|  |
| --- |
| Муниципальное бюджетное образовательное учреждение  дополнительного образования детей  «Детская школа искусств № 2»    Кантилена. Интонация    Преподаватели:  Маркова Екатерина Александровна  Темникова Ирина Геннадьевна  Высокий  **Реферат**  ***По методике игры на скрипке***  «Основы скрипичной аппликатуры»   **План**.   1. Введение. Влияние тембра на выбор аппликатуры……………………….3 2. Аппликатура в двойных нотах……………………………………….5 3. Аккордовая техника……………………………………………………9 4. Флажолеты……………………………………………………………..10 5. Аппликатура как средство художественной выразительности..12 6. Вибрация……………………………………………………….13   б) Глиссандо………………………………………………………15   в) Портаменто…………………………………………………….15   г) Аппликатура кантилены……………………………………..18   д) Аппликатура и звучание……………………………………..19   1. Заключение…………………………………………………………….20 2. Список использованной литературы………………………………21   **Введение.**   «Аппликатура – одно из наиболее существенных исполнительских средств скрипача. Ее выбор является важным компонентом художественного мастерства. Выбор аппликатуры может облегчить скрипачу овладение технической трудностью, открыть новые художественные горизонты. Но он может и отрицательно сказаться на качестве игры, если скрипач не осознал до конца целесообразность использования той или иной аппликатуры в соответствии со стоящей перед ним технической и художественной задачей.»  И. Ямпольский   Аппликатура, от латинского applicare – прикладывать, приставлять. Это способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте; обозначение этого способа и порядка в нотах.    Аппликатура существует с самого зарождения скрипичного искусства, обогащаясь от поколения к поколению, она дошла до нас в том виде, в котором мы привыкли её видеть. Первоначально аппликатура была ограничена 3 верхними струнами (соль практически не использовали) и 1 позицией. Расширяя возможности скрипки, люди начинают использовать более высокие позиции, и это приводит к изменению постановки. В связи возросшими требованиями музыкального искусства утверждается новый способ держания скрипки – накладывание исполнителем подбородника налево от струнодержателя. Скрипку стали держать на плече. Громадное значение имело изобретение Шпором в 1820 году подбородника. Это дало возможность развитию виртуозной скрипичной технике.   Самые ранние образцы скрипичной аппликатуры представлены в табулатурах. Табулатуры различались по способам комбинации букв и цифр, их использовали для записи скрипичной музыки. Но эта система применялась лишь до того времени, пока не начали осваивать другие позиции.  В ранний период встречались и элементы рациональной аппликатуры, такие как брать открытую струну при ходе в верх и четвёртый при ходе в низ.  В 1738 году было установлено чёткое разделение грифа на 7 позиций.  Музыканты выбирают аппликатуру по многим принципам:   1. удобство исполнения 2. типовые условия анатомического строения рук 3. строение музыкальной фразы   Удобная для исполнения аппликатура не всегда оказывается верной из-за того, что музыканты хотят большей выразительности. Из-за этого появляются трудные места. Часто композиторы писали свои произведения не зная особенностей скрипичной техники и писали для конкретного артиста. Это приводит к тому, что появляются неудобные места.  На скрипке, как и на любом другом струнно-смычковом инструменте, изменение аппликатуры одного и того же звука обычно влечёт за собой существенное изменение его тембра и силы, вне зависимости от характера ведения смычка. Это можно объяснить тем, что на скрипке один и тот же звук может быть взят на разных струнах и изменение тембра в данном случае обуславливается разной толщиной струн.   Есть три вида расположения пальцев на грифе:   1. Естественное 2. Суженное 3. Расширенное   При естественном расположении пальцы от первого до четвёртого образуют кварту, при суженом – уменьшенную кварту и даже малую терцию, такое расположение используется при игре хроматизмов. При расширенном расположении пальцы образуют кварту или квинту в низких позициях, а наверху может дойти и до септимы.  **Аппликатура в двойных нотах.**  Для того, чтобы укрепить паль­цы и одновременно придать им гибкость, ученик должен перейти к гаммам двойными нотами, однако не пренебрегая простыми гаммами.  На скрипке музыкант может извлекать и два звука одновременно: одна нота берётся на одной струне, а другая на соседней. Есть несколько видов двойных нот: терции, сексты, октавы, децимы, фингерзации.    *Терции*.   Как только достигнута некоторая степень искус­ства в игре простых гамм, равно как легкость в пе­ремене позиций, ученик может приняться за терции, начав с тональностей до, соль, ре, ля и ми мажор и играя их очень медленно.  