

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного
образования детей Детская школа искусств
город Ставрополь

О первоначальном этапе развития виртуозной техники юного скрипача

Подготовила преподаватель
по классу скрипки
Аракелова Л.А.

2013 год

О первоначальном этапе развития виртуозной техники юного скрипача

Высокий уровень современного скрипичного искусства предъявляет большие требования к виртуозной стороне игры. Советская исполнительская школа достигла здесь впечатляющих успехов, гармонично сочетая ранее развитие виртуозной техники с формированием художественного мышления, воспитанием музыкального вкуса, овладением культурой исполнения в целом. Свидетельством тому служат неизменные победы наших скрипачей в различных конкурсах.

В массовой педагогической практике подчас наблюдается отставание технического развития учащихся. Это наносит немалый ущерб делу подготовки профессиональных кадров скрипачей. Профессиональная направленность обучения сегодня необходима в занятиях с теми учащимися, которые впоследствии станут любителями музыки, участниками самодеятельных музыкальных коллективов.

Создание предпосылок для развития виртуозной техники скрипача является одним из важнейших вопросов профессионального обучения. Эта сторона игры нередко отстает потому, что упущено время, когда следует начинать её развитие. Виртуозность - очень широкое понятие, предполагающее не только определённый уровень скрипичной техники, но и включающее также целый ряд других качеств (яркую эмоциональность, способность к осмысленному воспроизведению музыки, гибкий, активный ритм). Существует фундамент виртуозности, который состоит в мастерском, доведённом до полной свободы и управляемости владении инструментом. Это проявляется в беглости пальцев левой руки и мелких (преимущественно пальцевых) движениях правой, применяемых в подвижных штрихах, а также в их координации. Эту основу виртуозной техники следует закладывать буквально с первого прикосновения к инструменту, затем постоянно совершенствовать.

Воспитание скрипичной техники основано на точной, целесообразно

организованной дифференциации работы мышц обеих рук. Применительно к

развитию беглости речь идет не только о дифференциации напряжения мышц, управляющих движениями смежных пальцев, но и о четком чередовании напряжения и расслабления мышц, осуществляющих различные движения каждого пальца в отдельности. Предрасположенность играющего к подобной дифференциации и есть то, что называется природной беглостью. Прививать навыки управления работой мышц и развивать способность к этому надо всем учащимся — как менее способным, так и очень одаренным.

Известно, как трудно справиться с этой задачей начинающему. На первых уроках у него напряжено большое количество мышц, что очень мешает овладению игровыми навыками и быстро утомляет. Поэтому с первых шагов следует скрупулезно работать над тем, чтобы исключить нецелесообразные движения, устранять все излишние мышечные напряжения. Это можно осуществить лишь при условии специальной тренировки, которая позволяет постепенно научиться расслаблять ненужные для игры мышцы, выполняя каждое движение лишь необходимой группой мышц.

Попытаемся наметить наиболее существенные вещи этой работы, начиная с того момента, когда пальцы ребенка расставляются на грифе и начинается развитие их основных движений. При этом коснёмся некоторых вопросов так называемой постановки, которые непосредственно относятся к развитию беглости пальцев.

Важнейшей задачей является нахождение наиболее целесообразного положения первого и четвертого пальцев, что определяет положение всех пальцев и свободу их движений. Современная методика предлагает сначала устанавливать на гриф округлый мизинец, а затем, в зависимости от его длины, ширины ладони и межпальцевых связей, а также других факторов определять меру отведения указательного пальца к порожку. При этом следует с самого начала обеспечивать правильное (слухо-двигательное) ощущение ребёнком расстояния чистой кватры между первым и четвертым пальцами. Во время установки этих пальцев на струне «ля» выявляются

положение на грифе остальных пальцев и примерные расстояния между ними, соответствующие чистому звучанию как мажорного, так и минорного тетрахордов. При расстановке пальцев отведение указательного пальца к порожку сочетается с небольшим наклоном кисти в ту же сторону. Благодаря этому определяется наиболее целесообразная для данной руки форма постановки, пальцев, позволяющая подушечкам касаться струны в одном и том же месте. Одновременно уточняются точка соприкосновения основания указательного пальца с шейкой скрипки и его положение, обеспечивающее верное интонирование целого тона при движении, выполняемом основной фалангой пальца.

