**Методическая работа**

По теме:

**ФОРМИРОВАНИЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКИ СКРИПАЧА КАК ЗАЛОГ УСПЕШНОГО ОВЛАДЕНИЯ ИНСТРУМЕНТОМ**

|  |
| --- |
|  |
|  |

Челябинск, 2022

**Оглавление**

|  |  |
| --- | --- |
| Введение……………………………………………………………………….. | 3 |
| Глава I. Формирование первоначальной постановки скрипача…………… | 5 |
| 1.1. Из истории постановки……………………………………………. | 5 |
| 1.2. Целесообразность постановки……………………………………. | 6 |
| 1.3. Перспективность постановки…………………………………….. | 6 |
| 1.4. Постановка и исполнение………………………………………… | 7 |
| 1.5. Вопросы индивидуальной постановки…………………………... | 7 |
| 1.6. Основа естественной постановки………………………………… | 9 |
| Глава II. Общая постановка скрипача……………………………………….. | 11 |
| 2.1. Общее двигательное положение корпуса и рук…………………. | 11 |
| 2.2. Постановка правой руки…………………………………………... | 16 |
| 2.3. Постановка левой руки……………………………………………. | 22 |
| 2.4. Осваивание навыка поддержки скрипки………………………… | 24 |
| Глава III. Виды постановки…………………………………………………... | 25 |
| 3.1. Вопрос индивидуализированной формы постановки…………... | 25 |
| 3.2. Типовые формы постановки……………………………………… | 25 |
| 3.3. Рекомендуемая форма постановки……………………………….. | 27 |
| 3.4. Постановка при игре сидя………………………………………… | 28 |
| 3.5. Типовые формы держания скрипки……………………………… | 29 |
| Заключение …………………………………………………………………… | 30 |
| Список использованной литературы………………………………………… | 32 |

**Введение**

Как говорил Л. Ауэр: «Сколько бы ни подчеркивать значение первых простейших практических шагов в сложном процессе овладения игрой на скрипке, нет опасности преувеличить их. К лучшему или к худшему, но привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на все дальнейшее развитие учащегося. Самое начало игры на скрипке, например, внешне простой способ держания инструмента еще до того, как ученик начнет извлекать звук смычком, представляет широкое поле в этом отношении, как для хороших, так и для дурных возможностей. Нет другого инструмента, полное овладение которым в позднейший период учения требовало бы такой осторожности и точности вначале, как того требует скрипка. И так как способ держания инструмента надлежащим образом предшествует всему дальнейшему развитию ученика, эта фаза имеет право на особое рассмотрение». В этих словах как нельзя лучше раскрыто значение начальных уроков, их влияние на результаты последующего развития скрипача.

По словам К. Мостраса, постановка – это одно из средств исполнительского поведения. Она не может пониматься изолировано от процессов игры. Естественная постановка – результат рационального приспособления организма к инструменту. Она формируется в процессе поисков наиболее естественных свободных, эластичных, легких игровых движений, необходимых для осуществления музыкально-исполнительских задач.

**Актуальность темы исследования.** При рассмотрении вопросов постановки выявляется большое разнообразие индивидуальных форм приспособления к инструменту, причем нередко можно видеть, что эти различные приемы практически дают одинаково положительные результаты. Однако делаемый иногда на этом основании вывод о том, что в постановке отсутствуют общие нормы и поэтому она не нуждается в определенных правилах, является неосновательным и приносит большой вред в скрипичной педагогике. Общие нормы и правила постановки рук скрипача существуют, и они основаны на объективных положениях физиологии, анатомии и механики.

**Объект исследования** – формирование первоначальной постановки скрипача как залог успешного овладения инструментом.

**Предмет исследования** – методики различных исполнителей (педагогов) на струнных смычковых инструментах.

**Цель исследования** – выявление основных навыков для формирования первоначальной постановки скрипача.

**Задачи исследования:**

* изучить существующие методики обучения игре на скрипке;
* описать принцип метода различных методик постановки скрипача;
* установить общую формулу наиболее рациональной постановки за инструментом;
* выявить пошаговые рекомендации в обучении первоначальной постановке скрипача.

Данная методическая работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего в себя 12 источников.

**Глава I. Формирование первоначальной постановки скрипача**

Начало обучения на скрипке – трудный период, как для ученика, так и для педагога. Ученик должен привыкать к инструменту, работе с ним, а педагог должен помочь ученику максимально комфортно приспособиться к инструменту, то есть найти для данного ученика удобную для него форму постановки, руководствуясь физиологическим строением рук и верхнего плечевого пояса ученика. В связи с этим выявляются некоторые проблемы постановки и вопрос о разновидности постановки, потому что для каждого отдельного ученика одно и тоже положение не может быть приемлемым, так как это связано с различным физиологическим строением корпуса и рук.

**1.1. Из истории постановки**

Постановка у скрипачей не должна рассматриваться как что-то неизменное, стабильное. Нельзя забывать, что она менялась исторически. Известно, что в свое время скрипку придерживали подбородком не с левой стороны от подгрифа, а с правой. Вполне понятно, что это определяло и соответствующую постановку правой и левой рук. В старых немецких школах была принята такая постановка правой руки, при которой плечо следовало держать прижатым к туловищу; для освоения этого положения ученикам рекомендовалось держать под мышкой книжку во время занятий.

Исторические изменения постановки происходили не сами по себе, а определялись сменой художественных представлений, стилей. Возникновение потребности расширить диапазон и овладеть всем грифом сделало необходимым освобождение левой руки. Это вызвало перемещение подбородка с правой стороны от подгрифа на левую с соответствующими изменениями всей постановки. Потом, в связи с развитием скрипичной техники и увеличением подвижности левой руки, потребовалась большая устойчивость держания инструмента, и был изобретен подбородник. Таким образом, требования эпохи определяют смену художественных стилей, стиль – технические приемы, возможные лишь на основе соответствующей постановки и, в конечном счете, постановка приспособляется к новым требованиям и изменяется.

