

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №2»
муниципального образования город-курорт Анапа

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

«Техника переходов при игре на скрипке»

Работа выполнена
преподавателем Таран Н.В.

2019-2020
учебный год

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Общие замечания
 2. Смены позиций
 3. Glissando
 4. Техника переходов
 5. Техника правой руки
- Список литературы

1. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Под термином позиция подразумевается положение левой руки и пальцев в той или иной части грифа. Прочное усвоение позиций имеет важное значение для изучения грифа, а следовательно, и для овладения техникой левой руки. Однако само понятие позиции является весьма условным.

С одной стороны, это видно уже из того, что в пределах одной позиции возможны самые различные положения руки и пальцев. С другой стороны, одно и то же положение руки и пальцев в одной и той же части грифа может рассматриваться в разных позициях. Относительность понятия позиции становится еще более очевидной при рассмотрении многочисленных примеров из скрипичной литературы, в которых используются суженные и расширенные расположения пальцев (квинтовый хват позиции, децимы, двойные октавы и др.).

Вообще, для скрипача, овладевшего техникой игры на инструменте, вопрос о наименовании позиции руки и пальцев теряет свое значение.

В начальном же обучении прочное усвоение позиции является важным этапом в овладении техникой левой руки. Поэтому нужно последовательно и тщательно изучать каждую из позиций, усваивая различные положения руки как в основных, так и в промежуточных позициях. При этом следует стремиться к тому, чтобы в большинстве позиций (кроме наиболее высоких) сохранялась, по возможности, единая форма постановки пальцев, а в пределах первых (примерно трех) позиций оставалось неизменным и соотношение между большим и остальными пальцами. По мере передвижения руки вверх, локоть следует постепенно выдвигать вправо; кисть также постепенно приобретает более выгнутую форму, а большой палец, примерно с четвертой позиции, начинает отставать от пальцев, расположенных на грифе.

Обычно после усвоения первой позиции педагоги склонны переходить к изучению третьей позиции, допуская при этом опору ладони о корпус скрипки. Такая опора в дальнейшем наносит серьезный ущерб развитию техники левой руки, приобретающей вынужденное, неправильное положение; естественное соотношение большого и остальных пальцев при расположении их в новых условиях нарушается и в дальнейшем становится препятствием для выполнения плавных, эластичных переходов.

Вместе с тем наблюдается недостаточное внимание к изучению второй и вообще четных позиций, интонация и качество звучания в которых при исполнении одинарных нот и особенно двойных чаще всего бывают значительно хуже, чем в нечетных.

Для усвоения позиций имеется специальный инструктивный материал разной степени трудности -- от самого элементарного до такого сложного, как, например, дивертисменты Б. Кампаньоли, в которых встречаются виды техники, представляющие значительную трудность как для левой, так и для правой руки (двойные ноты, аккорды, широкое расположение пальцев, штрихи и т. д.)

Параллельно с прохождением руководств следует систематически упражняться в чтении с листа в изучаемой позиции, начиная от медленного, сильного темпа и кончая самым подвижным. Позицию можно считать усвоенной, когда чтение нот не представляет затруднений и не страдают при этом ритм, интонация, качество звучания, выразительность исполнения. При изучении, например, второй или третьей позиции полезно использовать материал, ранее пройденный в первой позиции.

2. СМЕНЫ ПОЗИЦИЙ

Переходы из одной позиции в другую нельзя рассматривать только как необходимый способ связи звуков, расположенных в разных позициях; переходы являются одним из весьма действенных средств выразительности. Поэтому скрипачи очень часто намеренно пользуются переходами и в таких случаях, когда можно избежать смены позиции. Они руководствуются при этом художественными целями либо желая сыграть данную мелодию, сохранив единую окраску звука, тембр одной струны, либо стремясь придать связи звуков (*glissando*, *portamento*) тот или иной характер, который определяется исполнительским замыслом, фразировкой, темпом, динамикой, агогикой и находится в прямой зависимости от смысла данной фразы, от характера и стиля произведения в целом.

Выявление характера каждого перехода зависит от степени его интенсивности от скорости, с которой совершается движение левой руки, и силы нажима пальцев, скорости движения и силы нажима смычка, акцентировки (как левой, так и правой рукой), а также от ряда других факторов. Вот почему в работе над переходами нужно иметь в виду придаваемый им характер и те движения, с помощью которых он выявляется.

Для работы над переходами в позиции издано много упражнений (З. Эберхардт. «Совершенная точность интонации на скрипке»; Р. Гофман. «Большая подробная скрипичная техника» и т. п.). Указанные руководства являются механическими упражнениями по цифровой системе в бесконечных вариантах переходов из позиции в позицию. Однако формальное прохождение этого материала не приводит к желаемым результатам.

Наиболее распространенными руководствами для изучения позиций являются: «Школа скрипичной техники» Г. Шрадика. первая часть; «Школа скрипичной техники» О. Шевчика в четырех частях, соч. 1, третья часть.

Изучению позиций посвящены также «7 дивертисментов» для скрипки Б. Кампаньоли (ред. Л. Марто, для двух скрипок), выгодно отличающиеся своей музыкальностью; их можно отнести к категории пьес.