В процессе этой работы необходимо дать ученику правильное представление об основном движении пальцев. С самого начала надо создать условия для выполнения их вертикальных движений только в пястно-фаланговых суставах, сохраняя округлую форму пальцев. По мере овладения этими исходными приёмами надо переходить к детальной отработке движений каждого пальца, выполнение которых играет немаловажную роль в развитии беглости. При работе над первым пальцем они состоят в следующем:

- во время падения — отскока пальца необходимо сохранять его молоточкообразную форму, добиваясь импульсивности движений в пястно-фаланговом суставе и всячески препятствуя разгибанию пальцевых фаланг в остальных суставах;
- палец следует ставить на гриф так, чтобы край ногтя не касался струны, последняя должна проходить примерно посередине подушечки пальца;
- нажимные усилия мышц, управляющих движениями пальцев, должны быть минимальными, нельзя увеличивать напряжение мышц до прикосновения пальца к струне, при отскоке пальца мышцы следует немедленно расслаблять;
- реактивные нажимные усилия большого пальца в момент

падения на струну первого должны быть сведены к возможному минимуму, а при отскоке последнего — полностью исключены;

- игровые движения первого пальца могут сопровождаться только незначительными реактивными движениями остальных пальцев, находящихся над грифом в свободном, собранном и естественно-закругленном состоянии.

Когда в игру включается второй палец, к перечисленным требованиям добавляются новые требования:

- с самого начала необходимо отрабатывать привычку установки пальца на гриф на расстоянии тона и полутона от первого;
- формировать этот привычку после звучания открытой струны (без предварительного поставленного первого пальца), а также движения пальцев в нисходящем порядке (сначала второго, а затем - первого);
- не допускать излишних движений кисти, которые нередко сопровождают падению на гриф второго (а также третьего) пальца.

При включении в процесс игры третьего пальца к предыдущим задачам добавляется требование обращать внимание на положение четвертого пальца в тот момент, когда третий прижимает струну: четвертый палец, сохраняя округлую форму, должен находиться рядом с третьим (не закрывая его ладонной фалангой).

Наиболее трудоемкой (и вместе с тем исключительно важной для развития предпосылок виртуозности) является работа над организацией движений четвертого пальца. Его свобода и организованность служат своего рода «ключом» ко всей технике левой руки. Основные задачи здесь состоят в следующем:

- должна быть обеспечена единая траектория падения пальца на гриф после всех нижерасположенных пальцев и открытой струны, с этой целью кисть следует располагать несколько под углом к шейке инструмента, так чтобы округлый четвертый палец

при своём движении в пястно-фаланговом суставе падал на гриф в соответствующем месте;

- нельзя допускать жёсткой фиксации в заблаговременной подготовке пальца к установке на гриф (не вытягивать его предварительно), в противном случае при заранее напряжённом мизинце теряется острота тактильных ощущений;
- если четвёртый палец несколько искривлён, то следует тщательно поработать над тем, чтобы приучить его в момент установки на струну принимать ровное положение, соответствующее установке других пальцев.

У учеников часто встречается разгибание отыгравших пальцев в самых различных суставах, а также выпрямление пальцев, находившихся над струной. Особенно часто это случается при подъёме первого пальца. Бывает и так, что при падении на гриф четвёртого пальца (после звучания открытой струны) стабятся и остальные пальцы, либо они вытягиваются над грифом в напряжённом состоянии. Эти недостатки необходимо предотвращать углублённой работой над правильными игровыми движениями всех пальцев, а в случае их появления — начинать работу над организацией пальцевого аппарата левой руки учащегося с самого начала.

