ст., 1975, № 21
83. Современность и классика // Казахстанская правда, 1976, 8 октября
84. Тонко и проникновенно // Советская музыкант, 1976, № 7, 11 мая
85. Славный юбилей // Советская музыка, 1977, № 2, 22 февраля
86. Памяти Я. И. Рабиновича // Советский музыкант, 1978, № 12, 11 октября
87. Спектакли, фильмы, концерты // Советская культура, 1978, № 84, 20 октября
88. Бетховенский цикл Леонида и Нины Коган // Советская музыка, 1979, № 5
89. Ее игра покоряет // Советский музыкант, 1980, № 15, 3 декабря
90. Л. С. Гинзбург // Советский музыкант, 1981, № 17, 2 декабря (некролог)
91. Памяти Семена Исаевича Снитковского // Советский музыкант, 1981, № 8, 20 мая
92. Памяти Л. Б. Когана // Советская музыка, 1983, № 1, 12 января
93. Он прокладывал дорогу новому искусству // Советский музыкант, 1984, № 16, 14 ноября
94. Интересный насыщенный творческий путь // Советская музыка, 1985
95. Юрий Башмет. «Мелодия», 1985, № 2, апрель-июнь
96. Начало интересного цикла // Советский музыкант, 1986, 26 ноября
97. Бетховенский цикл // Советская музыка, 1987, № 5
98. Он создал научную основу. К 80-летию Л. Гинзбурга // Советский музыкант, 1987
99. Цвет, музыка, компьютер // Советская культура, 1987, 24 сентября
100. Говорит Владимир Григорьев (на польском яз.) // Ruch muzyczny
101. Аннотации к пластинкам «Леонид Коган»

Книги и сборники

1. Генрик Венявский. М., «Музыка», 1966, 118 с. ил., нот.
2. Леонид Коган. М., «Музыка», 1975, 177 с., ил.
3. Кароль Липиньский. Монография. М., «Музыка», 1977, 168 с. ил., нот.
4. Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания, статьи, интервью, письма. / Сост. В. Григорьев. М., «Музыка», 1978, 288 с., аннот., 16 л. ил.
5. Леонид Коган: творческий портрет. М., «Музыка», 1984, 32 с., ил., портр.
6. Леонид Коган: воспоминания, письма, статьи, интервью / Сост. В. Ю. Григорьев. М., «Советский композитор», 1987, 256 с., ил., нот.
7. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1987, 144 с.
8. История скрипичного искусства (в соавторстве с Л. Гинзбургом) вып. 1. М., «Музыка», 1990, 285 с.
9. Антонио Вивальди. Монография. / Магнитогорский ГМПИ им. М. Глинки. М., 1994, 224 с., ил., библиогр. 50 назв.
10. Исполнитель и эстрада / Московская государственная консерватория, Магнитогорская государственная консерватория. М., Магнитогорск, 1998, 156 с. Переиздано: М., «Классика XXI», 2006
11. Методика обучения игре на скрипке. Научн. ред. канд. искусствоведения В. К. Седов. М., «Классика XXI», 2006, 256 с.