

В.ЗЕЛЬДІС

**ВИВЧЕННЯ
ПОЗИЦІЙ
НА
СКРИПЦІ**



**ИЗУЧЕНИЕ
ПОЗИЦИЙ
НА
СКРИПКЕ**

КИЇВ
«МУЗИЧНА УКРАЇНА»
1982

ЗМІСТ**СОДЕРЖАНИЕ**

Вступ	3	Введение
Позиції на скрипці	6	Позиции на скрипке
Рухи лівої руки під час поєднання позицій	8	Движения левой руки при соединении позиций
Функція великого пальця під час поєднання позицій	11	Функция большого пальца при соединении позиций
Типи переходів	13	Типы переходов
Поєднання позицій і штрихи	21	Соединение позиций и штрихи
Напівпозиція	21	Полупозиция
Практичні рекомендації	21	Практические рекомендации
Друга позиція	25	Вторая позиция
Третя позиція	40	Третья позиция
Четверта позиція	55	Четвертая позиция
П'ята позиція	71	Пятая позиция
Шоста позиція	84	Шестая позиция
Сьома позиція	87	Седьмая позиция
Напівпозиція	93	Полупозиция

Редакція учбово-педагогічної літератури
Редакция учебно-педагогической литературы

Однією з головних проблем музично-педагогічного виховання є технічний розвиток учнів. Без оволодіння певними технічними прийомами неможливо досягти художньої виразності у грі, не можна розв'язати завдання формування виконавської майстерності.

Вивчення позицій на скрипці — важливий етап оволодіння технікою гри на цьому інструменті. У даній роботі викладено систему вивчення позицій та їх поєднань у рамках дитячої музичної школи. Вона ґрунтується на методичних положеннях, прийнятих у радянській скрипковій педагогіці, і є результатом глибокого аналізу та узагальнення автором вітчизняної та зарубіжної літератури з цього питання, а також наслідків власної багаторічної педагогічної практики. Вміщений у другій частині посібника нотний матеріал разом з методичними вказівками допоможе учням під керівництвом педагогів засвоїти цей складний розділ скрипкової техніки.

Винайдена в глибоку давнину, скрипка здобула величезну популярність і стала в багатьох країнах народним інструментом. Внаслідок багатовікової еволюції до XVI століття була вироблена сучасна конструкція скрипки. Квінтовий стрій і можливість використовувати під час гри на ній усі чотири пальці відіграли важливу роль у розвитку ігрової техніки. Щоправда, скрипалі обмежувалися тоді грою на трьох верхніх струнах у межах I позиції, а струна СОЛЬ використовувалась лише епізодично. Шийка і гриф були набагато коротші й ширші, ніж сучасні, тому і спосіб тримання інструмента значно відрізнявся від сьогоденного: скрипку спирали не на плече, а на лівий бік грудей. Гра в одній позиції зумовила нерухоме положення лівої руки біля поріжка (друга точка опори).

Розширення діапазону, поступовий розвиток гри в позиціях потребували, щоб ліва рука скрипаля стала рухливою. Необхідно було знайти нову, більш стійку опору для інструмента, яка дала б можливість вільно пересувати руку вздовж грифа. Скрипку почали тримати на плечі, під час переходу з позиції у позицію виконавець клав підборіддя на верхню деку праворуч від підгрифника. Таке положення інструмента сприяло розвитку позиційної гри.

Під впливом зростаючих вимог музичного виконавства утверджується новий спосіб тримання скрипки, при якому підборіддя притискає її зліва від підгрифника. Нова постановка внесла суттєві зміни в положення голови, корпусу і рук скрипаля, забезпечила похиле положення інструмента, що полегшило гру на струні СОЛЬ та у високих позиціях і вільний руховий рух ліктя лівої руки. Створились усі передумови для розвитку гри в позиціях, вироблення апікатурних прийомів їх поєднання, а також розширення діапазону, сили й барв скрипкового звучання.