Описанную работу следует вести последовательно — с первых уроков в течение всего начального периода обучения. С каждой новой пьесой, этюдом, гаммой у начинающего должны развиваться способность дифференциации мышечных напряжений и игровые навыки пальцев левой руки. В работе следует использовать и специальные упражнения, предназначенные для развития беглости пальцев (Г. Шрадик). Если эта работа ведётся целеустремлённо и методически правильно, то зачатки беглости обычно проявляются уже на первом году обучения. Большое значение для этого имеет изучение начального материала в соответствующих темпах, обусловленных его музыкальным содержанием, так как подчас наблюдается тенденция играть весь первоначальный музыкальный материал в

замедленном движении, что не способствует развитию подвижности пальцев, а затормаживает не только игровые движения, но и исполнительское мышление ученика.

Когда в определённой мере сформируются основные игровые навыки обеих рук, начинается новый этап воспитания беглости. Теперь с этой целью, помимо необходимого плахового репертуара, используются специальные этюды и пьесы, направленные на развитие основ виртуозной техники. К подобным этюдам относятся этюды Г. Кайзера №16 и 30. При их изучении ставится задача не только усовершенствовать ранее освоенные технические приёмы, но и приобрести ряд новых качеств, способствующих формированию беглости. Так, при изучении этюда № 30 Кайзера новые требования возникают уже в первом такте:

Allegro moderato



Если четвёртый и третий пальцы здесь должны во всех случаях падать и отскакивать, как указано выше, то второму пальцу не следует всё время оставаться прижатым к грифу (хотя сжимать его нет необходимости). Этот палец следует чуть приподнимать тогда, когда ставится третий палец. В этом случае второй палец на метрически сильных шестнадцатых второй, четвёртой и шестой триоли выполняет движение к струне, что помогает верному ощущению метроритмики. Внутри же триоли (вторая триоль каждой четверти) палец поднимать не следует. По мере ускорения темпа это движение второго пальца становится всё менее заметным — фактически это не подъем, а лишь некоторое облегчение его давления на струну.

Здесь стоит напомнить о том, что излишнее давление пальцев на струну является одним из главных препятствий на пути развития беглости.

Поэтому следует постоянно ограничивать мышечные усилия, затрачиваемые на опускание струны до соприкосновения с грифом, предотвращая чрезмерное, не продиктованное этой задачей «пережимание грифа».

Новые задачи возникают в тех эпизодах, где беглость пальцев сочетается со сложной позицией:



Здесь возрастает необходимость тщательно следить за исключением движений, не являющихся необходимыми. В приведенном примере в первых трех триолях, где первый и второй пальцы последовательно движутся по позициям, четвертый должен находиться в воздухе в совершенно свободном состоянии. Отсутствие, каких бы то ни было, мышечных напряжений в нем облегчает движение руки по позициям: первый палец, легко касаясь струны, скользит по ней в новую позицию. На практике чаще встречается обратное явление — когда в момент скольжения первого пальца четвертый внезапно напрягается и вытягивается. Причиной является неправильное приложение мышечной энергии и отсутствие навыков дифференциации усилий между отдельными (крупными и мелкими) группами мышц левой руки. Для профилактики или устранения подобного недостатка требуется специальная тренировка.

При исполнении данного этюда надо обеспечивать свободу движений плеча и предплечья левой руки, их плавность, отсутствие толчков. Хотя его, конечно, нельзя рассматривать как пример музыкального построения, требующего вневизионных форм движений руки, тем не менее, и на этой стадии обучения будущему скрипачу можно давать элементарное представление о предощущении целостного, как бы непрерывного движения руки вдоль грифа.

Исполнение подвижных этюдов и пьес требует особого внимания к метроритмической стороне игры. Следует всегда иметь в виду, что точность временных соотношений, верность группировки и акцентировки звуков являются весьма важными факторами развития беглости пальцев и формирования виртуозной техники в целом. Для того чтобы исполнение этюда № 30 Кайзера можно было постепенно довести до быстрого темпа, необходимо научить ребенка различным образом группировать звуки мелодии: в относительно спокойном темпе обращать внимание сперва на каждую триоль, а в более подвижном — на каждую четверть, то есть две триоли.