**1.2. Целесообразность постановки**

Необходимо ясно представлять себе то, что способ держания инструмента в процессе игры также постоянно меняется в соответствии с техническими и художественными требованиями. Постановка скрипача – понятие динамичное, тесно связанное с требованиями двигательного аппарата, процесс отбора целесообразных приемов движения видоизменяет постановку.

Однако нередко встречаются примеры «фетишизации» ряда постановочных моментов. Например, Й. Иоахим, разбирая в своей «Школе» вопрос смены позиций, указывает на необходимость сохранения во время перехода такого же молоточкообразного положения пальца на струне, какое наблюдается при постановке пальца в определенной позиции. Между тем каждому играющему на скрипке совершенно понятно, что необходимость выполнения этого указания сама по себе уже вызывает известное принуждение и скованность, что не может не отразиться на свободе движений.

Не подлежит сомнению, что вопрос целесообразности постановки может рассматриваться лишь в непосредственной связи с теми движениями, ради которых эта постановка создается и свободу которых она должна обеспечить. При этом нельзя забывать, что в музыкальном исполнительстве критерий правильности игровых движений устанавливается с учетом качества обеспечиваемого ими звучания.

**1.3. Перспективность постановки**

В педагогической практике бытует выражение «перспективность постановки». Перспективность постановки скрипача определяется тем, насколько она может обеспечить весь комплекс движений, которые понадобятся скрипачу в дальнейшем его развитии. При формировании постановки необходимо знать не только то, как держать смычок и как им двигать на первом этапе обучения, но и как им придется пользоваться при исполнении, к примеру, Концерта И. Брамса, т. е. надо видеть далеко вперед. Для этого нужна большая вдумчивость, чуткость и глубокое знание инструмента.

**1.4. Постановка и исполнение**

Исполнительские движения не представляют особо чисто двигательную сферу, изолированную от звучания; свободное движение дает красивое звучание, зажатое движение не может дать хорошего звука и создает большие препятствия в развитии техники.

Говоря о связи исполнительских движений со звучание, необходимо подчеркнуть, что звучание не есть нечто абстрактное; определить его качество можно только в связи с конкретным исполняемым музыкальным материалом; так как характер этого материала определяет характер звучания, здесь перед ними возникает вопрос о содержании музыки. Следовательно, такие как будто бы разнородные понятия, как «постановка», «движение», «звучание» и «содержание», оказываются звеньями одной цепи, и делается понятным, что дефекты постановки могут давать значительно более серьезные последствия, чем кажется на первый взгляд.

**1.5. Вопросы индивидуальной постановки**

В педагогической практике нередко встречаются догматическое отношение к вопросам постановки; имеются в виду случаи, когда педагогами декларируются какие-то определенные постановочные формы без учета индивидуальных особенностей приспособления ученика к инструменту. Например, вопрос постановки большого пальца левой руки:

* в «Школе» Л. Моцарта говорится, что большой палец левой руки необходимо держать ближе о 2-му или даже 3-му;
* Б. Кампаньоли считает, что большой палец должен быть расположен против 2-го и берущего на струне «соль» звук «си»;
* Л. Ауэр указывает, что положение большого пальца определяется положение 2-го пальца, берущего на струне «ре» звук «фа» (т. е. еще на полтона ниже);
* Й. Йоахим рекомендует держать большой палец против первого, расположенного на струне «соль» на звуке «ля» (ещё на полтона ниже):
* крайнюю точку зрения в этом вопросе представляет бельгийский педагог Г. Кеккерт (ассистент известного скрипача С. Томсона), утверждающий, что большой палец должен быть отклонен по возможности назад к головке скрипки;
* В. Г. Вельтер рекомендует обратный вышесказанному способ, указывая, что большой палец надо держать как можно дальше от головки в направлении к корпусу скрипки.

На самом деле все эти авторы в какой-то степени правы и в тоже время неправы; каждый из них нашел ту постановку, которая являлась для него наиболее целесообразной, однако то, что индивидуальное решение вопроса возводится ими в общее правило, т. е. догматизируется – неверно.

В рассмотрении этого вопроса большой интерес представляет работа Б. А. Струве «Типовые формы постановки рук у инструменталистов», в которой автор стремится установить связь приемов постановки с особенностями анатомического строения ученика.

В качестве примера можно взять вопрос о высоком или низком положении локтя правой руки. Струве предлагает устанавливать правильное положение локтя, исходя их анатомического строения руки, в частности плечевых суставов. Если руки висят «по швам», то положение локтя будет низким; если руки значительно отделяются от туловища, тог положение локтя будет высоким.

В педагогической практике не всегда бывает легко правильно определить целесообразную для данного ученика постановку. Педагог иногда не может сразу разобраться с индивидуальными особенностями ученика, поэтому он должен внимательно наблюдать процесс его приспособления и, не связываясь с догмами, помогать ему в установлении органичных ему приемов. Исходя из личного опыта, я считаю, что в процессе обучения на каждом новом этапе, связанном с возрастными изменениями анатомического строения, творческом росте ученика и техническим развитием двигательного аппарата необходимо возвращаться к постановке, корректировать ее.

**1.6. Основа естественной постановки**

В процессе обучение игре на скрипке очень часто говорится о естественности приемов и постановки. Возникает вопрос: как понимать эту естественность? Если обратить внимание не положение левой руки скрипача с вывернутым под скрипку локтем, то нужно будет 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.

В известной работе Й. Войку «Построение естественной системы скрипичной игры» основная мысль как раз и заключается в стремлении создать более естественное положение руки. Ошибка автора заключается в том, что такая постановка левой руки не может обеспечить всех двигательных функций, необходимых в процессе игры. По этой причине система Й. Войку оказалась неприменимой на практике.

