

ГБУДО г. Москвы
«Детская музыкальная школа им. Г.Ф. Генделя»

Методическая работа на тему:
**«Формирование двигательной техники скрипача
на начальном этапе обучения»**

Выполнила: преподаватель
скрипки

Данилова М.И

Москва, 2025 г.

Содержание

Введение	3
Формирование двигательной техники скрипача.....	5
1) Специфика игрового движения.....	5
2) Воспитание произвольных - управляемых напряжений.....	7
3) Постановка и движение как первоисточник скрипичного звучания.....	9
4) Общая постановка.....	12
5) Воспитание стабильного ощущения веса руки.....	13
6) Постановка правой руки.....	15
7) Постановка левой руки.....	17
Заключение.....	20
Список литературы.....	21

Введение

Начальный период занятий имеет определяющее значение для успешности всех последующих этапов обучения скрипача. Л. С. Ауэр в книге «Моя школа игры на скрипке» оставил будущим поколениям педагогов вещице слова: «Сколько бы ни подчеркивать значение первых простейших шагов в сложном процессе овладения игрой на скрипке, нет опасности преувеличить их. К лучшему или худшему, но привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на все дальнейшее развитие учащегося»¹.

"Среди музыкантов процветает невежество, незнание основных законов нормального физиологического функционирования организма. И многие педагоги, которые смотрят сквозь пальцы на плохую постановку и вытекающие из этого излишние напряжения, сталкиваясь с подобными проблемами своих учеников, просто не знают, что с этим делать»². Сказанное Д. Диксон особенно актуально для начального периода обучения, когда необходимо учитывать специфику детского восприятия и очень большую устойчивость в памяти первичных приобретенных навыков.

Действительно, в практической работе многие музыкальные педагоги не уделяют должного внимания тому факту, что движения некоторых детей с самого рождения очень часто входят в противоречия с основными физиологическими закономерностями функционирования их организма.

К числу подобных негативных действий относятся: неправильная манера садиться и сидеть, стоять и ходить, двигать головой, а также физиологически необоснованные движения рук. Результатом неправильных движений ребенка являются частые случаи искривления позвоночника, начальной стадией которого является сколиоз. Болезнь в значительной степени усугубляется при неправильных контактах ребенка с музыкальным инструментом. Эффективную помощь в процессе приспособления ребенка к инструменту должна оказать предварительная двигательная подготовка ученика.

¹ Л. С. Ауэр «Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики». М., 1965, стр. 41.

² В. Мазель, «Музыкант и его руки», СПб, 2002, стр. 38-39.

Обратимся к высказываниям по этим проблемам известных педагогов-методистов. И. Гат говорил: «Пусть не сбивает с пути педагога то, что начинающий иногда достигает хорошего музыкального эффекта при помощи неправильных движений. Только те технические решения удовлетворительны, которые входят в перспективу музыкального и технического развития учеников»³.

И в том же плане высказывался и А. Гольденвейзер: «Мы можем иногда извлекать очень удачно те или иные звуковые сочетания из инструмента с помощью не самых рациональных движений, поэтому нужно стремиться сделать такие движения, с помощью которых звуковой результат достигался бы проще всего и естественнее всего с наименьшей затратой сил и времени»⁴.

О. Шульпяков считает, что «одним из важнейших условий формирования исполнительского мастерства является образование функциональных связей между художественным мышлением, слухом — с одной стороны и сферой движения — с другой...». М. Берляничик предлагал расширить до признания трехслойности структуру исполнительского действия, «в котором постоянно взаимодействуют не два, а три разнородных компонента — художественно-образный (высший, содержательный), музыкальный (или интонационно-звуковой) и моторный (или мышечно-двигательный)»⁵. Таково основное требование современного прогрессивного принципа обучения игре на музыкальном инструменте — принципа единства художественного и технического воспитания учащихся при ведущем значении художественного фактора.

Проблема единства художественного мышления и технического оснащения музыканта не имеет временных границ: она всегда весьма актуальна. Особое значение эта проблема приобретает в настоящее время — в эпоху инструментально-технической революции, раскрывающей перед исполнителем неограниченные возможности технического развития.

Главная задача данной работы — обоснование конкретных методов слухового воспитания ученика, методов работы над инструментальными приемами. В центре внимания — воспитание и развитие гармоничного единства художественного мышления ученика и его двигательной сферы.

³ И. Гат «Техника игры на фортепиано», М., 1967, стр. 84.