Точность метроритмической стороны исполнения зависит от двух взаимосвязанных факторов: с одной стороны, от ясного представления о размере, группировке звуков и распределении сильных и слабых акцентов внутри мотивов, фраз и, с другой, — от четкой ритмической организации моторно-двигательной стороны игры. Поэтому воспитание чувства музыкального ритма, ясных метроритмических представлений и навыков при работе над музыкальным материалом, а также ритмичность выполнения игровых движений, чередования напряжения и расслабления служат важной предпосылкой формирования гибкой, управляемой техники скрипача.

Работа над данным этюдом (который иногда называют «Этюд-пчёлка») не исчерпывается названными моментами. Его исполнение ставит перед учащимся ряд серьезных задач в области владения звуком, нюансировкой и акцентировкой. Их реализация и приближает ученика к пониманию сущности виртуозной игры в том широком смысле, о котором говорилось в начале.

Ещё более возрастают требования к гармоничному развитию скрипично-исполнительских качеств учащегося на следующем этапе формирования основ виртуозной техники — когда он приступает к изучению художественных произведений виртуозного плана. Первыми из них обычно бывают две пьесы: «Прялка» А. Яньшинова и «Пчёлка» Фр. Шуберта. В репертуаре юного

скрипача мало подобных сочинений, поэтому надо стремиться извлечь из

каждого максимальную пользу. Надо добести их исполнение до определённой художественной и технической законченности, что предполагает яркость, концентрированность исполнения, безупречную интонацию и точный ритм, выпуклость динамических градаций звука и ясность акцентировки при условии достижения быстрого темпа и соблюдения названных выше профессиональных требований к игровым движениям.

Образная сторона «Прялки» и «Пчёлки» предъявляет большие требования к звучанию, а, следовательно, к технике смычка и правой руке. Трудность «Прялки» и основная задача ее изучения состоит в формировании координационных навыков, так как беглость пальцев здесь сочетается с постоянной смелой струн при игре legato. Для того чтобы ученик мог сосредоточить на этом свое внимание, следует обеспечить максимальную точность, совершенный автоматизм, предельную экономию усилий в движениях пальцев левой руки. В первом такте темы (после вступительного четырехтакта) возникает необходимость точной координации движений первого и второго пальцев, играющих мелодические звуки попеременно на струнах Ля и Соль:





Подобную фактуру целесообразно играть в середине смычка, хорошо координируя управляющие движения пальцев на трости с движениями кисти. При выполнении подобного чередования струн более крупными частями правой руки неизбежна потеря темпа, спотыкание, разрыв мелодической линии.

В этой связи вновь важно подчеркнуть задачу достижения метроритмической точности при исполнении «Прялки», имеющей принципиальное значение при воспитании основ виртуозной техники. Обилие в этой пьесе открытых струн и переходов смычка с одной струны на другую в условиях непрерывного разбрызгивания мелодической линии, выраженной шестнадцатыми, чревато возникновением ритмической неустойчивости и «ложных отрицательных акцентов» (К. Мострас). Поэтому при работе над «Прялкой» надо всячески активизировать слуховое восприятие метроритмической стороны звучания, добиваясь хорошего прослушивания всех шестнадцатых, сгруппированных вокруг метрически опорных звуков.

Подобные задачи возникают и при работе над «Пчёлкой», например в следующих тактах:

[Allegretto]