Для более подробного изучения второй и четвертой позиций, как наиболее трудно усваиваемых учащимися, предназначены два руководства К. Мостраса: «Гаммы, упражнения и этюды в позициях», выпуск первый «вторая позиция» и выпуск второй «четвертая позиция».

Можно заниматься упражнениями в переходах различными пальцами, однако не следует сводить их лишь к технической работе. Необходимо разумно использовать эти упражнения для овладения переходами как средством выразительности.

Обычно в упражнения вводятся с целью разнообразия варианты штриховые, ритмические и другие. Но подлинное понимание характера переходов, их выразительного значения в каждом случае приходит к учащемуся только в процессе изучения художественных произведений, когда перед ним ставятся не только технические, но и художественные задачи, которые подтверждают настоятельную необходимость в овладении этим средством выразительной связи музыкальных звуков.

Овладение этим средством выразительности органично связано с развитием художественного вкуса и внутреннего слуха, определяющих в конечном счете характер перехода в каждом данном случае, а также с достижением свободных, эластичных движений, без которых невозможно осуществить музыкальный замысел.

3. GLISSANDO

Поэтому важное значение приобретает отношение педагога и учащегося к использованию glissando, которое может рассматриваться и как одно из средств выразительности, и как средство техническое, в подавляющем большинстве случаев необходимое для перехода руки в другую позицию. Glissando особенно необходимо в начальном периоде изучения техники переходов, так как только при плавном переходе руки (без толчков) можно добиться интонационной точности и свободы звучания, а впоследствии и необходимой быстроты в смене позиций. Активными переходами следует пользоваться позже, по мере овладения необходимой свободой, ловкостью движений и интонационной точностью. Вместе с тем период использования чрезмерных по протяжению glissando в технических целях не должен быть слишком долгим, так как оно может перейти в антимузыкальную привычку и в то же время не будет способствовать воспитанию ловкости, подвижности переходов.

Glissando не должно становиться самоцелью. Вне характера музыки, вне связи с тем или иным стилем оно не может иметь самостоятельного значения. Применять glissando следует только с чувством художественной меры. Глубоко прав был Л. Ауэр, считавший, что большинство переходов должно быть «беззвучным», имея в виду художественную необходимость скрыть glissando. Это средство выразительности, писал он, «становится антихудожественным, если оно приобретает патетический характер и употребляется непрерывно. Впечатление от glissando прямо пропорционально редкости его употребления. Надо пропеть... и довериться слуху, который подскажет, оправдывается ли... музыкально в данном случае этот прием».

Наиболее антихудожественное впечатление производит применение glissando в двух и более переходах, следующих один за другим.

Разумеется, в пассажах, требующих четкости и ровности glissando не может быть терпимо. Работая над переходами в таких пассажах, следует иметь в виду, что glissando осуществляется за счет длительности первого из связываемых звуков, который часто теряет из-за этого свое протяжение и нарушает ровность всего пассажа. Для того чтобы пассажи не утрачивали из-за glissando своей ровности и четкости, необходимо до предела выдерживать каждый из таких звуков, задерживая палец перед переходами его в следующую позицию до самого последнего момента.

обеспечить одновременную постановку пальца на струну и атаку звука. При сменах смычка в медленных темпах, когда небольшое glissando может быть использовано как средство выразительной связи звуков, нельзя допускать, чтобы оно приводило к повторению исходного или последующего звука.

Так, например:

Вообще работа над переходами не может вестись вне связи с работой над техникой правой руки, так как оба вида техники полностью обуславливаются и определяются музыкальными, художественными задачами.

Но для того чтобы сделать glissando по возможности незаметным и воспользоваться им как средством выразительности, нужно освободить от напряжения не только левую, но и правую руку.

4. ТЕХНИКА ПЕРЕХОДОВ

Основным положением для техники переходов является то, что в переходах на большие расстояния принимает участие вся рука в целом; попытки осуществить связь между позициями, например, одними пальцами, без участия рулевого движения локтя или без помощи кисти, в подавляющем большинстве случаев не приводят к должным результатам и затрудняют процесс перехода. Для овладения свободой движения в переходах нужно развивать не только тонкое мышечное чувство, но и умение разбираться в том, какой должна быть степень активности каждой из частей руки в общем движении, совершаемом рукой в зависимости от расстояния между позициями и от музыкального характера перехода.

Так, часто можно наблюдать, что при «скачке» играющий, сосредоточив свое внимание на верхнем звуке, на который трудно «попасть», непроизвольно акцентирует его. Например, при исполнении каприза № 18 Н. Паганини каждый переход в высокие позиции сопровождается обычно ложным акцентом на верхних терциях.

Эти акценты возникают и потому, что играющий, вследствие общего напряжения при скачке непроизвольно «помогает» себе правой рукой, и потому, что рулевое «размаховое» движение локтя левой руки по той же причине осуществляется резко и притом в самый последний момент, перед переходом или во время его.

