Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

«Детская школа искусств п. Первомайский Оренбургского района»

Оренбургской области

**Статья на тему:**

***«Специфика игрового движения скрипача»***

Составил:

преподаватель по классу скрипки

Насипова Альфия Абильевна

Развитие технического мастерства скрипача – одна из важнейших проблем музыкально-педагогического процесса. Она охватывает широкий круг вопросов, связанных со спецификой скрипичного исполнительства.

Совершенно ясно, что без изучения определенных музыкально-технических приемов, являющихся необходимым средством художественной выразительности, не могут быть решены задачи развития исполнительского мастерства, художественного воображения, вкуса, то есть качеств, воспитание которых, в конечном счете, является целью педагогического процесса.

В практике скрипичных классов музыкальных школ и училищ часто наблюдается несоответствие между хорошими музыкально-исполнительскими данными ученика и плохим состоянием его игрового аппарата. Разрыв этот вызван прежде всего недооценкой многих важных условий, гармоничного развития учащихся на всех стадиях обучения, начиная с первых уроков. Для этого необходимо еще воспитание исполнительского аппарата, высокой культуры игровых движений.

Культура игровых движений предполагает развитое чувство мышечной свободы, ощущение упругости, гибкости, эластичности мышц. Исполнитель должен уметь управлять мышечными напряжениями и расслаблениями, постоянно координировать их со слуховыми ощущениями, подчиняя любое игровое движение главной задаче художественной выразительности.

Цель данной работы рассмотреть специфику игровых движений скрипачей. Проблема игрового движения может рассматриваться лишь в неразрывной связи с конкретными задачами художественного процесса игры на инструментах. В конечном счете она и определяется ими. Вне этих задач, к примеру, во время некоторых сугубо тренировочных движений основное содержание проблемы неизбежно сужается, так как игровое движение – движение сугубо профессиональное, специально воспитанное в процессе обучения, предназначенные для воплощения художественного замысла.

Как же осуществляется игровое движение, какова его специфика, в чем отличие от движения, используемого в быту или от тренированного движения спортсмена. Эти вопросы необходимо выяснить как для познания процесса игры в целом, так и для наиболее эффективного управления всеми его сторонами в практике.

Очень часто педагоги говорят о «естественности инструментальных движений», понимая под этим сходство с обычными повседневными движениями, совершаемыми естественно и свободно. Представляется, что здесь кроется существенная ошибка. Естественные движения вырабатываются в повседневном опыте. Они не очень дифференцированные, но обеспечивают широкий спектр целей, протекают на небольшом энергетическом уровне, не требуют специального приспособления, поддержки тренировкой. Спортивные движения – очень точные, узконаправленные, предельно приспособляемые. Они протекают, как правило, на грани физических возможностей человека, требуют обязательной тренировки, поддержки. Игровые движения призваны сочетать и то и другое, так как их цели достаточно широки и многообразны, направлены на воплощение художественного замысла в его наиболее выразительной форме. Они допускают вариантность решений, а их выполнение должно быть каждый раз предельно точным. Они требуют специального приспособления рук к инструменту, создания особой системы выработки и поддержания навыков.

Игровые движения музыканта, по В.Ю.Григорьеву – новое структурное образование, интегрирующее определенные свойства и бытовых, и спортивных движений. Такая специфика игрового движения почти не учитывается в практике начального обучения скрипачей. Нередко занятия начинаются сразу с привития тех или иных двигательных действий, воспроизвести которые начинающий может только путем использования привычных бытовых движений. А педагог впоследствии недоумевает: откуда же при показе профессионально правильных навыков появились зажатость рук, скованность корпуса, а подчас и внешне уродливые формы выполнения игровых приемов. Все это может быть прямым следствием преждевременного начала так называемой постановочной работы с начинающими, тогда как следовало бы предварительно заняться выявлением индивидуальной специфики осуществления бытовых движений и внутренней склонности ребенка к освоению движений типа спортивных. Не случайно П.С. Столярский искал детей подвижных, активно участвующих в разного рода играх и танцах, обнаруживающих природную координированность, гармоничность движений и другие подобные свойства. Здесь уместно напомнить, что К.Орф в своей системе общего музыкального воспитания полагал нужным предварять игру даже на элементарных музыкальных инструментах специальным тренингом, развивающим реактивность, координированность, точность движений. А в музыкально – дидактической концепции Э.Жак-Далькроза, известного в начале двадцатого века швейцарского педагога, специальный тренинг точности и управляемости движений рук, основанный на раскрепощении и регулировании мышечного тонуса всего организма, тесно увязывался с восприятием, с развитием слуха и чувства ритма. Шире – музыкальности.