Терции исполняются при помощи двух пальцев: 1-3 и 2-4. Редко используется 2 и открытая струна, так как открытая всегда звучит громче. Опорный палец (3) скользит по струне и не поднимается для ощущения позиции.   В терциях следует упражняться в нисходящем и восходящем порядке. Играя таким способом гамму, учащийся сможет обратить все свое внимание на интона­цию.   Затем он может приняться за такую же после­довательность на струнах Ре и Ля, играя ее в соль мажоре, а также на струнах Ля и Ми в ре мажоре, употребляя одну и ту же аппликатуру и внимательно следя за интонацией и переменой позиций.  Та же, как и при простых гаммах, при игре гамм в терциях перемена позиций должна производиться неслышно и никогда не сопровождаться тем глиссирующим движением пальцев, которое делает связы­вание неприятно заметным для опытного слуха. Существует лишь один путь для избежания этого: держать на месте второй и четвертый пальцы, при­жать по возможности ближе к последним первый и третий пальцы, и быстро передвинуться в третью позицию.  При нисходящем движении первый и третий пальцы должны оставаться на месте; к ним при­двигаются по возможности близко второй и четвер­тый пальцы с тем, чтобы, стремительно возвра­щаясь в первую позицию, последние упали на место в тот момент, когда поднимаются первый и третий пальцы.  Терции можно исполнять, используя следующие виды расположения пальцев:   * естественное, * суженное, * расширенное (преимущественно при больших терциях), * в отдельных случаях возможно применение открытых струн.   *Сексты*.    Есть 2 вида аппликатур в секстах: 1-2 2-3, так называемое «быстрое» исполнение, а так же для разработки ловкости пальцев используется другая аппликатура: 1-2 2-3 3-4. 3-4 палец менее устойчивы и подвижны, что не позволяет играть сексты в быстром темпе. Но в качестве тренировки играют и такой аппликатурой.   В обоих случаях, и при нисхо­дящих и при восходящих гаммах в секстах, следует держать один палец на месте до тех пор, пока это возможно. А если держать его иначе, т. е. так, чтобы оба пальца были подняты одновре­менно, появляется пустота, слышно вибрирование одной из открытых струн, и становится невозможным сыграть пассаж секстами легато. Но который из паль­цев должен оставаться на месте для того, чтобы создалась связующая нить гаммы, это — вопрос, кото­рый следует решать самому играющему, чтобы выбрать наиболее подходящую аппликатуру.  Двойные сексты можно исполнять, используя следующие виды расположения пальцев:   * естественное, * суженное (преимущественно при больших секстах), * в отдельных случаях возможно применение открытых струн.   *Октавы*.   При исполнении октав в основном используется 1-4 палец которые скользят по грифу. Основным пальцем является бас. 1 палец поднимается только когда идёт переход с одной пары струн на другую и задействована пустая струна (0-3)   Большинство учеников-скрипа­чей считает, что игра октавами при помощи первого и четвертого пальцев с совершенной чистотой инто­нации представляет собой большую трудность.  Однако, этот интервал встречается в музыке любого рода и потому входит в качестве важной составной части в скрипичную технику. Иногда случается, что первый палец сбивается с правильного пути; чаще всего обычно именно он не вы­полняет своей обязанности. Иногда четвертый палец рискует продвинуться вслепую, или же оба пальца отклоняются от нужного положения, пока учащийся, не будучи уверен, двигаться ли ему вперед или отступать, кончает ход септимой или децимой, бла­годаря судьбу за то, что не очутился где-нибудь между этими двумя интервалами.  С целью преодолеть трудности и добиться удо­влетворительного исполнения октав, следует сосредоточить внимание исключительно на первом пальце и не заботиться о четвертом. Обычно же ученик стремится сделать как раз противопо­ложное, вследствие чего интонация всегда бывает фальшивой. Надо упражняться в октавах таким образом, что хотя оба пальца (пер­вый и четвертый) стоят на месте, смычок касается только нижней струны (первый палец), и в то время как четвертый палец движется беззвучно, в полном смысле этого слова, он в точности повторяет дей­ствия первого.  При таком способе все внимание ученика бывает сосредоточено на первом пальце, а так и должно быть, так как первый палец должен вести за собой четвертый и, таким образом, последний сможет найти дорогу без излишних затруднений.  Само собой разумеется, что движение обоих пальцев должно производиться быстро (даже при медленном темпе), с целью избежать ужасающе кри­чащего глиссандо от одной ноты до другой. Вообще, в тех случаях, когда речь идет о перемене позиции, последняя должна быть произведена (будь то при игре простыми или двойными нотами), так же, как если бы подобные пассажи были сыграны на фор­тепианной клавиатуре превосходным артистом.  