Ясное представление о требуемой в данном случае громкости звучания верхних терций, общее ощущение свободы и постепенная заблаговременная подготовка положения локтя помогут избежать ложных акцентов и сделают возможным свободный переход. В тех случаях, когда чередуются верхние и нижние позиции, локоть должен занимать как бы среднее положение между ними, он должен быть готовым для игры и в тех, и в других позициях, чтобы облегчить преодоление скачка, «сблизив» расстояние между крайними позициями.

В работе над переходами следует учитывать не только «рулевые» движения локтя, но и несомненно имеющие место движения его по вертикали вверх и вниз. Эти движения, изменяя уровень скрипки,

отрицательно сказываются на качестве звучания. Так, во время переходов левой руки из верхних позиций в нижние обычно наблюдается заметное, а при больших скачках резкое опускание скрипки, что неизбежно влечет за собою соскальзывание смычка на гриф. Для устранения этого недостатка, при нисходящем переходе, вернее при подготовке к нему, следует сделать соответствующее небольшое поправочное движение, направив локоть вверх, и тем самым обеспечить нормальное положение инструмента.

Важное значение в овладении техникой переходов имеет также степень силы нажима пальцев на струну. Излишний нажим пальцев несомненно препятствует свободным переходам. По этому поводу Л. Ауэр говорил, что пальцем «никогда не следует давить вниз с такой силой, чтобы затруднить переход в следующую позицию». Рассматривая переходы, в частности первого и второго пальцев, из верхних в нижние позиции, Л. Ауэр писал: «Спускаясь к первой позиции, первый палец не должен оставлять струны в течение этого движения и должен твердо стоять на месте, в то время как второй палец, который держится по возможности ближе к первому, должен быть готов занять место последнего в первой позиции настолько быстрым движением, чтобы *glissando* стало немыслимым».

Это правило он считал неизменным для аналогичных переходов и другими пальцами. Однако не следует понимать в приведенном высказывании слова «твердо стоять на месте» в буквальном смысле прежде всего потому, что палец не может «стоять на месте», да еще «твердо», во время этого движения. Речь идет, по-видимому, о том, чтобы связь между пальцем и струной не прерывалась во время движения, а первый палец не поднимался над струной до того момента, пока второй палец займет свое место в следующей позиции. Что касается силы нажима первого пальца на струну во время перехода, то она должна быть минимальной; следует только следить за тем, чтобы было обеспечено красивое звучание. Всякое излишнее усилие, как было сказано выше, может только затруднить переход, сделать его неуклюжим, антимузыкальным, лишить его плавности, легкости, затормозить темп перехода.

Все сказанное об излишних усилиях в полной мере относится и к давлению большого и указательного пальцев на шейку скрипки. Именно хватательное движение этих пальцев чаще всего служит препятствием для овладения свободными переходами.

В некоторых руководствах рекомендуется, в целях освобождения от хватательного движения, перед переходом из верхней позиции в нижнюю большой палец заранее перемещать вдоль шейки скрипки книзу, а затем лишь переходить остальными пальцами.

Освобождение большого пальца от нажима на шейку, от хватательного движения помогает устранить излишнее давление на струны также и других пальцев.

Работа над овладением свободными движениями необходима не только для выразительности, легкости, эластичности и ловкости переходов, но и для достижения чистой интонации. Этому же должно послужить и внимание к расположению пальцев при переходе их в другую позицию. Здесь имеется в виду, что наилучшим является расположение наиболее естественное и удобное для всей группы пальцев, а не только для того пальца, который раньше других занял свое место в новой позиции. Вынужденное, неестественное положение остальных пальцев будет препятствовать достижению чистой интонации в новой позиции.

Наиболее привычным, удобным, естественным чаще всего бывает, как отмечалось выше, такое положение, которое определяется соотношением первого и четвертого пальцев, охватывающих отрезок струны в пределах чистой кварты. Однако, как известно, понятие позиции, определяемое квартовым охватом между первым и четвертым пальцами, является условным, и художественные задачи, стоящие перед скрипачом, особенно при исполнении виртуозных произведений, расширяют указанную зону позиции.

5. ТЕХНИКА ПРАВОЙ РУКИ

Как говорилось выше, в переходах, в их техническом осуществлении и выразительности значительную роль играет техника правой руки.

Нужно следить за тем, чтобы движения левой руки во время переходов в legato не отражались на качестве звукоизвлечения, не вызывали произвольных остановок или толчков правой руки, чтобы плавность движения смычка не нарушалась.

При переходах левой руки в эпизодах, исполняемых острыми штрихами, glissando ни в коем случае не должно быть слышно; в detache, особенно в подвижных темпах, нужно сделать glissando по возможности незаметным,

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Григорьев В. Проблемы звукоизвлечения на скрипке. Принципы и методы. Методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств. М., 1991.
2. Очерки по методике обучения игре на скрипке. Вопросы техники левой руки скрипача. Под ред. М. С. Блока. Музгиз, М., 1960.
3. Погожева Т. Вопросы методики обучения игре на скрипке. Музыка, М., 1966.
4. Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. Изд. 2-е. Музгиз, М., 2010.
5. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Музыка, Л., 1973.
6. Карл Флэш. Искусство скрипичной игры.