Методическое сообщение:

«Основные принципы организации игрового аппарата

начинающего скрипача»

**Пояснительная записка**

Вопросы постановки рук исполнителя на протяжении истории развития инструментального исполнительства вообще и скрипичного искусства в частности были и остаются ключевыми. При этом они всегда вызывали множество споров. Приведу во многом провокационные слова выдающегося педагога, талантливейшего пианиста, великолепного музыканта профессора А. Б. Гондельвезера:

«Когда начинают обучение игре на каком-нибудь инструменте или пению, то обычно возникает вопрос о так называемой “постановке” рук или голоса. Я считаю этот подход, который в самом термине своем содержит грубое противоречие, в значительной степени ошибочным. Весь процесс музыкального исполнения есть процесс постоянного движения, а понятие “постановки” заключает в себе элемент неподвижности. Между тем, можно говорить только о движениях и ощущениях во время игры, сам процесс игры есть скорее борьба, преодоление всякой постановки: мы во время игры должны быть все время в движении, а не устраивать “постановку”, из-за которой в педагогическом процессе так много места приходится отводить борьбе с тенденцией учащихся напрягать руки. Надо исходить из естественного положения человеческой руки, помня, что руку надо не “ставить”, а двигать» [1].

Если Гондельвейзер ставит под сомнение сам термин «постановка», то Ю.И. Янкелевич в своей статье задается не менее важным вопросом – а существуют ли общие, универсальные законы и приемы «приспособления к инструменту». Не секрет, что практически каждая исполнительская школа, каждый выдающийся исполнитель предлагает свои варианты этого «приспособления», которые могут давать положительный результат. Однако, сам Янкелевич в своей работе приходит к однозначному ответу: «Общие законы и нормы постановки рук скрипача существуют, и они основаны на объективных положениях физиологии, анатомии и механики» [2]. Именно поэтому педагог уже на самой ранней стадии обучения юных исполнителей обязан уделить должное внимание постановке рук.

Важно помнить, что азы постановки и движений рук, прививаемые в самом начале, должны работать на перспективу. Предлагая упражнения на закрепление навыка оптимального «приспособления к инструменту», на отработку тех или иных приемов игры, преподавателю важно помнить, что ученик должен не только знать «как держать смычок и как им двигать на первом этапе обучения, но и как им придется пользоваться при исполнении, к примеру, Концерта Брамса»[3].

Исполнительское искусство, как и музыкальная культура в целом, находится в непрерывном развитии. С изменением художественных, исполнительских, драматургических задач и принципов в музыкальном произведении меняются и основные принципы постановки рук исполнителя. Сравнивая, например, «Школу» Л. Моцарта и современные методические работы, мы можем обнаружить диаметрально противоположные советы. Следовательно, преподавателю необходимо в своей педагогической деятельности руководствоваться принципом целесообразности, а не фразами вроде «меня так учили» или «так играет такой-то».

Основная форма деятельности ребенка дошкольного и младшешкольного возраста – игра. Поэтому отдельный вопрос в постановке рук юного скрипача составляет выработка игровых приемов в освоении основных знаний об устройстве инструмента и правильном положении кисти, пальцев, степени нажима на струну и пр.

В настоящей методической разработке автор старается обобщить материал наиболее авторитетных на настоящий момент изданий, а также изложить наблюдения из собственного педагогического опыта. Работа состоит из четырех параграфов: первые три посвящены основным аспектам постановки корпуса, правой и левой руки при игре на скрипки, в четвертом параграфе предложены конкретные игровые формы работы с учеником в классе, направленные на усвоение навыка правильной постановки исполнительского аппарата.

**Методическая разработка**

Положение корпуса, ног и головы. Первая фаза постановки исполнительского аппарата скрипача в методической литературе встречает разночтения. Систематизируя различные руководства, можно выявить основные типы положения корпуса и ног.

Так в старых «Школах» нередко можно встретить рисунки, на которых ноги скрипача изображены в третьей балетной позиции, а иногда даже сомкнуты вместе. Однако, даже на собственном опыте не трудно убедиться, что такое положение крайне неустойчиво и может привести к излишнему напряжению корпуса, а, следовательно, затруднить движения рук (особенно правой).