Следовательно, говоря о естественности игры на скрипке, следует исходить не из естественного положения рук в обыденной жизни, а из естественности в определенных профессиональных условиях.

Любая деятельность, и в частности игра на скрипке, без всякого напряжения невозможна. В тоже время излишние усилия, вызывающие скованность и ограничивающие исполнительские возможности и есть то, что понимается под напряжением с профессиональной точки зрения.

Нередко можно наблюдать случаи, когда ограниченность технического развития является следствием сильного напряжения, излишне крепкого нажима пальцем на струну, чрезмерного сжимания шейки скрипки левой рукой. Необходимо отметить, что в педагогической практике есть противоречия между требованиями свободы движений и рекомендуемыми приемами, при которых этой свободы добиться невозможно.

Говоря о каком-либо напряжении, никогда не следует забывать о том, что человеческий организм представляет собой единую систему, и где бы ни возникало напряжение, и откуда бы ни исходило его воздействие, оно всегда оказывает тормозящее влияние на свободу рук играющего. Поэтому достижение свободы движений, например, левой руки, невозможно без одновременного обеспечения свободного движения правой руки, свободного состояния плечевого пояса, корпуса. Непременным предварительным условием достижения естественной постановки и свободы движения рук является устойчивость и естественность положения корпуса, который в свою очередь в большей степени зависит от положения ног скрипача и распределения на них веса корпуса.

**Глава II. Общая постановка скрипача**

Первоначальную постановку, целостный процесс игрового приспособления можно условно разделить на три элемента:

* общее двигательное положение корпуса и рук;
* постановка правой руки;
* постановка левой руки.

**2.1. Общее двигательное положение корпуса и рук**

Основой свободных движений является удобное, ненапряженное положение ног и всего корпуса скрипача.

Свободное состояние мышц шеи дает возможность с легкостью менять положение головы соответственно условиям игры в разных позициях и на разных струнах.

Естественное (опущенное) положение плечевого пояса содействует достижению максимальной подвижности плечевых суставов, необходимой как для штриховой техники, так и техники левой руки.

Исходным моментом естественного состояния при игре является равномерная опора корпуса на обе слегка расставленные ноги. Такое положение является наиболее устойчивым, помогает скрипачу с наименьшей затратой сил приспособиться к игровым движениям рук, облегчает их координацию. Требуя правильного распределения тяжести туловища при опоре на ноги, К. Мострас подчеркивал, что она должна перемещаться во время игры с одной ноги на другую, в зависимости от эмоционального состояния размашистых движений правой руки.

Основные положения корпуса:

* «весовой» упор корпуса на левую ногу (обе ноги находятся на одной линии);
* упор на обе ноги, раздвинутое положение ног – «капитан на палубе»;
* «весовой» упор корпуса на левую ногу, правая нога вперед.

Подобное распределение тяжести при игре – очень важный навык, отражающий исполнительскую манеру скрипача. Поэтому на начальном этапе обучения его надо специально формировать, используя различные упражнения, например: ритмичные перемещения корпуса с левой ноги на правую, с носков на пятки и т. д. Наряду с освоением положения ног и туловища с учеником надо подробно разобрать игровое состояние рук.

Они должны быть легкими, как бы поддержанными на весу в плечевом суставе (как веточка). Противоположное состояние тяжелой руки, появляющееся в результате полной расслабленности, для игры не пригодно. Работая в дальнейшем над приспособлением скрипки и смычка, важно обращать внимание на игровые линии ученика: направленность корпуса, ног, скрипки и линии движения смычка. Необходимо требовать запоминание этих линий и постоянного зрительного контроля, особенно в домашней работе.

В вопросе определения правильного положения ног в методической литературе единого мнения нет. В старых классических школах часто даются иллюстрации, на которых ноги скрипача изображены в балетной 3-ей позиции. Более целесообразным следует считать равномерное распределение веса корпуса между обоими плечами, причем ноги должны быть расставлены на ширине плеч.

Для обеспечения свободного состояния плечевого пояса необходимо определить правильное положение головы. Часто приходится видеть такую манеру держать скрипку, при которой голова чрезмерно поворачивается влево и скрипка придерживается концом подбородка. Здесь очень полезен совет Л. М. Цейтлина, который рекомендовал исходить из обычного естественного положения шеи, головы и плеч, при этом лишь чуть-чуть опускается подбородок и инструмент закрепляется левой стороной челюсти; такое положение обеспечивает наибольшую свободу плечевого пояса и рук.

Для обеспечения свободы движений правой и левой рук больше значение имеет устойчивость инструмента. Для этого нужен подбородник и подушка. Подбородник должен быть невысоким, но достаточно глубоким, чтоб подбородок устойчиво на нем покоился – это позволяет уверенно держать скрипку. При плоском подбороднике для того, чтобы удержать скрипку, приходится сильно прижимать ее подбородком, что создает напряжение в мышцах шеи.

По поводу применения подушки мнения разделяются. Можно назвать целый ряд скрипачей, играющих без подушки, в их числе такие выдающиеся исполнитель, как Я. Хейфец, Л. Коган и др. Есть такие педагоги, которые учат играть без подушки. Однако нельзя не признать, что применение подушки создает наиболее выгодные предпосылки для держания инструмента, избавляет от излишних напряжений, возникающих при поднимании плеча. При игре без подушки эти поднимания плеча неизбежны даже при прямых плечах и в особенности при покатых. Сложности исполнения произведений современных композиторов требуют создания максимальных условий для обеспечения наибольшей свободы движения левой руки.

По вопросу о положении инструмента во время игры существуют две точки зрения.

Согласно первой инструмент держится с одной точкой опоры, т. е. между подбородком и ключицей, причем скрипка устойчиво закрепляется в этой точке, что полностью освобождает левую руку.