⁴ А. Гольденвейзер, «Об исполнительстве», Вып.1, 1965, стр. 50.

⁵ «Как учить играть на скрипке в музыкальной школе», М., 2006, стр. 34.

Специфика игрового движения

Проблема игрового движения может рассматриваться лишь в неразрывной связи с конкретными задачами художественного процесса игры на инструменте. В конечном счете, она и определяется ими. «Память на мышечные реакции помогает достигнуть идеальной согласованности между внутренним состоянием артиста и его физическими ощущениями, то есть, в конечном счете, между творчеством и техникой. Техника мышечных ощущений дает возможность артисту восстановить в своей эмоциональной памяти верное творческое переживание. В свою очередь, переживание, верно найденный образ, прямо и непосредственно воздействуя на мышечные реакции, помогают закреплять и оттачивать однажды найденные физически целесообразные и удобные мышечные движения. Мышцы, принимающие участие в движениях, становятся свободными и послушными, эластичными и упругими. Они готовы органично включиться в творческий процесс, способны отозваться на любое приказание творческой воли, ясно и четко передать и выразить любое художественное намерение артиста»⁶.

Игровое движение – движение профессиональное, специально воспитанное в процессе обучения, предназначенное для воплощения художественного замысла. Как же осуществляется игровое движение, какова его специфика?

При том что двигательные возможности руки неограниченны, они все еще мало изучены. Зачастую педагоги, увлекаясь сиюминутными успехами учеников, не придают особого значения тому факту, что найденные и культивируемые ими эффектные технологические приемы входят в противоречие с основными физиологическими закономерностями организма. Понять сущность движений невозможно, не зная физиологических механизмов. Обратимся к науке. Все произвольные двигательные акты совершаются при участии сознания. Рефлекторная природа таких движения была обоснована И. Сеченовым. Среди ученых, развивавших учение о произвольных движениях, стоит назвать П. Лесгафта, Н. Бернштейна, П. Анохина и др.

⁶ А. М. Пазовский «Записки дирижера», М., 1966 стр. 86.

Прежде чем перейти к рассмотрению специфики игрового движения, скажем несколько слов о физиолого-психологическом механизме, обеспечивающем движение вообще. Двигательный аппарат человека включает суставы, мышцы, двигательные нервные пути, чувствующие нервные окончания, также подходящие к мышцам (афферентная иннервация мышц), отделы двигательной нервной системы (кора, подкорка, спинной мозг), управляющие движением. В работе той или иной степени участвуют и сигналы, которые поступают от зрительного, слухового, вестибулярного аппаратов, рецепторов кожи (тактильные ощущения) и некоторых внутренних органов.

Движение в быденном значении можно разделить на две относительно независимые сферы, управление которыми совершается различно, - непроизвольные и произвольные движения. В отличие от произвольных, для которых характерно четкое целеполагание и сознательное управление, непроизвольные движения (двигательные автоматизмы) — это унаследованные комплексы, жестко зафиксированные в структурах спинного мозга. Они не всегда подконтрольны сознанию. К ним относятся защитные и ориентировочные (из которых нам особо интересны хватательные) рефлексy. Это рефлексy, вызываемые внутренней — мышечной — рецепцией: автоматическая координация рук, одновременность движений рук и ног, рефлекс на растяжение, рефлекс ритмического движения, в частности дрожание, поддержание рефлексорного тонуса.

Рассмотрим главные непроизвольные движения. Важное значение в игре имеет рефлексорный тонус мышц, вызываемый автоматически поступающими к ним постоянными слабыми нервными импульсами. Этот тонус обеспечивает различные положения тела (активная роль), а также выполняет специфическую функцию тормоза пассивных движений. Можно пояснить это примером: если, держа под локоть, поднять вперед до уровня плеча висющую расслабленно руку другого человека, а затем, подержав немного, неожиданно для него опустить, то рука не падает свободно, а опускается замедленно, порой повисая в воздухе. Причина данного эффекта в том, что пассивно сокращающиеся во время подъема руки мышцы активно сохраняют свое состояние. Рефлексорный тонус, таким образом, весьма пластичен, мышцы, участвующие в нем, способны длительно поддерживать определенную позу, а также пассивно сопротивляться внезапному изменению состояния мышцы (направления движения).