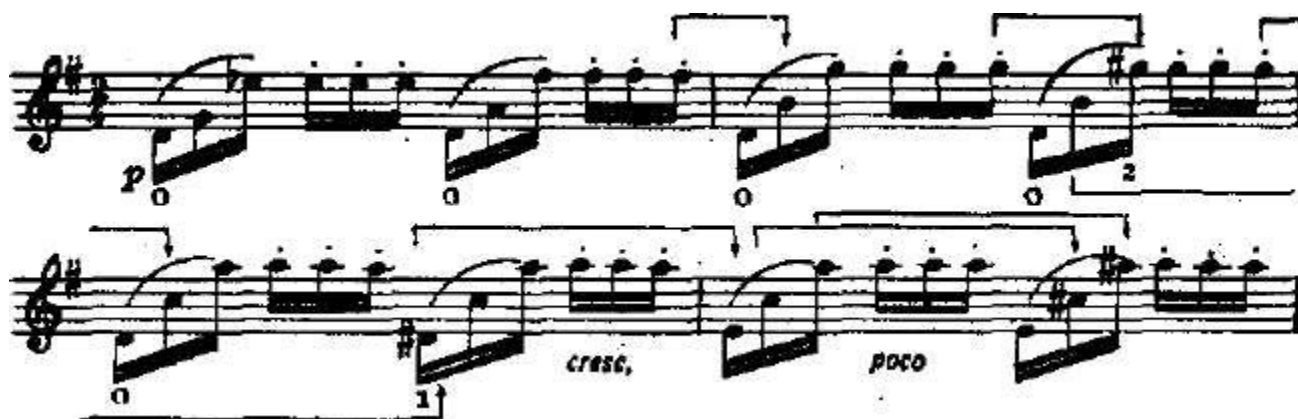
Именно ясность метроритмических представлений исходящей мелодической линии, организованной группами из двух триолей, помогает

добиться точности чередования отскока играющего и установки

нижерасположенного пальца на струну. Этому также способствует использование в данной фразе открытых струн на слабых шестнадцатых, что наиболее целесообразно.

В средней части «Пчёлки» необходимо научить ученика правильно ставить пальцы, как это требуется при исполнении аккордов. Ученик должен понять, что те пальцы, которые уже сыграли, не следует сразу поднимать, а потом снова ставить. Целесообразнее точно переставлять пальцы с одной струны на другую или передвигать их, не теряя ощущения струны:

[Allegretto]



В приведённом примере пальцы перемещаются на следующие звуки в момент исполнения звука ре на открытой струне.

Точность движений пальцев левой руки, их координацию с движениями смычка следует сначала вырабатывать в замедленном и умеренном темпах. Ученик должен знать, что, поскольку окончательный темп будет быстрым, движения пальцев и их перестановку с одной струны на другую следует и при разучивании выполнять импульсивно, быстро. Аналогичным образом при замедленной игре нельзя использовать слишком много смычка, так как возникающая при этом привычка позже будет тормозить исполнение в подвижном темпе, отрицательно скажется на координации действий обеих рук. В подготовительных темпах надо использовать тот отрезок смычка, который понадобится при игре в настоящем темпе, а фактуру с частой сменой струн играть ближе к середине смычка.

Прикосновение пальцев левой руки к грифу при исполнении «Пчёлки» и подобных ей пьес должно быть достаточно лёгким, а по мере перехода к самому быстрому темпу — приближаться к ощущению, напоминающему исполнение трели. Подобную лёгкость необходимо воспитывать и в технике смычка, в звукоизвлечении, что создаст более благоприятные условия для их технического воплощения. В противном случае излишнее давление смычка на струны, а, следовательно, и большие усилия мышц правой руки неизбежно вызовут обратные усилия мышц левой руки, тормозящие беглость пальцев.

Вопросы развития виртуозной игры невозможно рассматривать без проблемы координации техники левой и правой рук. Поэтому важно определить, какие движения правой руки скрипача необходимо развивать в начальном периоде обучения с целью раннего формирования координационных навыков. К таким движениям, в частности, относятся мелкие, сгибательно-разгибательные движения, выполняемые в суставах пальцев. Роль этих движений существенно при исполнении пассажей раздельными штрихами (*detache* в быстром темпе) и таких виртуозных штрихов, как *sautille*, *spiccato*, *staccato*.

Развитие мелких пальцевых движений далеко не исчерпывает проблему воспитания основ виртуозной техники смычка. Здесь необходима общая свобода движений правой руки, целесообразное её приспособление к смычку, правильная координация мышечных напряжений при чередовании ведущих и ведомых движений отдельных частей руки и многое другое. Мы останавливаем внимание на одном элементе техники правой руки — мелких пальцевых движениях — потому, что необходимость их целенаправленного развития упускается и при достаточно верном воспитании основ техники смычка в целом.