Наиболее ярким выразительным последователем второй точки зрения является Л. Г. Немировский, который считает правильным держать инструмент с двумя точками опоры: одна из них является постоянной (скрипка лежит на ключице без применения подушки и без поднимания плеча), вторая – переменная (левая рука). При игре в одной позиции или при переходах из позиции в позицию вверх по грифу этот прием представляется возможным; но при нисходящих переходах он вызывает серьезные затруднения. В таких случаях обычно все скрипачи, играющие без подушки, вынуждении прижимать плечо. Однако Немировский предлагает обходиться без поднимания плеча, рекомендуя заменить этот прием вспомогательными движениям большого пальца, который, передвигаясь заранее в нижнюю позицию, создает точку опоры для последующего перемещения всей руки.

Таким образом, держание скрипки при двух точках опоры связано с постоянной необходимостью дополнительных подготовительных движений большого пальца, которые представляют собой добавочное техническое осложнение. При исполнении быстрых пассажей, практически невозможно манипулировать большим пальцем с большой скоростью, и вследствие этого играющие без подушки вынуждены специальным приподниманием плеча создавать необходимую устойчивость скрипки.

Практический вопрос о целесообразности применения подушки следует решать таким образом: педагог должен подобрать подбородник и подушку соответствующей для данного ученика высоты и начать обучение в этих условиях; впоследствии, когда ученик начинает бегло играть во всех позициях и видно, что его индивидуальные особенности позволяют ему обходиться без подушки, можно её устранить.

Большое значение имеет высота положения инструмента. В своей «Школе» Л. Ауэр замечает, что для свободных переходов в позицию необходимо высоко держать инструмент. На первый взгляд кажется, будто логической связи между переходами в позицию и поднимание скрипки нет, однако проанализировав этот вопрос, мы выясняем, что мнение Ауэра абсолютно правильно. В этом можно убедиться посредством простого опыта. Сидя на стуле и держа скрипку, следует опереться локтем на стол, поставив первый палец на любую струну в 1-ой позиции. Если в данном положении перейти в 3-ю позицию, скрипка поднимается. Это понятно, так как рука, будучи опертой на стол, может совершать только движения по окружности. При обратном переходе скрипка, соответственно, опускается. Поэтому ясно, что в исполнительской практике необходимы какие-то вспомогательные движения, которые направляли бы руку не по окружности, а по прямой линии. Эти вспомогательные движения осуществляются путем небольшого поднятия локтя современным отдалением плеча от корпуса (при переходе в нижние позиции) или опусканием локтя с приближение плеча к корпусу (при переходе в верхние позиции).

У начинающих скрипачей, изучающих позиции, при переходах можно наблюдать две противоположные ошибки: или подбрасывание скрипки к верху, или опускание её к низу. Из приведенного выше анализа делается понятным происхождение этих ошибок: при подбрасывании скрипки плечо и локоть не совершает вспомогательного движения, при опускании инструмента она совершают его чрезмерно активно.

Рассматривая движения руки в верхней части грифа, можно установить, что и в этом случае плечо совершает вспомогательное движение, только при переходах верхней части грифа это движение носит несколько иной характер: вместо движений вверх и вниз она перемещается вправо и влево. Отсюда следует, что эти движения плеча являются необходимыми для обеспечения нормального положения инструмента и свободы движения рук вдоль грифа.

Таким образом, указания Ауэра остановятся понятными – при низком положении скрипки плечо и локоть прижаты к туловищу скрипача и стеснены в своих движениях; высокое же положение скрипки позволяет легко совершать требуемые корригирующие движения как вверх и вниз, так и вправо и влево. Высокое положение скрипки нужно также и для обеспечения нормального ведения смычка, т. к. при низком положении инструмента смычок сползает к грифу, что превращается в плохую привычку, которую впоследствии нелегко изжить.

Большое значение имеет также направление держания инструмента по отношению к корпусу играющего (правее или левее). Трудно переоценить значение этого момента для функции правой руки. При отведении скрипки влево правая рука принуждена выдвигаться вперед, так как в противном случае смычок будет идти не перпендикулярно струне, что отражается на звучании. Если же инструмент слишком отклонен вправо, то для ведения смычка перпендикулярно струне необходимо преувеличенно сгибать кисть, что особенно неудобно при длинных руках. Очень часто связанность в правой руке, отсутствие свободы кисти и, как следствие этого, затруднения при исполнении штрихов бывают обусловлены именно таким неправильным положением инструмента, этом случае отведение его влево сразу развязывает правую руку, которая получает при этом возможность естественно и свободно двигаться.

Положение инструмента должно определяться индивидуально в связи с длиной рук. При более коротких руках скрипку нужно больше отводить вправо, при более длинных – влево. Весьма важен также наклон скрипки, который регулируется высотой подушки: чем выше подушка, тем больше наклон скрипки, и наоборот – чем меньше подушка, тем положение более плоское. Наклоном скрипки определяется положение левого локтя: слишком плоское держание инструмента вызывает необходимость чрезмерного выведения локтя вправо, что является неестественным.

Плоское держание скрипки при игре на струне «соль» вызывает неверное направление ведения смычка при игре вверх: смычок направляется вниз, к полу. Этот недостаток часто наблюдается у начинающих. Чрезмерный наклон скрипки, с другой стороны, нарушает правильность угла падения пальцев и вызывает соскакивание их при игре на струне «ми».

**2.2. Постановка правой руки**

Общей предпосылкой воспитания культуры движений правой руки следует считать ощущение свободного положения (свисания) руки в плечевом суставе. Следует по возможности не допускать мышечного напряжения в области ключицы и лопатки, которое как бы сжимает плечевой сустав, ограничивая этим движение плечевой кости. Разобщенная постановка рук – самый ответственный момент постановочного периода, который требует строго учитывать физиологические закономерности двигательных действий рук. Система постановки рук требует большой аккуратности. Недостаточно точное действие одного из звеньев цепи ведет к нарушению всей системы и самым негативным образов влияет на качество игры исполнителя. 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 долже6н находиться главным образом на уровне точки прилегания смычка к струне и двигаться преимущественно в плоскости движения смычка. Является нецелесообразным вертикальное (поперечное) поднимание или опускание локтя во время горизонтального проведения смычка по струне.