Без выработки способности произвольно расслаблять эти мышцы управление координированными движениями может быть затруднено. Основа нормального, естественного функционирования мышечной сферы организма – четкое чередование процессов напряжений и расслаблений. Напряжения, возникающие в мышечной сфере, подразделяются на произвольные – волевые и непроизвольные – стихийные. Произвольные напряжения – управляемые, они полностью компенсируются расслаблениями. Непроизвольные напряжения – практически неуправляемые. Весьма трудно поддаются расслаблению. Основные причины, провоцирующие возникновение непроизвольных напряжений у музыкантов, связаны, в первую очередь, с дефектами постановки. Нерациональные и неправильно культивируемые двигательные (игровые) приемы идут в противоречие с физиологическими принципами организма. Педагог, работающий с начинающими учениками, должен строго руководствоваться следующими объективными факторами, связанными со спецификой двигательного (физиологического) процесса.

Воспитание произвольных – управляемых напряжений

1. Все двигательные – силовые действия необходимо воспитывать на основе ощущения единства мышечной сферы организма – единства всех его ощущений.
2. На этой же основе должны в дальнейшем формироваться все локальные двигательные действия, совершаемые учеником.
3. Основой управляемости двигательными действиями рук должны служить конкретные ощущения, формируемые в строго определенных мышечных группах.
4. Процесс расслабления мышечных групп физиологически намного сложнее, чем процесс их напряжений. В этой связи основой управляемости двигательным процессом должна служить строгая периодизация процессов напряжений и расслаблений в функционирующих мышечных группах.

5. Учитывая сложность ощущений при переходе от состояния напряженности мышечных групп к состоянию их расслабления, необходимо следить, чтобы процессы напряжений происходили с минимально необходимой силой, а процессы расслабления – переходы к ним от напряженного состояния – максимально контрастно.
6. Мышечные группы-сгибатели от природы физиологически более развиты, чем разгибатели. Следовательно, в процессе занятий необходимо всемерно развивать группы мышц, работающие на разгибание, чтобы уравновесить в должной степени действия мышечных групп-антагонистов.
7. Воспитание всей двигательной системы музыканта должно происходить на основе строго продуманной и четко организованной системы предварительной подготовки организма ребенка к специфике его будущей профессиональной деятельности.

В то же время поддержание тонуса очень важно при игре и постановочных моментах.

Рефлекс на растяжение обратен пассивному рефлексу к сохранению сокращения. Растянутая мышца стремится рефлекторно сократиться до естественной длины. Здесь действуют не только упругие силы, присущие самой мышце, но ее активное движение в обратном направлении. Этот рефлекс проявляется только при быстром растяжении мышцы (при медленном возникает остаточное торможение обратного процесса). Еще одна закономерность эффекта на растяжение: более медленное растяжение дает большую растяжимость мышц, чем быстрое, особенно если некоторое время фиксировать мышцы в конечной фазе растяжения. При этом мышца не остается перенапряженной, как во время предельного растягивания при быстром движении. Этот эффект проявляется при энергичном исполнении пунктирного штриха.

По мере овладения навыком первоначальная скованность, массивность движений, прямолинейность, когда степени отдельных частей руки малы, а инерционные движения, упругость струны и смычка мало учитываются, сменяются дифференциацией целостного движения, улавливанием его основных граней. Тогда включаются степени свободы, учитываются реактивные движения. Переход сознательно направляемых движений в подсознательное, автоматизированное происходит постепенно, отдельными комплексами, гранями.

Постановка и движение как первоисточник скрипичного звучания

«Чтобы сделать постановку свободной, естественной, ее нужно наполнить движением»⁷, - утверждает Е. Камилларов. Такое освещение вопроса о значении принципа движения в оформлении постановки и во всем исполнительском процессе вполне закономерно. В скрипичной игре как целостной системе исполнительского процесса «постановка, движение, звучание и содержание (музыкального произведения) оказываются звеньями одной и той же цепи...»⁸.

В процессе исполнения основные компоненты игровых приемов – движение и управляемое мышечное усилие (сила) – находятся в постоянной взаимосвязи. Однако доминирующую роль всегда играет движение, сила же – фактор производный, подчиненный ему. Дозирование энергии, необходимой для прижимания смычка к струне, определяется прежде всего характером движения, нужного для достижения данного звучания. Природе скрипичной игры свойственны в основном такие исполнительские приемы, в которых максимально используется движение и минимально прикладывается сила (например, широкие штрихи с относительно слабым нажимом смычка, быстрые пальцевые движения левой руки с незначительным нажимом пальцев и т.п.).