Відбулися й суттєві конструктивні зміни у скрипці: широкі та короткі шийка і гриф були замінені більш зручними — вузькими та довгими. Винайдений відомим німецьким скрипалем

Одною из главных проблем музыкально-педагогического воспитания является техническое развитие учащихся. Без овладения определенными техническими приемами невозможно добиться художественной выразительности в игре, нельзя решить задачу формирования исполнительского мастерства.

Изучение позиций на скрипке — важный этап овладения техникой игры на этом инструменте. В данной работе изложена система изучения позиций и их соединений в рамках детской музыкальной школы. Она основана на методических положениях, принятых в советской скрипичной педагогике, и является результатом глубокого анализа и обобщения автором отечественной и зарубежной литературы по данному вопросу, а также итогов собственной многолетней педагогической практики. Помещенный во второй части пособия нотный материал в сочетании с методическими указаниями поможет учащимся под руководством педагогов освоить этот сложный раздел скрипичной техники.

Изобретенная в глубокой древности, скрипка приобрела огромную популярность и стала во многих странах народным инструментом. В результате многовековой эволюции к XVI веку была выработана современная конструкция скрипки. Квинтовый строй и возможность использования при игре на ней всех четырех пальцев сыграли важную роль в развитии игровой техники. Правда, скрипачи ограничивались тогда игрой на трех верхних струнах в пределах I позиции, а струна СОЛЬ использовалась лишь эпизодически. Шейка и гриф были намного короче и шире современных, поэтому и способ держания инструмента значительно отличался от сегодняшнего: скрипку опирали не о плечо, а о левую сторону груди. Игра в одной позиции обусловила неподвижное положение левой руки у порошка (вторая точка опоры).

Расширение диапазона, постепенное развитие игры в позициях требовали, чтобы левая рука скрипача стала подвижной. Необходимо было найти новую, более прочную опору для инструмента, которая дала бы возможность свободно передвигать руку вдоль грифа. Скрипку стали держать на плече, при переходе из позиции в позицию исполнитель клал подбородок на верхнюю деку справа от подгрифника. Такое положение инструмента способствовало развитию позиционной игры.

Под влиянием растущих требований музыкального исполнительства утверждается новый способ держания скрипки, при котором подбородок прижимает ее слева от подгрифника. Новая постановка, внося существенные изменения в положение головы, корпуса и рук играющего, обеспечила наклонное положение инструмента, облегчившее игру на струне СОЛЬ, в высоких позициях и свободное рулевое движение локтя левой руки. Создались все условия для развития игры в позициях, выработки аппикатурных приемов их соединения, а также расширения

і педагогом Л. Шпором підборідник допоміг звільнити ліву руку від тримання інструмента. Багаторічна праця французького майстра Франсуа Турта та його синів привела до створення смычка сучасної форми, що також сприяло поліпшенню звучання і розширенню технічних можливостей скрипки.

Подальше удосконалення інструмента й пошуки нових прийомів скрипкової гри були зумовлені тим, що скрипка з музичних салонів вийшла на концертну естраду, у зв'язку з чим потрібно було збільшити силу, інтенсивність її звука й розширити тембральну палітру інструмента. Цьому сприяло також застосування прийомів позиційної гри, які дозволяють використати звучання кожної із струн на всій її довжині.

Перші відомості про позиції можна дістати з «Школи Орфея» (1738) французького скрипала М. Коррета. Він же пізніше, у 1782 році, запропонував розподіл грифа за тонами та півтонами на позиції з квартовим їх обсягом на одній струні, що невдовзі стало загальноприйнятим. Переходи робилися головним чином на струні МІ до VII позиції, а на струнах ЛЯ, РЕ та СОЛЬ — не вище від IV.