Также в прошлом при игре на скрипки довольно часто советовали переносить вес тела на левую ногу, при этом правую слегка выдвигать вперед. С одной стороны, такое положение максимально освобождает правую руку исполнителя, но вместе с тем, не является абсолютно устойчивым и естественным. В этом случае также велика опасность превращения выдвинутой правой ноги в постоянный «метроном», отбивающий такт во время игры.

Оптимальной по мнению многих специалистов (Ю. Янкелевич, В. Григорьев, В. Бычков) опора корпуса на обе ноги. Для обеспечения максимальной устойчивости следует ставить ноги приблизительно на ширину плеч. Следует помнить, что абсолютно статичное положение корпуса противоестественно человеческой природе, мы находимся как бы в постоянном «подтверждении» баланса тела и равновесия. Поэтому на начальном этапе обучения важно зафиксировать умение не только равномерно распределять вес тела на обе ноги, но и плавно переносить его то на левую, то на правую ногу, ведь именно этого зачастую требуют определенные художественные задачи. В подтверждение этого тезиса приведем слова В. Григорьева: «В связи с изменением художественной задачи, той или иной эмоциональной включенности исполнителя в игру, происходят движения корпуса и рук, порой достаточно интенсивные, что приводит к необходимости заранее их подготовить, перенести вес тела на ту или другую ногу, дать простор осуществлению исполнительского намерения.

Иногда целесообразно переступать ногами, несколько изменять их позицию. <…> Совсем недопустимы “танцы” и “приседания” на эстраде, которые эстетически мешают восприятию музыки»[4].

Среди типичных недостатков постановки корпуса можно отметить сгорбленность, сутулость ученика, а следовательно, низкое положение скрипки. Это не только негативно влияет на качество исполнения (затрудненность переходов в верхних позициях, невозможность полноценного масштабного forte), но может привести и к ухудшению здоровья – проблемам с осанкой и болезням позвоночника. В качестве рекомендации следует повторять начинающим музыкантам слова профессора П.С. Столярского: «Скрипку надо держать гордо»[5].

Положение головы при игре на скрипке вызывает практически не вызывает разногласий в методической литературе. Всеми отмечается необходимость максимальной естественности в положении головы относительно инструмента. А именно, такая постановка, при которой исключается излишнее напряжение мышц шеи и плечевого пояса. Однако, нередко у начинающих скрипачей могут проявляться серьезные недочеты и в этом элементе формирования исполнительского аппарата. Излишний наклон головы при игре на инструменте свидетельствует о неверно подобранной подушечке: чрезмерно высокая подушечка ведет к преувеличению наклона головы вправо, а слишком плоская – заставляет исполнителя поворачивать голову влево.

Известно, что некоторые исполнители скептически относятся к использованию подушечки на начальном этапе обучения. Так в книге Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке» читаем следующее: «…надлежит избегать опускания скрипки на плечо, или иначе — подсовывания плеча под скрипку. Употребление подушки под декой инструмента в целях придания большей устойчивости нажиму подбородка также не должно иметь места. Это все — плохие привычки, старательно избегать которых должен с самого начала каждый ученик, ибо они не только вообще портят постановку скрипача, но, что более важно, не позволяют играющему извлечь и трети того звука, который скрипка в состоянии издать — будь то хороший или посредственный, сильный или слабый инструмент»[6]. Однако, такая точка зрения не совсем оправдана. Некоторые авторы методических работ и прославленные педагоги довольно язвительно замечают, что для наполненного, красивого звучания «важен контакт смычка со струной, а не левого плеча со скрипкой»[7]. Для того, чтобы избежать трудностей с выбором подушечки, можно уже на начальном этапе порекомендовать использование «мостиков» различной конструкции.