В каждом движении обычно объединяются в разных пропорциях две тенденции, которые условно можно определить как горизонтальная и вертикальная. Соотношение их должно быть очень гармоничным без преобладания какой-либо из них. Горизонтальность и вертикальность движения дополняют друг друга. Например, горизонтальное движение руки во время ведения смычка по струне органично дополняется вертикальной направленностью веса руки и смычка, без чего невозможно образование звука. Проблема соединения вертикального и горизонтального движения – это по существу проблема соединения степени активности движения с

⁷ Е. О. Камилларов «О технике левой руки скрипача», Л., 1961, стр. 23.

⁸ Ю. О. Янкелевич «О первоначальной постановке скрипача», стр. 36.

умелым балансированием силой тяжести (смычка, руки). В первую очередь необходимо культивировать горизонтальные движения (главным образом в правой руке). В них внимание должно быть направлено на преодоление, сведение к минимуму вертикального действия силы тяжести и нажимных усилий, которые потенциально могут стать препятствием на пути достижения легкости и виртуозности техники смычка.

Применительно к левой руке падение пальцев на струну (вертикальное движение) должно быть таким, чтобы обеспечить минимальный нажим их на гриф, в противном случае невозможно достигнуть хорошей пальцевой беглости в пассажах и легкой смены позиций (горизонтальное движение), которая представляет собой сущность техники левой руки.

Активность вертикального движения чаще нуждается в сдержанности, но главным образом лишь по отношению к направлению действия силы тяжести, то есть движения вниз. На вертикальные движения вверх, наоборот, следует обращать большее внимание. Поэтому в левой руке активность снятия пальца со струны не должна быть меньшей, чем активность падения, а в правой - необходимо добиваться легкости в перенесении смычка над струнами в воздухе и активного выполнения штрихов движением смычка вверх.

Целесообразность игровых движений скрипача зависит от многих факторов. Один из главных – преодоление трудностей, возникающих из-за асимметрии игровых движений правой и левой руки, противоречащей их органической симметрии в обыденной жизни. Чтобы этого добиться, нужно уяснить, какие движения обеих рук в скрипичной игре можно считать однотипными, а далее путем тренировки обеспечить их свободное функционирование и координацию.

Однотипные движения рук скрипача, выполняемые в разных плоскостях:

- движения обеих рук в плечевых суставах (смена струн);
- движения обеих предплечий (исходные приемы приспособления скрипки и смычка, смена позиций, исполнение штриха дэташе верхней половиной смычка);
- движения кистей с пальцами (вибрато, различные штрихи);
- активные движения пальцев в пястно-фаланговых суставах при сохранении их групповой собранности (беглость, смена позиций, пальцевой штрих);

- свобода и гибкость больших пальцев обеих рук (свободное прикосновение и управление опорными точками удерживания скрипки и смычка, координация с другими приспособительными действиями).

Не всякое движение дает желаемый художественный результат. Утяжеленное, неуклюжее, то есть с приложением чрезмерной силы, оно лишь тормозит звукообразование и овладение исполнительской техникой. Движения должны быть гибкими, с минимальным напряжением мышц. Достижение виртуозности в принципе возможно лишь при условии легких игровых движений, точности звукообразования, умения мгновенно переключаться на другой тип фактуры как в левой, так и в правой руке.

Основу функционирования руки сформулировал И. Лесман- один из основоположников современной скрипичной методики: "Рука должна работать вся целиком, так чтобы ни одна из ее частей не ощущалась в своей функции отдельно... В работе... руки должны всегда принимать участие ее основные (силовые - В. М.) части: лопатка и ключица. Участие этих частей руки в общей ее работе не должно однако нарушать ее единства, ощущаться как отдельная функция".

Для того чтобы правильно организовать двигательный процесс начинающего ученика, необходимо не только знать основные причины, вызывающие указанные негативные явления, но и уметь их нейтрализовать в процессе работы над первоначальной постановкой. В этом и заключается основная задача педагога в предпостановочный и постановочный периоды занятий.

Общая постановка

Основой свободных движений является целесообразная постановка. Во всей постановочной работе необходимо исходить из критерия двигательной целесообразности, которая обеспечивает выполнение двух главных технических требований скрипичной игры – качественного звукоизвлечения и чистоты интонации. Оптимальные условия для игровых движений рук обеспечиваются в первую очередь динамичным, гибким положением ног и корпуса в целом как опоры для деятельности рук. А. Ямпольский говорил, что движение правой руки начинается в спине, а практически еще в ноге. Мощный акцент без опоры в правой ноге, без переноса на нее веса тела не будет «звучать».