Видатний італійський скрипаль і педагог Дж. Тартіні (1692—1770) залишив цікаві пропозиції щодо вивчення позицій: «Візьміть першу-ліпшу партію скрипки (з концерту, квартету, мотету). Поставте руку не на звичне місце, а у напівпозицію і, тримаючи руку весь час у цьому положенні, зіграйте усю частину, не змінюючи місця руки. Таким чином перепробуйте усі положення руки в позиціях»¹.

Подібне позиційне транспонування є одним з найцікавіших способів розв'язання питання про єдність музичного і технічного розвитку скрипала. Звертаючись до художнього матеріалу, Тартіні всебічно використовує його з точки зору вдосконалення рухів. Опанування нової позиції та уточнення пальцевих рухів у ній відбувається за активної роботи слуху, що постійно контролює і коригує щонайменшу неточність. Слуховий контроль має великий вплив на точність інтонації: рухи ніби пристосовуються до звукових образів. Але, на жаль, деякі педагоги до цього часу користуються методом, при якому учень заучує рух до того, як в нього з'являться чіткі звукові уявлення, внаслідок чого навіть у музично обдарованих учнів притупляється слух. Прийом транспонування на скрипці треба ширше застосовувати у навчальній практиці, адже це найкращий спосіб виявлення зв'язку між уявленнями звуків та їхньою руховою реалізацією.

Італійські скрипалі й педагоги Ф. Джемініані у школі «Мистецтво гри на скрипці» (1740) і П. Локателлі у творі «Мистецтво скрипки з 24 каприччі ad libitum» (1733) велике місце відводять переміщенню руки в позиції та новим ігровим прийомам — розширеному та звуженому розміщенню пальців. Ф. Джемініані вимагає послідовного вивчення позицій, які він називає

діапазона, сили и красок скрипичного звучання.

Произошли и существенные конструктивные изменения в скрипке: широкие и короткие шейки и гриф были заменены более удобными — узкими и длинными. Изобретенный известным немецким скрипачом и педагогом Л. Шпором подбородник помог освободить левую руку от держания инструмента. Многолетний труд французского мастера Франсуа Турта и его сыновей привел к созданию смычка современной формы, что также способствовало улучшению звучания и расширению технических возможностей скрипки.

Дальнейшее усовершенствование инструмента и поиски новых приемов скрипичной игры были обусловлены тем, что скрипка из музыкальных салонов вышла на концертную эстраду, в связи с чем потребовалось увеличить силу, интенсивность ее звука и расширить тембральную палитру инструмента. Этому способствовало также применение приемов позиционной игры, позволяющих использовать звучание каждой из струн на всем ее протяжении.

Первые сведения о позициях можно почерпнуть из «Школы Орфея» (1738) французского скрипача М. Коррета. Он же позднее, в 1782 году, предложил деление грифа по тонам и полутонам на позиции с квартовым их объемом на одной струне, что вскоре стало общепринятым. Переходы делались главным образом на струне МИ до VII позиции, а на струнах ЛЯ, РЕ и СОЛЬ — не выше IV.

Выдающийся итальянский скрипач и педагог Дж. Тартини (1692—1770) оставил интересные предложения по изучению позиций: «Возьмите любую партию скрипки (из концерта, квартета, мотета). Поставьте руку не на обычное место, а в полупозицию и, держа руку все время в этом положении, сыграйте всю часть, не меняя место руки. Таким образом перепробуйте все положения руки в позициях»¹.

Подобное позиционное транспонирование является одним из наиболее интересных способов решения вопроса о единстве музыкального и технического развития скрипача. Обращаясь к художественному материалу, Тартини всесторонне использует его с точки зрения совершенствования движений. Освоение новой позиции и уточнение пальцевых движений в ней происходит при активной работе слуха, постоянно контролирующего и корректирующего малейшую неточность. Слуховой контроль оказывает огромное влияние на точность интонации: движения как бы приспособляются к звуковым образам. Однако, к сожалению, некоторые педагоги до сих пор пользуются методом, при котором ученик заучивает движения до того, как у него появятся четкие звуковые представления, в результате чего даже у музыкально одаренных учеников притупляется слух. Прием транспонирования на скрипке должен шире применяться в учебной практике, ибо это лучший способ выявления связи между представлением звуков и их двигательной реализацией.