Отдельный вопрос составляет положение скрипки относительно корпуса исполнителя. В некоторых методических рекомендациях можно встретиться с мнением, что бóльший или меньший разворот инструмента вправо или влево находится в прямой зависимости от антропометрических данных скрипача (чем меньше длинна рук, тем правее располагается скрипка от усредненно-правильного положения и, наоборот, чем длиннее руки, тем левее инструмент). Однако такая точка зрения в последнее время опровергается, в т.ч. отсылками к постановке известных исполнителей с разной длинной рук, не отводивших инструмент ни вправо, ни влево от условно-центрального положения. Для определения оптимальной зоны движения правой руки и положения скрипки В. Григорьев в работе «Методика обучения игре на скрипке» предлагает воспользоваться рекомендацией А. Ямпольского: «положить смычок концом на струну Ля, вытянуть правую руку со смычком вперед, затем отодвинуть до предела назад и найти среднее положение. После этого скрипку подвинуть так, чтобы смычок стал параллельным подставке. В таком положении обе руки будут находиться в наиболее благоприятной зоне действия»[8].

**Постановка и движения левой руки.**

Положение левой руки связано с выполнением двух важнейших функций:

– функция второй точки опоры инструмента;

– функция обеспечения оптимальных движений кисти и пальцев на грифе и струнах инструмента.

Первая из указанных функций нередко оспаривается. Существует мнение о том, что достаточно одной точки опоры (ключица-подбородок). Можно согласиться, что основное удержание инструмента – это задача первой точки опоры. Вторая же точка необходима в момент перемещения скрипки в различных плоскостях, в момент поднятия головы и поправления положения инструмента. Отметим при этом, что при игре в одной позиции или движении позиций вверх по грифу использование левой руки как дополнительной точки опоры комфортно и удобно. Но в случае обратного движения необходимы вспомогательные движения большого пальца, который, заранее передвигаясь в нижнюю позицию, обеспечивает точку опоры при переходе всей руки. Безусловно, такие движения в быстром темпе становятся затруднительными.

Вторая точка опоры не является постоянной. Смена положения второй точки опоры зависит от нескольких условий: наличие/отсутствие вибрато, нижняя/верхняя позиция и т.д. Так в нижних позициях целесообразно придерживать скрипку на основании указательного пальца, в время исполнения вибрато или при переходах точка опоры смещается на подушечку большого пальца, в верхних позициях опора приходится на край ладони у основания большого пальца.

Практически все руководства по постановке рук скрипача апеллируют к естественности положения всех мышц и суставов. Вместе с тем понятие «естественности» в этом случае достаточно условно. Ю. Янкелевич в частности отмечает: «Если мы обратим внимание на положение левой руки скрипача с вывернутым под скрипку локтем, то должны будем признать это положение само по себе неестественным; в обыденной жизни такое положение руки может встретиться лишь как исключение. Доказательством служит то обстоятельство, что на первых уроках у учеников ежеминутно устает левая рука, и, разумеется, именно потому, что положение ее с точки зрения естественности наиболее уязвимо»[9]. Данный тезис Ю. Янкелевича следует продолжить мыслью о важности смены форм деятельности во время урока на начальной стадии обучения. «Зацикленность» педагога на каком-либо учебном элементе может привести не только к потере концентрации и внимания ученика, но и проблемам с игровым аппаратом.

Естественность в отношении игры на скрипке должна пониматься не в обыденном смысле слова, а в рамках определенных профессиональных условий и требований. Также отнюдь не буквально следует трактовать и термин «свобода, отсутствие напряжения». Ведь очевидно, что при игре определенный минимум напряжения, сокращения мышц присутствует по необходимости. Но излишне прилагаемые усилия приведут к скованности движений, ограничению исполнительских возможностей.

На начальном этапе особенно важно следить за «округлостью» пальцев, наличию пространства между большим и указательным пальцем, а также правильности положения кисти относительно шейки инструмента. Положение, при котором кистевой сустав является непосредственным продолжением линии предплечья, наиболее оправдано, оно обеспечивает максимальную свободу движения исполнительского аппарата.