Исходным моментом рабочего состояния играющего является равномерная опора туловища на обе несколько расставленные ноги. Такое сбалансированное положение корпуса позволяет с наименьшей затратой сил выполнять игровые движения, облегчает их координацию. К. Г. Мострас подчеркивал, что «тяжесть свободного от излишних напряжений корпуса во время игры перемещается с одной ноги на другую в зависимости от эмоционального состояния играющего, размахов движений правой руки»⁹. Распределение тяжести тела при игре – важный навык, который надо специально формировать на начальном этапе занятий, используя вспомогательные приемы, например, ритмичные перемещения веса корпуса с одной ноги на другую. Такие упражнения способствуют раскрепощению всех мышц учащегося.

Свободное состояние мышц шеи дает возможность с легкостью менять положение головы соответственно условиям игры в разных позициях и на разных струнах. Чтобы не сжимать судорожно подбородком скрипку, полезно считать вслух или что-нибудь говорить. Этим самым мы освобождаем мышцы шеи от перенапряжения. Естественное (опущенное) положение плечевого пояса содействует достижению максимальной подвижности плечевых суставов, необходимой как для штриховой техники, так и техники левой руки.

Важнейшим условием подготовки корпуса ученика к работе над постановкой рук является также воспитание взаимодействий верхней и нижней частей корпуса, мышечных групп плечевого пояса, области

⁹ К. Мострас Виды постановки // «Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960, стр. 22-23.

поясницы, тазовой части корпуса и тазобедренных суставов. Недостаточно точное действие одного из звеньев цепи ведет к нарушению всей системы и самым негативным образом влияет на качество игры исполнителя.

В целом подобная работа должна быть не только творческой, но и настойчивой, устремленной к постепенному достижению определенного двигательного комфорта при игре на скрипке, что является существенным фактором слуховой активности, свободы исполнительского самовыражения и интерпретаторских поисков скрипача.

Воспитание стабильного ощущения веса руки

Специфическая особенность профессии музыканта состоит в том, что все его двигательные действия происходят с поднятыми руками. При этом поднятые руки должны постоянно находиться в состоянии максимальной свободы и совершать сложнейшие по своей структуре движения. Имеется в виду игра как в положении стоя, так и сидя. На какой принципиальной основе следует формировать процесс звукоизвлечения, учитывая специфику постоянно неестественного положения рук?

Современная методика убедительно доказывает, что весовой принцип звукоизвлечения наиболее рационален, прогрессивен и эффективен в отличие от силового, базирующегося в основном на принципе нажимных действий руки. Управление процессом звукоизвлечения заключается в умении регулировать соотношение веса руки и силы ее нажима непосредственно на струну и пользоваться разнообразными видами атак. Ощущения веса руки базируются на ощущениях веса всех ее частей как целостной единой системы и формируются на основе постоянных контактов двух крайних точечных зон руки - мышечных групп лопатки и мышечных групп кисти и пальцев.

Воспитание этого фундаментального ощущения наиболее эффективно при нахождении рукой конкретных (осязаемых) точек опоры на плоскости - первичное действие и перенесение этих ощущений на руку, находящуюся в поднятом - подвешенном положении - вторичное действие.

В опущенном, фиксированном к боку положении рука яснее всего ощущается как часть корпуса. При этом точки опоры корпуса на ноги являются общими для всех его частей, в том числе и для рук. Таким образом,

ощущения "всей руки", а, следовательно, и ощущения ее веса в руке провисшей вдоль корпуса проявляется оптимально. Если ощущение веса руки четко не зафиксировать в памяти ученика до ее подъема, то при подъеме руки оно неизменно теряется.

Формирование стабильного ощущения веса всей руки при опущенном ее положении и сохранение этого ощущения при ее подъеме предполагают три этапа действий:

1. Исходное положение: рука опущена вниз, пальцы сложены в кулак, плечевая часть руки несколько отведена в сторону спины (лопатки) и плотно фиксирована на боку. Сосредоточение внимания на стабильном ощущении веса всей руки - от лопатки до кисти и пальцев, при опоре плечевой ее части на корпус.

2. Плечевая часть руки остается в неизменном - опущенном, фиксированном положении, локтевой сустав сгибается и поднимает предплечье кверху, приближая его к плечевой части руки;

3. Из второго положения плечевая часть руки поднимается; при этом она отводится в сторону и несколько назад - движение плечевой части по дугообразной линии.

Непременное условие сохранения формирующихся ощущений - соблюдение принципа подъема плечевой части руки в естественном, физиологически обоснованном направлении - отведение ее в сторону и назад.