¹ Див.: Благовещенский И. П. Из истории скрипичной педагогики. Минск, 1980, с. 28.

¹ См.: Благовещенский И. П. Из истории скрипичной педагогики. Минск, 1980, с. 28.

«рядами». Він рекомендує спочатку знайомити учня з позиціями без смичка і привчати його на спеціальних вправах до різних способів видобування одного і того ж звука у різних позиціях, використовуючи відкриту струну. Як вправи Джемініані пропонує грати гами («сходи»), щоразу змінюючи аплікатуру, але зберігаючи при цьому принцип постійного пересування по грифу, постійної зміни позицій.

П. Локателлі у своїх «Каприччі» виходить за межі природного розміщення пальців, застосовуючи їх розтяжку та стрибки на великі відстані як органічні прийоми скрипкової техніки. Цим він розширив можливості використання позицій та відкрив шлях для розвитку скрипкової техніки.

Дещо інше тлумачення питання про позиції дістало в школі німецького скрипаля та педагога Леопольда Моцарта (1719—1787). На відміну від Коррета та Джемініані, він дотримувався іншого поділу грифа на позиції, які він називав «аплікатурами». Виходячи з можливості виконання гамоподібних пасажів шляхом чергування двох пар суміжних пальців (1-го і 2-го з 2-м і 3-м), Л. Моцарт вводить поняття половинної аплікатури. Цілою аплікатурою він називає таке положення руки на грифі, при якому 1-й палець бере на струні МІ звук *ля*, тобто ІІІ позицію, а половинною — коли 1-й палець бере звук *соль*, тобто ІІ позицію. Таким чином, гриф у нього поділяється на цілі «аплікатури» (непарні позиції) та половинні (парні позиції). Л. Моцарт вважав за можливе одночасне застосування цих двох аплікатур і позначив їх терміном «змішана аплікатура». Приділяючи велику увагу змінам позицій, він вказував на те, що робити їх слід непомітно. Для цього найраціональніше використовувати звучання відкритої струни, заміну пальців на одному і тому ж звуці, розтяжку пальців.

Запропонований Л. Моцартом розподіл грифа на позиції був прийнятий німецькою скрипковою педагогікою. Проте Л. Шпор у своїй «Скрипковій школі» (1831) визнав його надто складним і ввів французьку систему, розроблену М. Корретом, яка дістала поширення в усьому світі.

Особливе місце у розвитку скрипкового виконавства належить геніальному італійському скрипалеві Нікколо Паганіні (1782—1840), який зробив революцію в техніці інструментальної гри. Новаторське мистецтво Паганіні, прийоми його віртуозної техніки розкрили величезні аплікатурні можливості гри на скрипці.

У цьому зв'язку цікавим є той факт, що талановитий російський скрипаль і композитор І. Хандошкін (1747—1804) у своєму творі «Російські пісні з варіаціями для скрипки з басом» (1783) уперше в Росії застосував віртуозний прийом гри на одній струні СОЛЬ, заснований на максимальній зміні позицій. А відомий російський віолончеліст, основоположник вітчизняної віолончельної школи К. Давидов (1838—1889), використовуючи скрипковий прийом гри в позиціях на одній струні, уперше в російській музичній педагогіці виклав методично обгрунтовану систему зміни позицій. Його «Школа» (1888),

Італьянские скрипачи и педагоги Ф. Джеминиани в школе «Искусство игры на скрипке» (1740) и П. Локателли в сочинении «Искусство скрипки с 24 каприччи ad libitum» (1733) большое место отводят перемещению руки в позиции и новым игровым приемам — расширенному и суженному расположению пальцев. Ф. Джеминиани требует последовательного изучения позиций, именуемых им «рядами». Он рекомендует вначале знакомить ученика с позициями без смычка и приучать его на специальных упражнениях к различным способам извлечения одного и того же звука в разных позициях, используя открытую струну. В качестве упражнений Джеминиани предлагает играть гаммы («лестницы»), всякий раз меняя аппликатуру, но сохраняя при этом принцип постоянного передвижения по грифу, постоянной смены позиций.