Одним из главных движений в технике правой руки является движение 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.

Система руки насчитывает 17 подвижных суставов, причем 15 из них приходятся на зону кисти и пальцев – наиболее подвижную в системе руки, и имеют исключительное значение во всех ей действиях. Рука – наиболее сложная по строению и самая подвижная часть корпуса. В отличие от других частей корпуса, имеющих конкретные точки опоры на ноги, рука не имеет подобных точек и находится в постоянно подвешенном состоянии. Отсутствие конкретных точек опоры и очень большая подвижность всех частей руки провоцируют ей тенденцию к совершению изолированных локальных действий и служит основной причиной нарушений взаимодействий всех частей функционирующей руки.

Гибкость и свобода пальцев, держащих смычок, – одна из решающих предпосылок достижения лёгкости движений правой руки во всех штрихах. Эластичность пальцев, передающих на трость смычка импульсы руки, обеспечивается с помощью закругленности всех пальцевых суставов. Особенно важна роль закругленного мизинца, гибкость которого способствует свободе движений смычка у колодки. Также податливым и изменчивым в своем положении должен быть большой палец.

Точки касания пальцев и трости смычка аналогичны всем другим естественным суставам руки. В них должна быть та же готовность к движению, та же эластичность. Пальца должны и могут менять свое положение относительно трости: при игре у колодки они располагаются более перпендикулярно, а при игре у конца смычка – под углом к трости; возможны изменения расстояний между пальцами. Поэтому нужно уделять серьезное внимание воспитанию навыка держать смычок легко, непринужденно, минимально сжимая трость.

Ощущение гибкости каждого сустава руки должно соединяться с целостным ощущением готовности к движению во всех суставах одновременно. Особенно важно достигать целостности движения при игре всем смычком, не допуская изолированных движений.

Переходя к вопросу о держании смычка, необходимо, прежде всего, определить местоположение пальцев по отношению к колодке. Многие педагоги рекомендуют упирать большой палец в выступ колодки; иногда встречаются также случаи, когда играющие помещают большой палец в эсик колодки. Наиболее целесообразным представляется держание большого пальца на трости около колодки.

При коротких руках, когда бывает затруднительно доводить смычок до конца, часто его держат несколько отступая от колодки. Так, например, держал смычок Л. Ауэр.

Иногда тенденция к такому держанию смычка наблюдается у начинающих учеников при слишком тяжелом смычке. Ученики, интуитивно стремясь облегчить его вес, передвигают руку вверх от колодки, тем самым укорачивая тяжелое левое плечо рычага. Аналогичные особенности держания наблюдаются и при неправильном распределении веса смычка.

Часто педагоги при слишком длинном смычке рекомендуют учащимся не доводить до конца, завязывая специальную ниточку, чтобы обозначить границу движения. Л. М. Цейтлин предлагал укорачивать смычок путем переноса места держания колодки, что не только укорачивает смычок, но, как уже говорилось, и облегчает его вес. Этот совет в подобных случаях можно считать наиболее целесообразным. Однако желательно подбирать ученику смычок, подходящий для него как по длине, так и по весу, чтобы не приходилось прибегать к подобным мерам. Все сказанное о месте держания смычка определяет и положение большого пальца относительно колодки. Его следует держать на трости, а не упирать в выступ колодки, как это часто рекомендуется.

В вопросе о положении большого пальца относительно остальных существуют также различные точки зрения. Б. А. Струве в своей работе говорит, что положение большого пальца при держании смычка определяется строением седловидного сустава. Наглядно это можно увидеть при сжимании руки в кулак, когда большой палец у разных людей занимает неодинаковое положение. Исходя из этого, для некоторых скрипачей естественно держать большой палец против среднего, для других – напротив безымянного. Могут существовать и промежуточные положения. Но все же нужно отметить, что указанное положение, изложенное Струве, не является единственно определяющим; большое значение имеют здесь моменты, связанные с художественными устремлениями той или иной школы.

В связи с этим напрашивается сопоставления двух точек зрения по данному вопросу: Л. М. Цейтлина и А. И. Ямпольского.

Ямпольский предлагал держать большой палец напротив среднего, а Цейтлин – почти напротив безымянного, т. е. между средним и безымянным пальцами. Эти способы держания смычка дают различные результаты.

Художественные устремления Л. М. Цейтлина как в его личном исполнительстве, так и в преподавании были направлены к большому мощному звуку, в сторону достижения большей масштабности игры. При рекомендованном им держании смычка возможен более сильный нажим на трость, чем достигается большая плотность прилегания смычка к струне. В то же время, это положение пальцев в какой-то мере затрудняет исполнение легких штрихов.

А. И. Ямпольский стремился к разносторонней смычковой технике, к овладению изящными штрихами – отсюда и другой прием держания смычка.

Положение большого пальца и его правильное функционирование имеет большое значение для свободы правой руки. Как правило, у колодки он должен быть слегка согнутым. В процессе ведения смычка от колодки к концу палец постепенно выпрямляется. При обратном ведении смычка, от конца к колодке, палец наоборот, постепенно сгибается.

Часто педагоги требуют от ученика постоянно согнутого пальца, неправильно считая, что это является показателем свободы. На самом деле, постоянно согнутое положение пальца вызывает напряжение в других пальцах, сковывая их. Свобода пальцев на трости является необходимой при сменах смычка и при исполнении штрихов. Для достижения этой 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. Если же большой палец удерживать в каком-либо его положении, то все пальца в своих движениях будут ограничены.