На первых двух этапах - при неизменном положении силовой зоны руки - первичные ощущения веса всей руки полностью сохраняются. Это достигается за счет того, что вес силовой зоны руки намного больше, чем игровой. В силу этого любые изменения положения игровой зоны руки при неизменном положении силовой не оказывают какого-либо существенного влияния на изменение ощущений веса всей руки.

Воспитание ощущения веса руки при опущенном положении и сохранении этого ощущения при ее подъеме формируется на основе опоры руки на конкретную плоскость.

Эффективность системы состоит в том, что последовательность воспитываемых навыков позволяет ученику научиться концентрировать внимание на базовых ощущениях руки и почувствовать конкретные ощущения опоры руки на плоскость и ее вес. При подъеме руки - концентрация внимания ученика на ее плечевой части дает возможность не

только сохранить все конкретные базовые ощущения, но и постепенно трансформировать их в ассоциативные.

Постановка правой руки

Качественное выполнение звукоизвлечения зависит прежде всего от трех взаимосвязанных факторов:

- воспитания ощущения свободного положения руки в плечевом суставе;
- целесообразного приспособления пальцев к удерживанию смычка (ограничение вредного воздействия хватательного рефлекса);
- активности слуха учащегося, его тембрового компонента, который должен предвосхищать и синхронно оценивать результат звукоизвлекающих действий смычка.

Приступая к организации игровых движения правой руки, следует по возможности не допускать мышечного напряжения в области ключицы и лопатки, которое как бы сжимает плечевой сустав, ограничивая этим движение плечевой кости. Особенно важно обеспечить спокойное состояние плечевого сустава в штрихах, где локоть правой руки вынужден подниматься вверх, например, при перемещениях смычка со струны Ми на струну Соль. Освобождение мышц вблизи плечевого сустава необходимо особенно тогда, когда выполняются активные движения всей рукой в широких штрихах целым смычком.

Положение локтя должно быть таким, чтобы во время ведения смычка по струне затрата энергии была минимальной. Локоть должен находиться главным образом на уровне точки прилегания смычка к струне и двигаться преимущественно в плоскости движения смычка. Для свободы штриховой техники нецелесообразно вертикальное (поперечное) поднятие или опускание локтя во время горизонтального проведения смычка по струне.

При игре нижней частью смычка большое значение имеет активность движения плечевой части руки. Важно свободное своевременное движение плеча, перемещающее руку в другую плоскость при смене струн («рулевое» движение правой руки), а также движение плеча вперед при приближении колодки к струне.

Одним из главных движений в технике правой руки, с помощью которого исполняются все штрихи в середине и в верхней половине смычка, активность движения предплечья в локтевом суставе. Свободу движения предплечья в значительной степени обеспечивает минимальная пронация руки. В подвижных штрихах верхней частью смычка нужна скорее супинация, нежели пронация предплечья.

Приспособиться к удобному держанию смычка и свободному его ведению по струне в значительной мере позволяет среднее функциональное положение кистевого сустава (по В. Тренделенбургу). Именно в этом положении кисть может быть наиболее свободной и подвижной. Среднее положение кисти стоит рассматривать как по отношению к сгибанию – разгибанию (ровная линия предплечья и кисти), так и по отношению к пронации – супинации. Первое означает, что кисть не должна слишком сгибаться у колодочки и разгибаться у конца смычка, а второе – что в положении кисти не должно быть ни слишком большого поворота внутрь (опора на указательный палец), ни слишком большого поворота наружу (опоры на мизинец).

Гибкость и свобода пальцев, держащих смычок, - одна из решающих предпосылок достижения легкости движений правой руки во всех штрихах. Эластичность пальцев, передающих на трость смычка импульсы руки, обеспечивается с помощью закругленности всех пальцевых суставов. Особое внимание следует уделять большому пальцу правой руки, который является осью смычкового рычага. Верное игровое ощущение большого пальца возникает тогда, когда скрипач чувствует, что трость как бы лежит на его подушечке, а сам палец в несколько согнутом положении остается свободным и пружинящим. Ю. И. Янкелевич подчеркивал, что для достижения свободы «необходимо, чтобы большой палец в совокупности с остальными, расположенными на трости, был соединен с ней подвижно, подобно суставу при игре в любой части смычка»¹⁰.