Октавы можно исполнять, используя следующие виды расположения пальцев:   * естественное, * в отдельных случаях возможно применение открытых струн.   *Децимы*.   При исполнении децим в основном используется 1-4 палец которые скользят по грифу. Основным пальцем является бас. При игре децим скрипач оттягивает указательный палец от себя. Что позволяет не напрягать руку при сильной растяжке, особенно в низких позициях.  Для успешных упражнений в де­цимах необходимо следовать тем же правилам для первого и четвертого пальцев, каким и при игре октав. Для коротких пальцев первая позиция покажется трудной из-за большого растяже­ния пальцев; тем не менее, если придать левому предплечью достаточный наклон в сторону струны Ми, эту трудность удастся преодолеть.   *Фингерзации*.   «Фингерзац» в октавах является достижением последней четверти XIX века. Вполне возможно, что его употребляли и до этого времени. Так было до тех пор, пока Вильгельми не сыграл ре-мажорный концерт Паганини, в который он ввел гамму из двойных «фингерированных» октав в ка­денции собственного сочинения.  Благодаря новизне, а также мощи и мастерству, с которыми Вильгельми их исполнил, эти двойные «фингерированные» октавы произвели большое впе­чатление.   По звучанию это те же октавы, но при этом используется другая аппликатура: 1-3 2-4, то есть аппликатура терций, но при этом с большим расстоянием. Эта техника позволяет играть фингерзации более уверенно без перехода на каждую последующую двойную ноту.    *Смешанные виды двойных нот*.   Основой техники левой руки скрипача (при применении любой аппликатуры) является правильное использование принципа оставления, подготовки и перемещения пальцев на грифе. При исполнении смешанных видов двойных нот (в особенности при игре legato) соблюдение этого принципа становится обязательным. В противном случае, будут слышны шероховатости в звучании, нарушающие его непрерывность.  Оставление пальцев на струнах и подготовка их, так же как и вообще достаточная близость их к струнам в процессе исполнения, являются необходимым фактором при овладении техникой левой руки. Этот помогает избежать лишних движений пальцев. Однако этим приемом следует пользоваться не забывая о том, что при преувеличении может появиться отрицательный результат, тормозящий развитие беглости у начинающего ученика. Следует учитывать, что развитие беглости у начинающих учеников связано с чрезмерной активностью поднятия и падения пальцев, и только разумное изживание лишних движений даст положительный результат.  При соединении двойных нот различных последовательностей интервалов – секста-терция, кварта-секста и т.п. – стоит избегать перекрещивания одних и тех же пальцев на разных струнах. Это может стать результатом недостаточного использования квинты, как оси, вокруг которой другие пальцы могли бы свободно передвигаться. Данный прием является необходимым для плавного соединения двойных нот.   **Аккордовая техника.**   Аккордовая техника левой руки в ещё в большей степени, чем техника смешанных интервалов двойных нот, связана с принципом оставления, подготовки и перемещения пальцев. В этом отношении можно выделить аккордовые последовательности двух основных видов:   1. Аккордовые последовательности с общим одним, двумя или тремя звуками в данной позиции:   или с квинтой, используя её как ось:    При исполнении этого вида аккордов можно использовать   подготовку и перемещение пальцев.   1. А ккордовые последовательности не имеющие общих звуков в данной позиции:   и параллельные последовательности:   При исполнении этого вида аккордов возможно перемещение пальцев и перебрасывание их через струны. Если этот вид аккордовых последовательностей охватывает несколько позиций, то возможно: а) передвижение руки и последовательное перемещение, и перебрасывание пальцев через струны; б) перемещение руки при оставлении пальцев на струнах (параллельная последовательность)   При игре аккордов слабым мес­том обычно является самое начало. Большинство моло­дых скрипачей уверено, что если они тяжело налегают смычком на струны и опускают на них руку, они полу­чат полный и звучный аккорд. В действительности же происходит обратное. Волос смычка, вследствие этого, придавливается и убивает вибрацию струн; вместо сильного, но чистого звука, получается звук скрежещущий, который несмотря на силу, по своему качеству подобен звуку, получаемому, когда ученик начинает играть вниз смычком и неожиданно делает движение всей шириной волоса смычка вместо того, чтобы употребить лишь три четверти его поверх­ности. Только эластичная кисть и, прежде всего, тенденция держаться середины между грифом и под­ставкой, скорее приближаясь к последней, чем уда­ляясь от нее, удержит руку при игре аккордов от падения назад к грифу и, следовательно, от извле­чения свистящего неприятного звука. Итак:   1. начи­нать аккорд надо от кисти, употребляя не более трех четвертей поверхности волоса смычка; 2. нажимать слегка и стараться удержать смычок посредине между подставкой и грифом; 3. всегда брать две ноты одновременно.   **Флажолеты**.   *Флажолеты* – (от французского flageolet, свирель, маленькая флейта. Впервые игру флажолетами применил французский скрипач Ж.-Ж. Кассанеа де Мондовиль в своих сонатах для скрипки с басом, изданных около 1738 года, под названием "Les sons harmoniques") это звуки особого тембра, широко применяемые в практике скрипичной игры. Существует три вида флажолетов: натуральные, искусственные и двойные.   *Натуральные флажолеты*.   Натуральными флажолетами называется частичный тон колеблющейся струны, выделенный путем легкого прикосновения к ней. Например, прикасаясь пальцем к середине струны Соль, и тем самым деля её на две равные части, можно выделить второй частичный тон – октаву от основного тона (октавный флажолет Соль); прикосновением пальца в третьей части струны, то есть деля струну на три равные части, можно выделить третий частичный тон – чистую квинту от основного тона (квинтовый флажолет Ре) и т.д. Таким образом, деля струну на все более мелкие части, можно извлечь натуральные флажолеты на любом её отрезке. Однако вследствие того, что натуральные флажолеты, образующиеся путем деления струны на мелкие части (1/6, 1/7, 1/8 и т.д.), звучат очень слабо, в практике игры используются только те из них, которые дают полноценное звучание, отвечающее художественным требованиям.  Звучание натуральных флажолетов по тонкости выражения можно сравнить с акварельными красками в живописи. Их разнообразный тембр – от нежно-свирельного (на высоких струнах Ми и Ля) до густого, с характерным меланхолическим оттенком (на низких Соль и Ре) дает возможность использовать различную окраску звуков как средство художественной фразировки.  *Искусственные флажолеты*.   Искусственным флажолетом называется звук, извлекаемый путем прижатия (укорачивания) струны к грифу нижележащим пальцем и одновременного легкого касания оставшейся колеблющейся части этой же струны вышележащим пальцем. В зависимости от интервала, образуемого этими двумя пальцами, можно извлечь различные виды искусственных флажолетов (терцовые, квартовые, квинтовые, октавные). В практике скрипичной игры наиболее употребительны квартовые, квинтовые и большие терцовые флажолеты, дающие полное и красивое звучание. Тембр звучания искусственных флажолетов имеет своеобразный характер, отличный от тембра натуральных флажолетов благодаря тому, что при игре искусственными флажолетами возможно широкое применение вибрации. Это придает звучанию искусственных флажолетов более насыщенный эмоциональный характер.  Применение искусственных флажолетов значительно расширяет диапазон звучания скрипки.   *Двойные флажолеты*.   Двойные флажолеты, или флажолетные двойные ноты, образуются путём сочетания двух натуральных, или двух искусственных флажолетов, или же при сочетание натурального и искусственного флажолетов. Двойные флажолеты являются одним из труднейших разделов скрипичной техники. Знание аппликатурных замен одних флажолетов другими во многом облегчает трудности исполнения флажолетных двойных нот.  В скрипичной литературе двойные флажолеты встречаются только в последовательности терций (большой и малой) и чистых квинт. Техника их извлечения в последовательности чистых квинт и малых терций сравнительно проста, так как в обоих случаях основные тоны берут на смежных струнах первым пальцем.  Значительно труднее извлечь большие терции, так как основные тоны обоих флажолетов образуют интервал увеличенной квинты, который должен быть взят двумя пальцами, что обуславливает неудобное положение пальцев и руки:      В следующем примере замена одного из искусственных флажолетов натуральным дает более удобную аппликатуру, что значительно упрощает исполнение:   Двойные флажолеты впервые применил в практике скрипичной игры Н. Паганини в своих произведениях. Однако он нигде не указал способов их исполнения, обозначая просто термином Armonici. Это сильно затрудняло исполнение произведений Паганини, требуя от скрипача огромного труда по расшифровке флажолетных двойных нот.  