Очень часто связанность движений всех частей руки при игре концом смычка объясняется именно напряженным положением большого пальца. В то же время встречаются случаи, когда скрипач свободно владеет смычком, несмотря на распрямленный или прогнутый в противоположную сторону большой палец (Л. Ауэр, Л. Коган). Объясняется это тем, что у некоторых людей благодаря особому строению руки суставы обладают большой мягкостью и гибкостью. Это нужно рассматривать как исключение.

Таким образом, разбирая вопрос о значении большого пальца, необходимо исходить из того, что он должен способствовать свободе движений других пальцев на смычке.

Положение остальных пальцев на трости смычка может быть более глубоким или моле мелким, что в значительной степени зависит от их длины. Пальцы не должны быть ни слушком сдвинутыми, ни слишком расставленными. Держание смычка кончиками пальцев в современной практике не применяется, так как такой прием не позволяет добиться большой силы звука. При нормальном положении пальцев вес руки передается на трость и звукоизвлечение идет естественно, пальца на трости должны быть округлены. Часто наблюдается постановка, при которой пальцы правой руки не смычке напряженно вытянуты, а косточки первой фаланги выпирают. Этот дефект легко устраним: достаточно согнуть пальцы, придав им округлое положение.

Особенно важно обратить внимание на закругленное положение мизинца, который при игре у колодки в согнутом положении кончиком упирается в трость. Такая постановка мизинца, выполняющего в процессе ведения смычка важную функцию, дает возможность расположить естественно и остальные пальцы на трости. Однако часто на положение мизинца педагоги или не обращают достаточного внимания, или мирятся с первоначальными дефектами в его постановке, создающими впоследствии многочисленные затруднения в овладении техникой правой руки. Когда смычок приближается к колодке, то мизинец в согнутом положении должен уравновешивать вес смычка. Так как для начинающего скрипача удерживать мизинец в согнутом положении и уравновешивать вес смычка бывает затруднительно, то мизинец в этих случаях выпрямляется и, напряженно упираясь в трость, нарушает правильное функционирование всех пальцев. Задача заключается в том, чтобы удерживая вес смычка, мизинец мог выполнить все сгибательные и разгибательные движения, что и должна обеспечить правильная постановка.

Очень важно добиться неслышного соединения смычка, это является необходимым условием художественного исполнения кантилены и в большей мере определяется общей культурой звука, культурой движении правой руки, что требует постоянной работы. Для этого полезно упражняться в замедленном движении смычка – играть длинные ноты.

Слышимость соединений смычка может иметь место по двум причинам. Первая причина, относящаяся преимущественно к смене у колодки, чаще всего заключается в запаздывании обратного движении руки, которое должно совершаться с помощью соединительного пальцевого штриха в саамы последний момент движения вверх, иначе получается слышимая пауза. Вторая причина, как указывал М. Б. Полякин, заключается в том, что в момент соединения смычка теряется плотность его прилегания к струне.

**2.3. 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.

Левая рука выполняет две функции:

* поддержка инструмента;
* игровая функция.

Чтобы не допустить крепкого держания скрипки напряженной рукой, необходимо уделить внимание целесообразной организации точек опоры инструмента. На начальном этапе устанавливаются две точки опоры:

* основная или постоянная (между ключицей, подбородком и подушечкой);
* переменная (между большим и указательным пальцами).

Важную роль играет легкий контакт скрипки с ключицей и подбородком. Он содействует преодолению статичности позы скрипача.

Очень важно так приспособить подушечку, чтобы ученик мог удерживать скрипку в правильном положении наиболее устойчиво. Важную роль играет уравновешивание скрипки сверху, правильное положение подбородка. Часто встречается излишний нажим подбородка, что ведет к перенапряжению шейных мышц. Необходим небольшой поворот головы влево, который также следует отрабатывать.

Поддерживание скрипки большим пальцем и основание указательного должно быть легким, также как и качание 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 сжимать рукой шейку скрипки и напрядено держать большой палец. Сжимание шейки отрицательно сказывается и на вибрации.

Свободные движения пальцев на грифе обеспечиваются ощущением покоя в плечевом, локтевом и кистевом суставах и отсутствием в них побочных лишних движений.

Организуя переменную точку опоры, сначала придерживают скрипку левой рукой за край корпуса примерно на уровне 5-ой позиции. Пальцы при этом следует держать собранно и округло, т. е. в игровой форме. Затем постепенно двигать руку вниз к 1-ой позиции. Осознание переменной точки опоры в движении очень важно, так как помогает избегать прижимание указательного пальца к шейке скрипки. Отсутствие фиксации указательного пальца в дальнейшем обеспечивает свободу перемещения руки вдоль грифа при смене позиций, помогает в работе над вибрато.

**2.4. Осваивание навыка поддержки скрипки**

В осваивании навыка поддержки скрипки можно выделить 4 приема:

* ученик приготавливает руку, а педагог вкладывает скрипку, тщательно налаживая точки опоры (левая рука на корпусе);
* ученик берет скрипку за корпус правой рукой, самостоятельно устанавливает ее на ключице и уравновешивает заранее приготовленной левой рукой;
* ученик правой рукой устанавливает скрипку, затем поднимает левую руку, попеременно поддерживая скрипку то левой, то правой рукой, учится ориентироваться в опорных точках;
* ученик поднимает скрипку только левой рукой (положение левой руки на шейке).

Работу над этими приемами необходимо сочетать с движением пальцев на грифе.

В качестве исходного состояния часто рекомендуется раскрытый кулак (округлое положение пальцев над струной). Особое внимание стоит уделить положению 1-го и 4-го пальцев (оттянутое положение 1-го пальца, что позволяет быть округлым 4-му). Важной предпосылкой воспитания пальцевой техники является закругленное положение пальцев над струной.

Необходимо создать благоприятные условия для удобных движений закругленного мизинца – самого короткого и самого слабого пальца. Для этого располагают левую руку на шейке скрипки с учетом возможностей четвертого пальца, подвигая при этом большой палец немного вперед и слегка оттягивая первый и второй.