Существует два подхода к формированию начальных навыков звукоизвлечения – традиционный и альтернативный. Традиционный метод состоит в том, что короткие звуки на открытой струне поначалу извлекаются в двух небольших отрезках выше и ниже середины смычка. Не следует водить по открытым струнам целым смычком. Только научившись играть короткие, ритмически организованные звуки вниз и вверх различными его частями, можно соединять их в одно движение.

¹⁰ Ю. О. Янкелевич «О первоначальной постановке скрипача». Стр. 45.

Первые опыты звукоизвлечения, согласно альтернативной методике, производятся движением смычка вниз вблизи колодки (с помощью педагога). Вначале ученик держит руку со смычком над струной Ля; затем, плавно приблизив смычок к струне круговым движением, проводит им по струне, не останавливая его в момент прикосновения. После этого ученик вновь поднимает смычок над струной и тем же круговым движением опять приближает его к колодке для повторного извлечения звука. При использовании этого метода рука быстрее освобождается, а пальцы на смычке остаются активными, так как постоянно участвуют в управлении звучанием.¹¹

Постановка левой руки

Горизонтальное держание скрипки в равной мере необходимо для свободы постановки как правой, так и левой руки. В правой руке оно обеспечивает естественное использование веса смычка и руки, а в левой свободу движений плечевой части руки при смене позиций. Важную роль играет легкий контакт скрипки с ключицей и подбородком. Он содействует преодолению некоторой статичности позы скрипача. Возможность немного менять положение подбородка вовсе не означает подвижность скрипки во время игры. Постоянный контакт с ключицей делает положение инструмента устойчивым. Навык уравнивания скрипки тяжестью головы следует специально отрабатывать, чтобы хорошо ощущать прикосновение левой стороны нижней челюсти ко всей площади подбородника (подушечки). При этом нельзя допускать нажима в одну точку, что ведет к перенапряжению шейных мышц. Для верного формирования данного сложного навыка нужен небольшой поворот головы влево, который также следует отработать.

Поддержание скрипки слегка согнутым большим пальцем и нижней частью основной фаланги указательного должно быть легким, так же как и касание ладони к корпусу скрипки в высоких позициях. Это абсолютно необходимая предпосылка для развития как свободы падения и снятия пальцев, так и мобильности передвижения руки вдоль грифа во время смены позиций. Поэтому надо решительно бороться против привычки крепко

¹¹ Создателем данного метода является профессор Академии им. Рубина (Израиль) М. Б. Либерман, широко применявший его в годы работы в Новосибирской консерватории.

сжимать рукой шейку скрипки и напряженно держать большой палец. Сжатие шейки отрицательно сказывается и на вибрации. Формируя переменную (подвижную) опору инструмента, целесообразно сначала придерживать скрипку свободной рукой за правый край корпуса (примерно на уровне пятой позиции). Затем постепенно сдвигать руку вниз к первой позиции, периодически останавливаясь для проверки ощущений, возникающих при уравнивании скрипки между двумя опорами – постоянной и переменной. Осознание второй точки опоры в движении (а не в статике) очень важно, так как помогает избегать прижимания большого и указательного пальцев к шейке скрипки.

Свободные движения пальцев на грифе обеспечиваются ощущением покоя в плечевом, локтевом и кистевом суставах и отсутствием в них побочных лишних движений. Особенно важно свободное состояние кисти и сохранение в ней единого неменяющегося положения во время падения и снятия всех пальцев, в частности при соединении движений первого и четвертого пальцев.

Важной предпосылкой воспитания пальцевой техники является закругленное положение пальцев над струной. Лишь при этом условии может быть достигнута подвижность в исполнении пассажей и арпеджио. Закругленное положение пальцев на струне необходимо и для свободы скольжения во время перехода в позиции, а также для овладения вибрацией.

Необходимо создать благоприятные условия для движений закругленного мизинца – самого короткого и самого слабого пальца. Особенно это относится к широким расстояниям первой позиции. Для этого располагают левую руку на шейке скрипки с учетом возможностей четвертого пальца, подвигая при этом большой немного вперед и слегка оттягивая первый и второй.

Достижение быстроты и точности падения и снятия пальцев возможно лишь при условии легкого прижимания струны к грифу. «Выстукивание» пальцами и «вдавливание» их в гриф крайне нежелательно. Но падение пальца на струну должно быть не вялым, а активным и энергичным. Еще активнее должно быть снятие пальца, его мгновенное отскакивание от струны. Полезно дать начинающим возможность экспериментальным путем самим выяснить меру весового воздействия (но не нажима!) пальцев на струну, необходимую для их соприкосновения с грифом и получения определенных чистых звуков. Этот прием следует тренировать, играя вначале только вторым пальцем, затем третьим. И лишь по мере

формирования необходимого автоматизма можно вводить в игру первый и четвертый.