Специального методического материала для изучения двойных флажолетов немного, так как они редко употребляются и требуют предрасположенных от природы рук и пальцев, а также здоровых нервов, способных вынести пытку фальшивых нот, часто случающуюся во время упражнений. Но даже при наличии природных способностей и благоприятных физических данных, не исключен риск при публичном исполнении двойных флажолетов. Временами, при изменении атмосферных условий, струны расстраиваются. В подобном случае добиться чистого звучания двойных флажолетов – выше сил человеческих, и, независимо от опытности исполнителя, можно промахнуться, к изумлению тех слушателей, кто не знает о настоящей причине случившегося.   **Аппликатура как средство художественной выразительности**.   Скрипка – это инструмент с нетемперированным строем. Это является неисчерпаемым источником выразительности скрипичной игры, средством выявле­ния артистической индивидуальности скрипача, а ведь исполнительское искусство является творческим процессом интонирования музыки.   На основе научного анализа исполнения одного и того же произве­дения разными скрипачами, установлено наличие у них индивиду­альной манеры интонирования, благодаря которой исполнители, не нарушая интонационной целостности произведения, индиви­дуализируют музыкальные интервалы в соответствии с присущим им эмоциональным восприятием музыки и ее истолковани­ем. Интервалы эти столь разнообразны по величине, что строй, в котором они воспроизведены, можно назвать только «строем данного исполнения» Этот неповторимый строй — результат взаимодействия зонной природы музы­кального слуха и «интонационного творчества» артиста, исполняющего мелодию.  Кантилена – певучая, напевная мелодия — является глав­ным ресурсом выразительной игры на скрипке. Преимущественное качество скрипки — ее певучесть — зависит не только от техники правой руки (ведение смычка—непрерывность, ровность и плавность звука), но и от техники левой руки (способ перехода в левой руке от одного звука к другому, связывание их).  Вопрос, в какой мере аппликатурные приемы могут быть использованы как средство к достижению выразительной игры на скрипке, тесно связан с одним из наиболее сложных вопросов скрипичной педагогики —о художественном значении приема glissando и о способах его исполнения.  Тесная зависимость, существующая между выбором аппликатуры в кантилене и возможностью использования приема glissando, и то значение, которое вообще в связи с этим имеет аппли­катура в кантилене, вызывают необходимость более подробно остановиться на тех наиболее существенных выразительных средствах техники левой руки, которыми располагает скрипач.  Эти средства определяются в основном свободным строем скрипки, который дает возможность разнообразного изменения тембровых красок звука с помощью следующих приемов худо­жественного отклонения от темперированного строя:   1. Модификация (изменение) величины интервалов 2. Манера вибрации, зависящая от быстроты колебания паль­цев или кисти, и амплитуда этого колебания. 3. Приемы glissando или portamento, связанные с аппликатурой.   Возможность и необходимость применения в скрипичном ис­полнении приема glissando его огромное значение как средства выразительной игры стоит вне всякого сомнения. Это подтверж­дается не только всей художественно-исполнительской практи­кой наиболее выдающихся скрипачей, но также и научными тру­дами современных исследователей.   В мелодии, кроме на­писанных композитором музыкальных тонов, существуют спай­ки— переходы с тона на тон, занимающие, правда, небольшое количество времени (в среднем приблизительно от 0,05 до 0,02 см.). Переходы представляют либо стремительно повышаю­щийся или понижающийся звук, либо некоторую паузу заполненную шумообразным звучанием. При художественном испол­нении музыкального произведения мы этих переходов не замеча­ем, не воспринимаем их как отдельный мелодический элемент. Следовательно, переходы относятся к элементам исполнения ме­лодии, и не будет преувеличением сказать, что манера перехода от звука к звуку (время перехода, уклон глиссандо, скачок и т.п.) является одним из важнейших средств художественного исполнения наравне с модификацией интервала и манерой вибрации.   *Вибрация*.   Ви­брация – дрожащий звук, вызываемый быстрым колебанием пальца на прижатой им струне.  Цель вибрации — придать большую выразительность музыкальной фразе или отдельной ноте фразы.   Подобно порта­менто, о котором речь пойдет далее, вибрация является средством усилить эффект, улучшить, сделать красивее певучий пассаж или отдельный звук. К несчастью, певцы и инструмента­листы часто злоупотребляют этим эффектом, так же как они делают это с портаменто, и таким обра­зом дают овладеть собой недугу, самого антиарти­стического порядка, жертвой которого становятся девяносто человек из ста.  