Нужно систематически работать над выработкой хорошей артикуляции пальцевых движений. Важно не допускать неорганизованных ложных акцентов более сильными от природы пальцами. Движение пальцев – важный фактор организации исполнительского метроритма и их нужно осознанно управлять.

**Глава III. Виды постановки**

Во многих школах игры на скрипке встречаются иллюстрации с изображением правильного и неправильного, с точки зрения автора, положения корпуса, ног, головы и рук скрипача. В подавляющем большинстве случаев на этих иллюстрациях воспроизводится только единое, общее для всех положение, исключающее какие-либо отклонения и саму возможность существования разновидностей постановки.

**3.1. Вопрос индивидуализированной формы постановки**

Против схоластических и шаблонных форм постановки при обучении игре на скрипке резко возражали авторы ряда методических трудов. Так, выдающийся русский скрипач А. Ф. Львов, ратуя за бережное отношение к творческой индивидуальности артиста, настаивал, в частности, на необходимости индивидуализировать формы постановки. «Нет в мине двух человек, которые бы совершенно были схожи между собой морально и физически… каждый из даровитых учеников одного и того же учителя играет совершенно по-своему…» – писал он в своих «Советах начинающим играть на скрипке». Только отказавшись от «слепого подражания», справедливо утверждал А. Ф. Львов, «можно приспособить свой организм к требованиям инструмента, а инструмент подчинить своему организму так, чтобы игра сделалась не рядом 6напряденных усилий, всего обличающих незрелость музыканта, но вольным, почти бессознательным проявлением его музыкального чувства».

**3.2. Типовые формы постановки**

Ближе и конкретней других методистов к решению проблемы постановки подошел Б. А. Струве – советский исследователь в области методики преподавания игры на смычковых инструментах в истории смычкового искусства. Не ставя перед собой задачи исчерпывающего решения толь сложного вопроса в целом, а тем более в прямой зависимости от типовых и индивидуальных анатомических особенностей человека, Б. А. Струве рассматривает в специальном труде «Типовые формы постановки рук у инструменталистов» наиболее типичные «формы игры в связи с типовым сложением играющего и характерными особенностями его функциональных отправлений».

В условный термин «постановка» обычное вызывающий представление о статике, неподвижности, Б. А. Струве вкладывает широкое понятие – не только об исходном положении рук, но и о внешнем проявлении двигательного процесса; естественная постановка определяется им как результат рационального приспособления данного организма к условиям игры. Поскольку каждому организму присущи те или иные типовые черты строения плечевого пояса и типовые особенности строения рук, то естественно, что эти черты и особенности, так или иначе, выявляются в процессе приспособления к условиям игры. Внешняя форма этого приспособления определяет соответствующую **типовую форму постановки.** Отклонения от наиболее характерных, типовых особенностей строения и функций верхних конечностей вызывают соответствующие изменения и в формах постановки. Такие промежуточные формы Б. А. Струве называет «типовыми постановочными вариантами».

Наряду с этим он отмечает, что нельзя ограничиваться изучением частных моментов физической конституции исполнителя, в том числе строения его верхних конечностей, и сводить всю проблему постановки только к этим «частным моментам», не учитывая такие важнейшие индивидуальные особенности, как принадлежность к тому или иному типу нервной деятельности, степень чуткости нервно-мышечного аппарата и многие другие. Однако не считаться в этими «частными моментами» – значит игнорировать присущие данному организму типовые черты (или «типовые варианты») и навязывать ученику трафаретною, противоестественную для него постановку.

Нельзя не согласиться также со следующим утверждением Струве: «организм может полностью использовать все заложенные в нем данные лишь в том случае, когда выявление двигательного процесса в поставленных определенных условиях протекает в плане присущих ему типовых функциональных отправлений, тем самым обеспечивается легкость и виртуозность исполнения – в этом и заключается естественная для данного организма постанова».

Из изложенного видно, что наиболее рациональная постановка, в широком значении этого понятия, формируется, в конечном счете, в процессе поисков наиболее естественных, свободных, эластичных, легких игровых движений, необходимых для осуществления музыкально-исполнительских, художественных задач. Вот почему вполне естественно, что усвоив так называемую первоначальную, элементарную постановку, учащийся постепенно, через различные промежутки времени, вносит в ней более или менее существенные коррективы, а порой и коренные изменения.

Подобные изменения можно наблюдать даже у зрелых скрипачей с вполне определившимся ярким индивидуальным исполнительским стилем.

**3.3. Рекомендуемая форма постановки**

Прежде чем приступить к постановке левой руки учащегося, следует обеспечить естественное, ненапряженное состояние всего его тела в целом. Важное значение в этой связи приобретает правильное распределение тяжести туловища, опора его на ноги, а, следовательно, и положение ног.

Общепринятым и наиболее целесообразным можно считать такое положение, при котором тяжесть свободного от излишних напряжений корпуса равномерно распределяется на обе слегка расставленные ноги, а во время игры перемещается с одной ноги на другую в зависимости от эмоционального состояния играющего, размашистых движений правой руки.

Помимо некоторых необходимых «вспомогательных» движений,, связанных с деятельностью рук, особенно правой, нельзя не учитывать и естественных двигательных реакций, вызываемых восприятием и переживанием музыки, эмоциональным состоянием исполнителя. Попытки насильственного подавления этих реакций могут пагубно отразиться, в первую очередь, на выразительности исполнения, а также и на технической его стороне [9].

Именно такое указанное состояние корпуса и положение ног обеспечивают наибольшую устойчивость и свободу; оно исключает даже самую возможность статичности, неподвижности тела во время игры и способствует устранению излишних мускульных напряжений как при сменах позиций, так особенно и при размашистых движениях правой руки.