Ученики часто не могут исполнить следующий моторный эпизод третьей части концерта си минор О. Ридинга в нужном темпе и технически устойчиво:

О. Ридинг. Концерт си минор, III ч.



Причина неудачи в том, что при исполнении *detache* в быстром темпе коротким отрезком смычка сочетаются два сложных навыка, каждый из которых требует хорошего развития мелких движений пальцев — смеха смычка и смеха струн. В подобном контексте резко возрастает роль координации этих движений с двигательными функциями более крупных частей руки — кисти, предплечья и плеча. Недостаточное развитие этих движений и координационных навыков нередко влияет и на беглость пальцев. Поэтому в советской методике большое значение придается прежде всего развитию так называемого «двойного штриха», который непосредственно требует активизации мелких пальцевых движений на трости.

Двойной штрих (дублирование смычком каждого звука мелодической линии, выписанной ровными длительностями) — распространённый смычковый приём, широко применяемый в сольной, ансамблевой и особенно оркестровой игре, — является также основой выполнения штриха *sautille*. Для овладения им следует достаточно плотно играть в середине смычка (маленьким отрезком) с помощью мелких движений предплечья и пальцев, хорошо координированных с реактивными движениями кисти и плеча. С помощью внезапного облегчения давления руки на смычок дублированное *detache* преобразуется в штрих *sautille*.

Штрих *sautille* первоначально осваивается на открытых струнах, а затем используется в таких пьесах начального репертуара, как «Пионерское звено» Д. Кабалецкого, «Козлик» Р. Ильиной, «Непрерывное движение» П. Шольца, «Игра в лошадки» П. Чайковского, «Впередочки» А. Комаровского. При работе над этими пьесами надо иметь в виду, что качественное звучание штриха во многом зависит от точности движений пальцев левой руки.

В дальнейшем, при изучении более сложных пьес («Танец» Э.

Джейкинсона, «Непрерывное движение» К. Бома, «Скерцо» Т. Попатенко) необходимо овладеть навыком перехода от штриха sautille к удвоенному штриху detache. В пьесе Бома, чтобы выполнить указанные нюансы в соответствующих местах, следует переходить к detache. Для этого в точке своего прилегания к струне смычок перемещается несколько ближе к концу (где можно избежать подпрыгивания трости) и его проведение расширяется. При уменьшении силы звука смычок вновь возвращается в точку, удобную для выполнения штриха sautille, например:



Описанные приемы работы над мелкой техникой мы рассматриваем как первоначальный этап развития предпосылок виртуозной игры на скрипке. Поэтому названные здесь этюды и пьесы, следует изучать не в старших, а в младших классах музыкальной школы. Тогда дальнейшими этапами развития основ виртуозной техники могут последовательно стать этюд № 28 Ф. Фиорилло, «Кукушка» К. Дакена, «Сицилиана и Ригодон» Ф. Крейсера, «Непрерывное движение» Ф. Риса и «Вечное движение» О. Новачека, Каприс для виолончели Г. Венявского и другие сочинения. Эффективное воспитание виртуозности возможно лишь в том случае, если с первых шагов обучения учащийся развивается гармонично и профессионально, когда углубленная работа над приспособлением к инструменту и воспитанием культуры игровых движений сочетается с формированием музыкально-художественных исполнительских навыков.

Список литературы

1. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования. - Ленинград: Музыка, 1969.
2. Шутьяков О. Вопросы методологии воспитания двигательной техники музыканта-исполнителя. В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, выпуск №8. - Ленинград: Музыка, 1968.
3. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача. - Ленинград: Музгиз, 1961.
4. Турчанинова Г. О первоначальном этапе развития виртуозной техники скрипача. В кн.: Вопросы музыкальной педагогики, выпуск №2. - Москва: 1980.