Механизм свободного и активного падения и снятия пальца должен отрабатываться во всех деталях. Важно двигать при этом лишь основную фалангу пальца, фиксируя молоточкообразную его форму до падения и избегая при этом замаха пальца перед началом падения.

Минимальный нажим на струну нужен не только для пальцевой беглости, но и для смены позиции и вибрации. При сильном нажатии пальцев возможность легко передвигать руку вдоль грифа значительно снижается. Для развития техники смен позиций и вибрации необходимо слегка наклонное положение концов пальцев на струне. Наклонным пальцем легче скользить по струне. Нужно систематически работать над выработкой хорошей артикуляции пальцевых движений. Расстановку и игровые действия пальцев целесообразно осваивать не на одной, а на разных струнах, чтобы сразу же вводить «рулевые» движения руки.

Поскольку техника левой руки тесно связана с интонированием, при выработке приемов падения и отскока пальцев необходимо воспитывать предощущения и ощущения интервальных расстояний на грифе. Воспитание этих навыков связано с развитием предслышания и объективного слышания интервалов и каждого звука мелодии. Важно, чтобы воспитание навыков слухового контроля и критического отношения учащегося к своей игре было предметом постоянной заботы педагога.

Заключение

Продуктивность работы скрипача над отдельными сторонами исполнительской техники во многом определяется ясностью представлений о ее конечной художественной цели, которую нельзя опускать из виду. Но, с другой стороны, педагог должен отчетливо «видеть» каждый изучаемый исполнительский прием как целостный слухо-мышечно-двигательный комплекс, сознательное управление которым способствует достижению необходимого звукового результата.

Трудность исполнительской задачи неизбежно предполагает определенную этапность в ее разрешении. Решение различных исполнительских проблем требует от преподавателя не только терпения, выдержки, но и глубокого проникновения в сущность той «технологической цепочки», которой должен овладеть его воспитанник.

Вместе с тем, можно ориентироваться и на некую промежуточную цель. Отнюдь не всегда нужно стремиться к тому, чтобы решить поставленную задачу в полном объеме. Совершенствование двигательных структур в процессе формирования игровых навыков неизбежно требует определенных временных затрат.

Опираясь на базовые основы того или иного исполнительского приема, следует в то же время избегать строгой регламентации процесса освоения соответствующего навыка. Педагог ни в коем случае не должен стремиться «вылепить» игровой прием, подобный тому двигательному идеалу, который сложился в его практике или представлениях. Нужно предоставить ученику определенную свободу адаптации к тем или иным игровым условиям, не поступаясь при этом ни основополагающими технологическими принципами, ни требованиями художественного порядка.

Список литературы

1. Ауэр Л. С. «Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики» М., 1965
2. Берлянчик М. «Пути активизации интонационно – мелодического мышления начинающего скрипача» // «Вопросы музыкальной педагогики» выпуск 2, М., 1980
3. Гат И. «Техника игры на фортепиано» М., 1967
4. Гертович Р. «Работа над освобождением мышц у скрипачей» // «Вопросы методики начального музыкального образования» М., 1981
5. Гольденвейзер А. «Об исполнительстве» Вып.1, 1965
6. Григорьев В. Ю. «Методика обучения игре на скрипке» изд. «Классика – XXI», М., 2007
7. «Как учить играть на скрипке в музыкальной школе», составитель М. М. Берлянчик, М., 2006
8. Мазель В. И. «Музыкант и его руки» изд. «Композитор» СПб, 2002
9. Мострас К. Виды постановки // «Очерки по методике обучения игре на скрипке» М., 1960
10. Пазовский А. М. «Записки дирижера» М., 1966
11. Стеценко В. «Принцип движения как основа формирования игровых навыков скрипача» // «Вопросы музыкальной педагогики» выпуск 2, М., 1980
12. Турчанинова Г. «Некоторые вопросы профессионального обучения скрипачей в младших классах ДМШ» // «Вопросы методики начального музыкального образования» М., 1981
13. Шульпяков О. Ф. «Скрипичное исполнительство и педагогика» изд. «Композитор» СПб., 2006
14. Ямпольский А. О. ст. «О методе работы с учениками»
15. Янкелевич Ю. О. «О первоначальной постановке скрипача» // «Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики» изд. Музыка, М., 1968