П. Локателли в своих «Каприччи» выходит за пределы естественного расположения пальцев, применяя их растяжку и скачки на большие расстояния как органичные приемы скрипичной техники. Этим он расширил возможности использования позиций и открыл путь для развития скрипичной техники.

Несколько иное толкование вопрос о позициях получает в школе немецкого скрипача и педагога Леопольда Моцарта (1719—1787). В отличие от Коррета и Джеминиани, он придерживался другого деления грифа на позиции, названные им «аппликатурами». Исходя из возможности исполнения гаммообразных пассажей путем чередования двух пар смежных пальцев (1-го и 2-го со 2-м и 3-м), Л. Моцарт вводит понятие половинной аппликатуры. Целой аппlikатурой он называет такое положение руки на грифе, при котором 1-й палец берет на струне МІІ звук *ля*, т. е. ІІІ позицию, а половинной — когда 1-й палец берет звук *соль*, т. е. ІІ позицию. Таким образом, гриф у него делится на целые «аппликатуры» (нечетные позиции) и половинные (четные позиции). Л. Моцарт считал возможным одновременное применение этих двух аппликатур и обозначил их термином «смешанная аппликатура». Уделяя большое внимание сменам позиций, он указывал на то, что производит их следует незаметно. Для этого наиболее рационально использовать звучание открытой струны, подмену пальцев на одном и том же звуке, растяжку пальцев.

Предложенное Л. Моцартом деление грифа на позиции было принято немецкой скрипичной педагогикой. Однако Л. Шпор в своей «Скрипичной школе» (1831) признал его слишком сложным и ввел французскую систему, разработанную М. Корретом и получившую распространение во всем мире.

Особое место в развитии скрипичного исполнительства занимает гениальный итальянский скрипач Никколо Паганини (1782—1840), совершивший революцию в технике инструментальной игры. Новаторское искусство Паганини, приемы его виртуозной техники раскрыли огромные аппликатурные возможности игры на скрипке.

В этой связи интересен тот факт, что талантливый русский скрипач и композитор И. Хандошкин (1747—1804) в своем сочинении «Рус-

головним достоїнством якої була ідея єдності художнього і технічного розвитку учня, здобула широку популярність.

Вивченню позицій та їх поєднань, а також питанню розвитку пасажної техніки велике місце відводиться в «Школі для скрипки» (1858) талановитого бельгійського скрипаля і композитора Ш. Беріо (1802—1870). У нашому посібнику використано ряд вправ та мелодій з акомпанементом з його «Школи».

Відомий угорський скрипаль та педагог Йожеф Іоахім (1831—1907), викладаючи методи навчання техніки лівої руки, починає з розгляду питання про оволодіння позиціями. Вважаючи важливим їх послідовне вивчення, він вказує, що парні позиції треба особливо акцентувати у цьому процесі. Змінам позицій Іоахім надавав великого художнього значення і підкреслював, що їх слід робити легко і вільно, не впливаючи на рухи правої руки.

Подальшу розробку питання про позиції знаходимо в працях відомих скрипалів і педагогів Л. Ауера, К. Флеша, О. Шевчика, Г. Шрадика, І. Гржималі та ін. Підкреслюючи важливість його розв'язання, Л. Ауер пише: «Я починаю розгляд техніки лівої руки лише зі зміни позицій»².

У радянській скрипковій педагогіці вивченню позицій присвятили свої роботи К. Мострас, І. Ямпольський, Ю. Янкелевич, А. Григорян, В. Стеценко, М. Гарлицький та ін. Педагоги й виконавці минулого та наші сучасники вважають поєднання позицій основою скрипкової техніки й відводять йому основну роль в оволодінні виконавською майстерністю.