Необходимо отметить, что опора на обе ноги способствует, кроме того, более успешному устранению довольно распространенной привычки – «отбивать такт» ногой.

**3.4. Постановка при игре сидя**

Следует коснуться вопроса о положении корпуса и ног при игре сидя, так как в подобном положении проводить часть занятий не только возможно, но и некоторых отношениях даже полезно.

При занятиях сидя нельзя опираться на спинку стула, так как это нарушает свободу мышц плечевого пояса, стесняет подвижность лопаток, играющую не последнюю роль в общем двигательном процесса, и тем самым изменяет обычные, нормальные условия игры. Кроме того, опора на спинку стула может отрицательно сказаться на активности учащегося. Поэтому садиться следует на край стула или табуретки, высота которых должна соответствовать росту учащегося. Правую ногу нужно отвести назад для того, чтобы обеспечить свободное движение смычка на струне «ми».

**3.5. Типовые формы держания скрипки**

Б. А. Струве устанавливает в основном виде две следующие наиболее характерные, типовые формы держания инструмента в зависимости от типового строения верхней части плечевого пояса играющего:

* держание скрипки преимущественно в одной, так называемой «постоянно», точке опоры, образуемой приподнятым плечом, ключицей или подбородком. К такой форме держания скрипки располагают высокие плечи, при которых требуемый подъем минимален. К подобной постановке могут приспособить свой организм и те скрипачи, подъем плеча у которых не сопровождается напряжением («зажимом) мускулатуры плечевой части руки (особенно двуглавой мышцы);
* держание скрипки в двух точках опоры – на ключице («постоянной» точке) и между большим и указательными пальцами («переменной» точке) – без подъема плеча. Эта форма держания инструмента целесообразна для скрипачей, у которых требование держать скрипку в одной точке опоры при значительном подъеме плеча обычно вызывает напряжение в плечевой части руки, следовательно, связывает движения по грифу.
* Наряду с описанными двумя основ6ными формами держания инструмента, Б. А. Струве указывает на наличие ряда промежуточных форм, диктуемым тем, что у многих скрипачей сочетаются различные типовые особенности строения рук.

В целом, при постановке левой руки необходимо принимать во внимание, насколько положение инструмента (высота, на которой он держится, отведение его влево или вправо), больший и меньший наклон и т. д.) удобно для игровых движений правой руки, насколько оно будет способствовать правильному звукоизвлечению.

**Заключение**

Значение первых уроков очень велико. Это своего рода фундамент, на котором строится все дальнейшее обучение ученика, можно было бы сказать, что это зерно, которое при правильном своем развитии может дать хороший результат, а может и на всю жизнь отбить желание заниматься музыкой. Все, что будет заложена в ученике в первых уроков, он пронесет через всю свою творческую жизнь, конечно, что-то корректирую в процессе обучения, но основа все равно останется.

Затрагивая вопрос постановки, будет не лишним еще раз упомянуть о том, что к ней – постановке – в процессе обучения нудно возвращаться на каждом новом этапе, совершенствоваться. А совершенствоваться можно до бесконечности и так и не узнать всех секретов исполнительского искусства. Как видно из вышеописанного, постановка – это основа основ исполнительского мастерства. Если ей не уделять достаточного внимания, то это может привести к неисправимым или трудно исправимым ошибкам.

Из изложенного видно, что наиболее рациональная постановка, в широком значении этого понятия, формируется, в конечном счете, в процессе поисков наиболее естественных, свободных, эластичных, легких игровых движений, необходимых для осуществления музыкально-исполнительских, художественных задач. Вот почему вполне естественно, что, усвоив так называемую первоначальную, элементарную постановку, учащийся постепенно, через различные промежутки времени, вносит в нее более или менее существенные коррективы, а порой и коренные изменения.

Подобные изменения можно наблюдать даже у взрослых скрипачей с вполне определившимся ярким индивидуальным исполнительским стилем.

Необходимо помнить, что игра на инструменте, все движения, выполняемые в процессе игры, есть проявления высшей нервной деятельности, направляющей, контролирующей и регулирующей этот процесс.

Целесообразность, естественность, перспективность постановки являются благоприятными условиями для становления и развития скрипача.

**Список использованной литературы**

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 272 с.
2. Войку, И. Построение естественной системы скрипичной игры / И. Войку. – М. : Госмузиздат, 1930. – 93 с.
3. Камилларов, Е. О технике левой руки скрипача / Е. Камилларов. – Л. : Музгиз, 1961. – 63 с.
4. Либерман, М. И. Некоторые вопросы развития техники левой руки скрипача / М. И. Либерман // Вопросы музыкальной педагогики; Смычковые инструменты. – Новосибирск : Западно-Сибирское книжное изд-во, 1973. – С. 60-77.
5. Львов, А. Ф. Советы, начинающему играть на скрипке / А. Ф. Львов // И. М. Ямпольский. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. – М.-Л. : Гос. муз. изд-во, 1951. – Т. 1. – С. 362-368.
6. Мострас, К. Г. Виды постановки / К. Г. Мострас // Очерки по методике обучения игре на скрипке: Вопросы техники левой руки скрипача. – М. : Музгиз, 1960. – С. 19-44.
7. Стаценко, В. Принцип движения как основа формирования игровых навыков скрипача / В. Стаценко. // Вопросы музыкальной педагогики. – М. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 60-67.
8. Струве, Б. А. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов: этюд из области музыкальной педагогики / Б. А. Струве. – М. : Музгиз, 1952. – 228 с.
9. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 334 с.
10. Флеш, К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика / К. Флеш. – М. : Классика-XXI, 2004. – 304 с.
11. Янкелевич, Ю. И. О первоначальной постановке скрипача / Ю. И. Янкелевич // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М. : Музыка, 1968. – С. 34-57.
12. Янкелевич, Ю. И. Педагогическое наследие / Ю. И. Янкелевич. – М. : Музыка, 1983. – 256 с.