Важно, чтобы игровое движение скрипача с самого начала приобретало те специфические черты, которые его отличают от движений бытовых. Определяющее значение для этого имеет ряд факторов, выделенных В.Ю.Григорьевым. Среди них – сохранение общности положения рук при переходе одного движения в другое, преобладание слитной игры над игрой с остановками, максимальное использование органических факторов – направление силы тяжести, инерции движения, упругих свойств струн, смычка. Особенно важное значение для начального обучения имеет опора на «четкий и естественный ритм организации движения, связанный с течением музыки». Ведь роль ритма как средства музыкальной выразительности, значение метроритмического начала как координирующего и интегрирующего компонента в технологических структурах исполнительства, наконец, ритма как организующего фактора в специфическом двигательно – игровом процессе, еще далеко не вполне осмысленны скрипачами. Поэтому нелишне еще раз подчеркнуть необходимость особого – разноправленного – внимания к воспитанию адекватной ритмической реакции, к ритмической упорядоченности двигательных процессов и к ритмической конструкции музыкальных звучаний в том периоде занятий на скрипке, о котором здесь идет речь.

После всего сказанного относительно специфики игровых движений инструменталиста и роли в их становлении ритмического фактора представляется небесполезным очертить круг тех ключевых компонентов двигательно – игрового аппарата скрипача, на которое следовало бы в первую очередь обращать внимание в самом начале занятий.

Каждому педагогу известно, сколь сложную задачу представляют собой приспособление начинающего ученика к инструменту и освоение первичных игровых навыков. Несомненно, одним из главных препятствий на пути решения этой задачи является зажатость мышц, обычно сопровождающая выполнение необходимых движений. К тому же не всегда учитывается, что игровые движения скрипача являются сложносоставными – слуходвигательными, поскольку слуховые представления опережают движения рук и определяют все их параметры: скорость, гибкость, ритмичность, силу, размах и т. д. Однако перенапряжение мышц и отсутствие естественной свободы суставов в силу физиологических причин заметно снижают активность слухового восприятия и представления о музыкальном звучании. Поэтому сначала более подробно остановимся на проблеме зажатости у начинающего скрипача.

К чрезмерным мышечным напряжениям ведет множество причин. В каждом отдельном случае перед педагогом стоит задача верно определить главную и сопутствующие причины, вызвавшие напряжение и как можно скорее устранить их. Одной из главных причин возникновения мышечных перенапряжений у скрипачей является действие врожденного хватательного рефлекса. В таких случаях педагог обычно призывает ребенка «освободить руки», «не схватывать скрипку», «брать смычок легко» и т.д. Однако подобные призывы редко достигают своей цели, поскольку безусловный рефлекс сразу устранить нельзя – можно только ограничить его воздействием. С большинством детей приходится длительное время настойчиво работать над решением этой проблемы, используя специальные тренировочные упражнения.

Между тем устранение зажатости мышц у начинающих нередко приобретает внешний, обманчивый характер, когда суставы по-прежнему остаются не вполне свободными, а мышцы плохо работают в режиме взаимосвязи необходимых расслаблений и целесообразных напряжений. Такой скрытый вид зажатости рук, а порой и всего корпуса, наиболее опасен для исполнительского будущего скрипача, если на этом ненадежном фундаменте будет выстроено все « высотное здание» его техники – от элементарных приемов до виртуозных вершин. Чтобы этого не случилось, ученик раньше всего должен получить представление о расслаблении и дозированном напряжении мышц, об ограничении усилий при выполнении какой-либо ручной работы. Нужно приучать начинающего ориентироваться в своих мышечных ощущениях, используя специальные упражнения: поднимание, расслабление и падение рук под воздействием собственной тяжести. Подобная тренировка (при условии концентрации внимания на мышечно-двигательных ощущениях) дает учащемуся представление о свободе и естественности движений рук и их частей. Особенно важно научить ребенка сознательно освобождать мышцы плечевого пояса и лопаток, так как от них зависит достижение свободы движений рук в плечевых суставах. Не менее важно добиться у начинающего полной свободы движений предплечья, кисти и пальцев.