Некоторые исполнители обычно прибегающие к вибрации, находятся под впечатлением, будто их игра становится от этого выразительней, и многие считают вибрацию средством для сокрытия сквер­ной интонации или неприятного звука. Подобные увертки не только бесполезны, но и вредны. Но мудрость музыканта сокрыта в том, что внимательно прислушиваясь к соб­ственной игре, он признает, что его интонация или звук плохи, и берется за их исправление. Прибегая к вибрации, пытаясь, подобно страусу, скрыть от себя и от других скверный звук и инто­нацию, музыкант не только ухудшает свои недостатки, но и совершает с артистической точки зрения не­честный поступок  Что же касается тех скрипачей, которые убе­ждены, будто в постоянной вибрации таится секрет задушевной игры и остроты исполнения, то они ошибаются самым жалким образом. В некоторых случаях они — даже вопреки собственным лучшим инстинктам—лишь добросовестно выполняют наста­вления немузыкальных преподавателей. Но их соб­ственная способность к музыкальной оценке должна бы подсказать им, как ошибочно мнение, будто ви­брация придает игре пряность и остроту. Музыкаль­ное чутье (или то, что его заменяет) не говорит им, что они сведут программу даже из самых раз­нообразных пьес к одинаковой мертвой монотонно­сти, если будут приправлять ее непрерывной вибра­цией.   Нет, вибрация—лишь эффект, украшение; она может сообщить частицу возвышенного пафоса фразе или пассажу, но лишь в том случае, если играющий обладает тонким чувством меры в пользовании ею.  У некоторых скрипачей излишняя и вредная ви­брация представляет собой медленное и постоянное дрожание всей руки, а иногда и быстрое колебание не только руки, но и тех пальцев, которые не дол­жны были бы участвовать в работе в данное время. Странная привычка к постоянному дрожанию и ко­лебанию при каждом звуке, вырастает до размеров настоящего физического недостатка, о существова­нии которого не предполагают его обладатели. Источник этого физического зла обычно следует искать в болезни или слабости нервов.   Подобное убеждение основано на том факте, что некоторые скрипачи, вопреки их искренним намерениям испра­виться и бесчисленным указаниям со стороны педагога, не могли избавиться от этой пагубной привычки и продолжали вибрировать на каждой долгой или ко­роткой ноте, играя даже сухие гаммы и этюды при непрекращающейся вибрации. Это факт объяснить невозможно.  Существует лишь одно средство противодействовать этому нервному напряжению, пагубной при­вычке или отсутствию хорошего вкуса — это отка­заться совершенно от употребления вибрации. И начать наблюдать и следить за игрой со всей доступ­ной сосредоточенностью сознания. И как только было замечено хоть легчайшее вибрирование руки или пальца, следует немедленно остановиться, отдохнуть в течение нескольких минут и затем вновь браться за работу, продолжая следить за собой. Такую тренировку надо продолжать не­дели и месяцы, пока скрипач не убедится, что вы совершенно овладел вибрацией, что она вполне подчинена его контролю. Тогда он сможете извлечь из нее художественную пользу, как из подчиненной ему, а не овладевшей им силы.  Во всяком случае, стоит запомнить, что желательно толь­ко наиболее умеренное употребление вибрации; слиш­ком частое применение этого средства уничтожает цель, ради которой его употребили. Излишнее вибри­рование — привычка, с которой надо бороться. Хотя, надо заметить, такая борьба часто безрезультатна.   Сначала надо запретить себе вибрировать на коротких нотах и не злоупотреблять этим даже на «длинных» нотах, связно следующих во фразе друг за другом.   *Глиссандо.*   Глиссандо – скольжение от одного зву­ка к другому. В практике скрипичной игры применяются два вида скольжений:   1. скольжение является необходимым вспо­могательным приемом для перехода из позиции в по­зицию. Отсюда существенное различие в самом характере этих скольжений и в способе их исполнения. Чем это скольжение быстрее и незаметнее, тем это луч­ше (условие, обязательное для всех скрипачей). Его называют непосредственно glissando (такой термин принял Флеш в своей работе «Искусство скрипичной игры») 2. скольжение служит средством усиления вы­разительности и может быть относительно более быстрым или за­медленным и даже вовсе не быть применено, в зависимости от индивидуального вкуса исполнителя. Это выразительное, более замедленное скольжение (в кантилене) называют portamento.   *Портаменто.*   Вопрос о portamento значительно сложнее, чем вопрос о glissando.  Portamento – это замедленный переход, скольжение. Исполь­зование его как средства выразительного и певучего соединения двух звуков индивидуально, но тем не менее не может быть применяемо везде и всюду. Оно должно всегда находиться в не­разрывной связи с музыкальным содержанием испол­няемой пьесы или данного ее отрывка. Оно должно усили­вать выразительность и подчеркивать значе­ние тех звуков, которые в данной музыкальной фразе являют­ся наиболее важными. Но ни в коем случае нельзя злоупотреблять приемом portamento.  