Исследователи предостерегают от типичных ошибок в постановке левой руки, приводящих к «напряжению», «зажиму» в профессиональном смысле слова: излишний нажим на струну и попытка энергично сжать шейку скрипки. Для того, чтобы избежать подобного в игре своих учеников педагогу, с одной стороны, необходимо использовать специально разработанные упражнения (см. об этом Бычков В. Типичные недостатки постановки рук и приемов игры начинающих скрипачей. М, 1979.), с другой – правильно подбирать лексику, эпитеты, описывая верное положение рук при игре на скрипке. Подробнее об этом будет сказано в заключительном параграфе.

Постановка кисти и пальцев на струнах, как и многое в «приспособлении к инструменту», зависит от особенностей конкретного организма, антропометрии конкретного исполнителя. В частности, в большинстве методических изданий наиболее рациональным признан способ определения оптимального положения пальцев (прежде всего большого), предложенный Ю. Янкелевичем: «Пальцы ученика становятся на струнах в расположение кварты между 1-м и 4-м, и если ученик свободно и естественно берет этот интервал, то положение, которое при этом занимает большой палец, и будет для него правильным»[10].

В заключение параграфа отметим, что пропорции тела, дина рук в детском возрасте неоднократно меняется. Следовательно, постановку следует корректировать не к конкретной «сегодняшней» ситуации, а оставаться в рамках общих норм и принципов для обеспечения действия рук в координированных зонах.

Постановка и движения правой руки обеспечивают характер, красоту звука, его масштабность, богатство агогики. Как и левая, правая рука выполняет две взаимосвязанные функции:

– держание смычка;

– движения им.

Вторая функция – основная, первая вспомогательная. Но без правильного положения, верного выполнения первой из указанных функций добиться хорошего итогового результата невозможно.

Существует три основных типа расположения пальцев, держащих смычок: мелкое, среднее, глубокое. В терминологии К. Флеша – это старо-немецкий, франко-бельгийский способ и так называемая «русская хватка». При первом способе смычок удерживается лишь кончиками пальцев достаточно далеко от колодки. Такой способ на сегодняшний день актуален только для исполнения барочной музыки, где не требуется масштабной игры. Фанко-бельгийское расположение пальцев – несколько глубже и со смещением к колодке позволяет включить в исполнение целостное движение руки, что придает звуку большую яркость, наполненность. Художественные результаты «русской хватки смычка», как представляется, наиболее ярко описаны самим автором термина К. Флешем: «Звук у лучшего ауэровского ученика, казалось мне, отличался округлостью и мягкостью, которых обычно нигде и ни у кого нельзя было услышать… мне удалось путем точных наблюдений установить, что русские скрипачи кладут указательный палец на смычок примерно на один сантиметр выше к запястью, чем принято во франко-бельгийской школе… я считаю этот способ держания смычка наиболее целесообразным, позволяющим достигнуть наилучших звуковых результатов при наименьшей затрате энергии»[11].

Отдельный вопрос составляет положение большого пальца. Его положение также может несколько варьироваться в зависимости и от художественных задач, и строения рук исполнителя. Ю. Янкелевич систематизирует различные точки зрения, сравнивая, в частности, советы А. Ямпольского и В. Цейтлина. Так А. Ямпольский настаивает на том, что большой палец должен находить напротив среднего; В. Цейтлин советует сместить большой палец ближе к безымянному – это способствует более мощному звуку. Но по мнению Ю. Янкелевича, такой способ держания смычка затрудняет исполнение легких штрихов.

Отдельное внимание Ю. Янкилевич уделяет положению мизинца, закругленность которого на смычке максимально естественно расположить и остальные пальцы, а также обеспечивает плавность и мягкость смены направления движения смычка.

При этом положение пальцев не статично: при игре у колодки пальцы согнуты в большей степени, нежели при игре концом смычка. Соответственно меняется и положение кисти: чем ближе к концу смычка, тем угол по отношению к трости становится острее.

Правильная постановка право руки напрямую зависит и от верного подбора смычка. Слишком тяжелый смычок может вызвать желание исполнителя сдвинуть вверх место взятия смычка, однако, по мнению большинства исполнителей-педагогов, этого делать категорически нельзя. Этот недочет в постановки сказывается на качестве звука.