Свобода музыканта во время игры зависит также от правильного дыхания. Скованность мышц скрипача нередко усиливается в результате неравномерного либо поверхностного вдоха – выдоха, подчас вызванного чрезмерно эмоциональным восприятием музыки, разнообразием ее ритмической структуры, сложностью инструментальной фактуры, быстротой темпа и т.д.

Зажатость мышц у скрипача нередко бывает обусловлено психологическими причинами (страх перед выступлением, непривычная обстановка, присутствие незнакомых людей и пр.) В таких случаях, чтобы освободить их, достаточно переключить внимание исполнителя на музыкальные задачи. В частности, привычка вслушиваться в свою игру, умение объективно, как бы со стороны, ее слышать, воспитываемые с первых шагов, оказывают положительное влияние на освобождение мышц.

Теперь обратимся непосредственно к вопросам скрипичной постановки. Отметим, что данное понятие, устоявшееся в практике и теории обучения скрипача, нуждается сегодня если не в замене, то, по крайней мере, в адекватном истолковании. В противном случае работа над постановкой нередко сводится к тому, что после усвоения чисто внешних, продиктованных педагогом, «правильных» положений корпуса и рук играющего, приемов удерживания скрипки и смычка начинается работа над формированием игровых навыков, то есть исполнительских движений. Иными словами, постановочный процесс нередко как бы разделяется на две части: статическую (игровые положения) и двигательную, или динамическую (игровые движения). Такое разделение задач порой приводит к тому, что двигательные навыки начинающего формируются на базе нецелесообразно сложившихся постановочных форм, в результате чего и образуется скрытая зажатость рук, о которой говорилось выше. Мы предлагаем опираться в практической работе на иное, более точное, понимание сущности постановки в обучении инструментальной игре: постановка есть динамический процесс установления целесообразных форм приспособления организма и движений музыканта – инструменталиста к игровым действиям, оптимально отвечающим объективным условиям звукообразования и художественным требованиям исполнительства. Если следовать данному определению, то во всей постановочной работе необходимо исходить из критерия двигательной целесообразности, обеспечивающим выполнение прежде всего двух главных требований скрипичной игры – качественного звукоизвлечения и чистоты интонации. Другим основополагающим требованием с точки зрения перспективного развития скрипичных навыков является, согласованное и единовременное развитие всех компонентов, входящий в данный комплекс, т.е.системный подход к его формированию. Составляют же его следующие базовые движения. Свободное выполнение всех трех видов движений, присущих плечевым частям обеих рук ( отведения – приведения, поднимания – опускания и вращения в обе стороны), обеспеченное высокой степенью свободы плечевых суставов ( точнее, раскрепощенностью всего плечевого пояса), должно служить надежной базой вариантности и вместе с тем точности всего многообразия двигательных приемов ( и связанных с ними весовых ощущений), используемых при ведении смычка, перемещении его с одной струны на другую, одновременных « рулевых» коррекциях положениях рук, смена позиций и т.д. Жизненная практика, конечно, не предъявляет ребенку подобных требований к осуществлению движений в плечевых суставах, из-за чего они часто остаются неразвитыми. Не случайно упражнения на их специальное раскрепощение были исходными в тренинге, разработанном И.Т.Назаровым. Необходимость этого вызвана и типичными фоновыми напряжениями, присущими нередко мышцами крупных частей рук и всему плечевому поясу.

На незаторможенном выполнении сгибательно - разгибательных движений, а также супинационно - пронационных вращений предплечий основаны многие скрипичные навыки, в частности, выполнение различных штрихов, позиционные смены и т.д. Нередко дискутируется вопрос о необходимости использования супинационно-пронационных движений как составного элемента техники правой руки. По нашему мнению, эта проблема может быть решена различно в соответствии с установками определенной исполнительской школы и индивидуальными особенностями скрипача. Но вне зависимости от этого важнейшая роль в технике обеих рук принадлежит выполняемым в локтевом суставе микровращениями лучевой кости, которые непременно входят в состав любого целенаправленного движения рук человека, выполняя в его структуре корректирующую и, по необходимости, усиливающую (без мышечного напряжения) функцию. Тем более свобода пронационно - супинационных вращений в локтевом суставе нужна для формирования вариантно – точных специализированных движений скрипача, связанных с громкостно – динамической нюансировкой, вибрированием, некоторыми штрихами (спиккато, стаккато, рикошет и др.).