Практически возможны 3 вида portamento: В художественном отношении возможность их применения целиком определяется интерпретацией данного музыкального отрывка и индивидуаль­ным вкусом исполнителя, так как каждый из трех указанных способов придает звучанию свой особый характерный оттенок. Поэтому скрипач, используя тот или иной способ исполнения portamento, может придать различный оттенок звучания одной и той же музыкальной фразе:   1. Скольжение производится пальцем, беру­щим начальный звук, а последующий, более высокий, берется сразу (без под­готовки) другим пальцем. Придает звучанию ясный, определен­ный (как бы объективный) оттенок. 2. Скольжение производится в основном пальцем, берущим вы­сокий звук и связано, с конечным звуком, берущимся не сразу, а путем постепенного приближения к нему. Придает звучанию более чувственный, мягкий (как бы субъективный) оттенок. 3. Скольжение и извлечение начального и последующего звуков производится одним и тем же пальцем. Придает особую выразительность звучанию, близкую к выразительности portamento человеческого голоса.   Искусство певучего соединения звуков состоит в художест­венном сочетании и варьировании всех трех способов исполне­ния portamento. Бесконечно тонкие оттенки звучания, достигаемые при этом, порою делают границы между ними неопределен­ными.  Следует обращать внимание на то, производится ли porta­mento на один штрих (то есть legato) или совпадает с его сме­ной, а также на значение, которое имеет при исполнении portamento та или иная манера ведения смычка.  Играя отдельными штрихами, необходимо согласовывать portamento (при различных способах его исполнения) с переме­ной смычка. В этих случаях нужно принимать во внимание сле­дующее:   1. При первом способе исполнения portamento перемена штриха должна совпасть с высоким звуком (после вспомогательной ноты). 2. При втором способе, наоборот, вспомогательная нота берется на новый штрих, и на него приходится весь процесс скольжения. 3. При третьем способе, как и при первом, скольжение прихо­дится на штрих, берущий начальный звук. 4. Portamento на открытую струну при штрихе legato берется:      1. п ри отдельном штрихе:  1. п ри движении вниз на одной струне:  1. на двух струнах:   Подчеркивание portamento с помощью различного рода ак­центов смычка придает кантилене декламационный характер. В этом отношении особенно характерны portamento, применяемые **Крейслером**, вызвавшие в свое время много подражаний. Крейслеровское portamento в кантилене основано главным об­разом на скольжении одного и того же пальца. Характер скольжения не гладкий и плавный, а подчеркнутый одновременным нажимом пальца левой руки и своеобразным ак­центом смычка на звуке, к которому направлено скольжение. Крейслеровские portamento — это не классиче­ское portamento — способ плавного соединения двух звуков, — а род патетического акцента, несколько приподнятого и аффектированного.  Совершенно иной характер имеют portamento **Ойстраха**, для которого типичным является использование в кантилене плавных нисходящих portamento. Они придают особый лирический, задушевный характер его игре.  В настоящее время придерживаются мнения, что не следует применять несколько portamento подряд на близком расстоянии вверх и вниз. Естественно, что здесь не имеют в виду те случаи, когда это указано самим композитором.  Не рекомендуется также применять подряд несколько portamento одним и тем же пальцем, хотя следует отметить, что в первой половине XIX века многие крупные скрипачи (Паганини, Шпор, Львов и другие) часто исполняли подряд несколько portamento одним и тем же пальцем.   Применение portamento, как мы указывали, относится цели­ком к области интерпретации музыкального произведения, сти­ля исполнения. Если в чисто технических вопросах игры на скрипке существуют относительно объективные принципиальные установки так называемой правильной игры, к которым пришли в результате обобщения длительного периода развития скрипич­ной техники, то этого нельзя сказать о художественности ин­терпретации, относящейся целиком к области эстетики.  Музыкальное искусство каждой эпохи, социально обуслов­ленное, вырабатывает и применяет присущие ему средства вы­ражения. Современное искусство музыкального исполнения, ис­пытывая потребность в новых средствах выражения, во многом отличающихся от средств, присущих музыкальному исполнительству предшествующих эпох, постепенно вводит в практику эти новые средства художественного воздействия, которые должны быть тщательно изучены скрипачами.  ***Аппликатура кантилены*.**  Аппликатура в кантилене как средство художественной вы­разительности неразрывно связана с фразировкой. Цельность фразы, тембр и характер звучания, требуемые содержанием ме­лодии, должны в первую очередь руководить выбором апплика­туры в кантилене. Каждая подлинно художественная музыкаль­ная фраза обязывает к совершенному исполнению ее. В техниче­ском отношении фразировка сводится, главным образом, к пра­вильному ведению смычка и распределению его частей, а также к выбору рациональной аппликатуры в соответствии с ритмом и динамикой данной фразы. Неправильная аппликатура, как и не­верный штрих, нарушает цельность художественной фразировки и приводит к искажению музыкального смысла исполняемого произведения. Если в технических местах нужно принимать во внимание удобство, приносимое той или иной аппликатурой, по­могающей преодолеть быструю смену переходов, скачков и рас­тяжек, то в кантилене (более медленный темп) возможна ап­пликатура, допускающая большее число переходов в целях вы­разительности звучания. Таким образом, аппликатура, целесо­образная для кантилены в медленном движении, может оказаться непригодной при исполнении этого же отрывка в быстром темпе.    **Аппликатура и звучание.**  Звук скрипки — это звук ее струн. Каждая из четырех струн, обладая особым, присущим ей тембром, имеет еще и разнооб­разные его оттенки в своих различных регистрах. Поэтому:   1. Выбор струны должен соответствовать характеру мелодии и требуемым ею нюансам. 2. При выборе аппликатуры для мелодической фразы нужно стремиться сохранить единство тембра, исполняя фразу по мере возможности на одной струне. Перемена струны в подобных случаях должна быть согласо­вана с общей структурой данной мелодии. 3. Музыкальный смысл мелодического отрывка нередко тре­бует избегать ненужной для portamento растяжки пальцев. 4. Следует избегать применения ничем не оправданных por­tamento, нарушающих музыкальный смысл мелодической фразы. 5. Повторение одной и той же мелодической фразы обычно влечет за собой изменение нюанса и аппликатуры, выражаю­щейся большей частью в перемене струны, на которой исполня­ется повторяющаяся фраза. Это обусловливается необходимо­стью придать звучанию повторяющегося отрывка большее раз­нообразие и подчеркнуть его значительность. 6. При повторении в мелодии звука одной и той же высоты подмена пальца на этом звуке, изменяя тембр звучания, уси­ливает его выразительность. 7. Использование четвертого пальца в кантилене может быть ограничено, так как оно не всегда способствует полноценному звучанию:   а) на очень высоких позициях,   б) в местах, требую­щих большой силы и звучности (особенно на   струне Соль).   Причиной относительно плохого звучания при использовании четвертого пальца является:   а) относительная физическая его сла­бость,  б) ограниченность вибрационного размаха,   в) не­устойчивость в высоких позициях.   1. Применение натуральных флажолетов (преимущественно Ми, Ля, Ре, Соль) разных октав в кантилене сообщает ей вырази­тельное, смягчающее звучание, особенно в сочетании с приемом portamento в нюансах pianissimo, piano, mezzo forte. Они могут применяться в следующих случаях:   а) во фразах, музыкальный смысл которых требует некото­рой смягченности чувства, прозрачного звучания;  б) в музыке изящного характера.   **Заключение.**   Рассматривая тенденцию развития приемов скрипичной ап­пликатуры с точки зрения упрощений техники игры, к которым они приводят, можно отметить, что упрощения, сводящиеся к уничтожению лишних движений в левой руке, обусловлены та­кого рода техническими приемами, которые не получали доста­точного развития в скрипичной педагогике, это:   * суженное рас­положение пальцев, приводящее к максимальному применению четвертого пальца и полупозиции, * использование квартово-квинтового объема позиции, * использование четных позиций.   Основанная на этих приемах рациональная аппликатура является новым, важным ресурсом техники левой руки, характерным для совре­менного этапа развития скрипичного искусства.  Если элементы звуковой и штриховой динамики исполнения на скрипке тесно связаны с техникой правой руки, то темб­ровая динамика исполнения в основном заложена в технике левой руки, это:   * манера вибрато, * прием portamento, * позиции, связанные с выбором аппликатуры.   Аппликатура как элемент художественного исполнения неотделима от звучания; поэтому различная аппликатура означает различное звучание.  Раскрытие идейно-эмоционального содержания музыкаль­ного произведения, выявление всего богатства звучания скрип­ки является одной из главнейших задач, стоящих перед скри­пачом-исполнителем. |