Немаловажное значение в постановке правой руки имеет положение локтя. По традиции, идущей от Л. Ауэра, более приемлемым считается высокое положение локтя. При этом оптимальную высоту в его положении можно определить следующим способом. Круговым движением против часовой стрелки поднять разогнутую правую руку и опустить предплечье с кистью до уровня груди, оставив локоть «подвешенным» на плечевом поясе.

На начальном этапе обучения также важно постараться преодолеть врожденный «хватательный рефлекс», который заставляет учеников крепко сжимать смычок, а следовательно излишне напрягать руку. Здесь педагоги (К. Мострас, Г. Беккер) советуют использовать следующий прием: учитель держит смычок, а ученик ведет по трости рукой, имитируя все изменения положений пальцев и кисти, свойственные ведению смычка. Подобное упражнение не только позволит избавиться от «хватательного рефлекса», но и поможет глубже осознать совокупность движений правой руки, осмыслить дефекты ведения смычка.

Игровые приемы в классе скрипки. Как уже отмечалось, игра основной вид деятельности для ребенка. Именно поэтому столь важные вопросы как постановка игрового аппарата должен подаваться через призму образного, ассоциативного мышления, через игровую деятельность.

На начальном этапе в работе с детьми я стараюсь максимально обогатить свой лексикон яркими словесными образами. На первых уроках ребенку трудно одновременно выполнять сразу несколько задач, т.е. следить за правильностью постановки и корпуса и рук. Поэтому для максимальной концентрации внимания ученика следует ставить только одну конкретную задачу. Например, в данный момент в течение 2-3 минут мы отрабатываем верное положение левой руки, затем проверяем положение корпуса и головы. Далее откладываем скрипку и сосредотачиваемся на отработке движений правой руки.

Столь необходимый «воздух» между положением пальцев левой руки на уроках, стараюсь добиться от ученика через образное осмысление сказки «Теремок». Мы представляем, что пальцы – это «стены с окошечками» в «теремочке» и при игре на скрипке никак нельзя раздавить «зверят», которые прячутся в нем.

Другой аналогией обеспечения мягкости кисти как левой, так и правой руки становится «зонтик для бабочки». Дети знают, насколько хрупки «крылышки бабочки», и что воображаемая бабочка может погибнуть, если слишком сильно сжать, напрячь пальцы.

В качестве более осязаемой аналогии можно использовать в подготовительных упражнениях для постановки рук мячик небольшого диаметра. В данном случае очень важно подобрать правильный по размерам «реквизит», который бы помог найти точную форму «держащего кольца» для правой руки и округлость в постановке левой.

Правильное положение левой руки на шейке инструмента можно проверять представлением о том, что от основания большого пальца течет ручеёк. Важно, чтобы «ручеёк» имел «пологое русло», тек свободно и не превращался в «водопад».

Для правильной позиции большого пальца левой руки, который не должен сжимать шейку или гриф, на начальном этапе обучения можно предложить такой прием. На подушечке пальца рисовать мордочку животного или популярные сегодня смайлы и просить при игре на инструменте не прятать, нарисованные фигурки, а смотреть на них, улыбаться им.

Мягкость и плавность движения смычка, его смены можно добиться также через ассоциативное мышление. Представление о том, что «гладишь мягкую, пушистую кошечку» позволит раскрепостить ученика, достичь движения без рывков, мягкое, но вместе с тем не лишенное ощущения «веса руки».

В завершении отметим, что приведенные в параграфе примеры могут быть дополнены и расширены и другими игровыми методами. Творческое начало в решении педагогических задач в первый период обучения – залог успешной работы тандема преподаватель-ученик.

**Список использованной литературы**

Гондельвейзер А. Из бесед о музыкальном воспитании и обучении детей. М.: Классика-XXI, 2006.

Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. М., 1993.

Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. М.: Классика-XXI, 2006.

Бычков В. Типичные недостатки постановки рук и приемов игры начинающих скрипачей. М, 1979.

Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М. Музыка, 1965.

Флеш К. Воспоминания скрипача// Исполнитльское искусство зарубежных стран. Вып. 8. М., 1977.

Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика-XXI, 2007.