Не нуждается, очевидно, в разъяснениях роль свободы всех трех видов движений левой и правой кисти, возможной благодаря хорошему состоянию, эластичности, упругости лучезапястных суставов обеих рук. Они служат основной ряда штриховых приемов, вибрато, их микроформы широко используются при перемене направления движения смычка, в позиционных сменах, аккордовой технике и пр.

Особо следует привлечь внимание к развитию специфических игровых качеств, о которых здесь говорится, в работе пальцевого аппарата как левой, так и правой руки. Напомним, что всем пальцам органически присущи (хотя и в разной мере) те же три вида движений, которые свойственны плечу и кисти – опускание – поднимание, отведение – приведение и вращение в обе стороны (справа налево и слева направо). Из них только первый вид движения оказывается более или менее развитым у детей на бытовом уровне (да и то не всегда). Другие же остаются чаще всего заторможенными. Между тем хорошее развитие пальцевых движений обеих рук – это не только беглость, свободные смены позиций, тонкое управление смычком в различных штрихах, нюансы и многое другое из обширного арсенала средств скрипичной игры, но и активная стимуляция мыслительной – в данном случае художественно – ассоциативной, звукообразной, ладоинтонационной – деятельности.

Выделим в структуре пальцевых движении скрипача весьма существенную (вспомогательно – организующую) роль действий большого пальца обеих рук. Особые его функции в технике левой и правой руки предъявляют повышенные требования к развитию специфических игровых качеств движений этого пальца. Как известно, весьма распространенный недостаток – значительные нажимные усилия большого пальца правой руки, препятствующие нормальному весовому воздействию смычка на струну и сковывающие всю руку. В левой руке большой палец нередко оказывается прижатым к шейке скрипки, что мешает правильному выполнению действий пальцев на грифе.

Эти типичные недостатки, по нашему мнению, часто вызваны нерациональным исходным движением большого пальца в момент его приспособления к смычку и грифу. В том и другом случае нередко используются боковые движения, выполняемые в слабо развитом пястном суставе, тогда как более целесообразным было бы приспособление на основе свободного кругового (вращательного) движения, выполняемого в лучезапястном суставе. Ведь с помощью именно этого движения большой палец противопоставляется остальным, когда они собираются в кулак, что придает ему (и всей руке) значительную силу и ловкость.

Приспособление большого пальца с помощью круговых движений целесообразно не только в правой, но и в левой руке. В свое время Б.А. Струве высказал мнение, что местоположение большого пальца относительно играющих пальцев определяется индивидуальными особенностями руки начинающего. С этим не совсем можно согласиться. Тенденция отводить палец в сторону порожка вполне может быть следствием бытовой привычки и недостаточности развития кругового движения, с помощью которого он противопоставляется остальным пальцам. Заметим в связи с этим, что организация пальцевого аппарата левой руки на основе данного движения большого пальца дает, как показала практики, значительные преимущества, как и в интонационной точности и весовой управляемости, так и в свободе (беглости) движений всех играющих пальцев. Для обеспечения предпосылок овладения специфическими для скрипичной игры микровспомогательными движениями больших пальцев эффективен применявшийся в нашей практике прием искусственных движений остальных пальцев. Достигается это с помощью специальных тренировок.

Сказанное о комплексе ключевых игровых движений осталось дополнить еще двумя элементами, весьма существенными в структуре общей постановки скрипача. Имеются в виду: во – первых, свободное состояние всего корпуса начинающего, который, как известно, должен равномерно опираться на обе ноги таким образом, чтобы можно было свободно переносить тяжесть туловища с одной на другую. Такое балансирование на первых порах составляет предмет специальных забот, ибо суставы ног у ребенка по разным причинам могут быть далеко не свободны. И во – вторых, наиболее целесообразное для данного ученика, тщательное выверенное и стабильно организованное взаимное приспособление его рук и корпуса к инструменту. Иными словами, овладение наиболее рациональным для данного ребенка способом удерживания скрипки в устойчивом положении удобном для игры и вместе с тем свободном от излишних усилий и фиксаций в точках ее соприкосновения с ключицей, плечевым поясом, нижней челюстью, а также пальцами.

Завершая экскурс в вопросы, относящиеся к обеспечению лучших условий развития исполнительских навыков скрипача, вновь подчеркнем, что работа с начинающим над охарактеризованными компонентами общей постановки может быть эффективной только в том случае, если все они будут в равной мере предметов внимания педагога (разумеется, и ученика).

Иначе говоря, непременным условием результативности этой работы является комплексный подход, опирающийся на целостное, системное представление о всех компонентах общей постановки как единой структуре.