ПОЗИЦІЇ НА СКРИПЦІ

У програмі навчання скрипаля в дитячій музичній школі розділ «Поєднання позицій» є одним з основних. Однак практика роботи деяких педагогів показує, що вивчення позицій не завжди підкріплюється чіткими поясненнями і достатньою кількістю вправ. В результаті учень з трудом оволодіває необхідними технічними навичками, що гальмує його подальший розвиток.

Основа для плавних і легких поєднань позицій закладається з найперших днів занять з учнем. А втім, існує традиція починати вивчення поєднання позицій у 3-му класі, а в 2-му — знайомити учнів лише з положенням руки у II та III позиціях і відповідною зміною аплікатури.

² Ауэр Л. Моя школа гри на скрипке. М., 1965, с. 59.

ские песни с вариациями для скрипки с басом» (1783) впервые в России применил виртуозный прием игры на одной струне СОЛЬ, основанный на максимальной смене позиций. А известный русский виолончелист, основоположник отечественной виолончельной школы К. Давыдов (1838—1889), используя скрипичный прием игры в позициях на одной струне, впервые в русской музыкальной педагогике изложил методически обоснованную систему смены позиций. Его «Школа» (1888), главным достоинством которой была идея единства художественного и технического развития учащегося, завоевала широкую популярность.

Изучению позиций и их соединений, а также вопросам развития пассажной техники большое место отводится в «Школе для скрипки» (1858) талантливого бельгийского скрипача и композитора Ш. Беріо (1802—1870). В нашем пособии использован ряд упражнений и мелодий с аккомпанементом из его «Школы».

Видный венгерский скрипач и педагог Йожеф Іоахім (1831—1907), излагая методы обучения технике левой руки, начинает с рассмотрения вопроса об овладении позициями. Считая важным их последовательное изучение, он указывает, что четные позиции должны особенно акцентироваться в этом процессе. Сменам позиций Іоахім придавал большое художественное значение и подчеркивал, что их следует осуществлять легко и свободно, не влияя на движения правой руки.

Дальнейшую разработку вопроса о позициях находим в трудах известных скрипачей и педагогов Л. Ауэра, К. Флеша, О. Шевчика, Г. Шрадика, И. Гржимали и др. Подчеркивая важность его решения, Л. Ауэр пишет: «Я начинаю рассмотрение техники левой руки лишь с перемены позиций»².

В советской скрипичной педагогике изучению позиций посвятили свои работы К. Мострас, И. Ямпольский, Ю. Янкелевич, А. Григорян, В. Стеценко, М. Гарлицкий и др. Педагоги и исполнители прошлого и наши современники считают соединение позиций основой скрипичной техники и отводят ему определяющую роль в овладении исполнительским мастерством.

ПОЗИЦИИ НА СКРИПКЕ

В программе обучения скрипача в детской музыкальной школе раздел «Соединение позиций» является одним из основных. Однако практика работы некоторых педагогов показывает, что изучение позиций не всегда подкрепляется четкими пояснениями и достаточным количеством упражнений. В результате ученик с трудом овладевает необходимыми техническими навыками, что тормозит его дальнейшее развитие.

Основа для плавных и легких соединений позиций закладывается с первых дней занятий с учеником. Между тем, существует традиция начинать изучение соединения позиций в 3-м классе, а во 2-м — знакомить учеников лишь

² Ауэр Л. Моя школа гри на скрипке. М., 1965, с. 59.

Тривале вивчення I позиції закріплює в свідомості учня думку про статичне положення руки біля поріжка, внаслідок чого великий та вказівний пальці затискаються. Необхідно виробити у дитини ясне уявлення про правильні ігрові рухи, пов'язані з поєднанням позицій, виховати культуру цих рухів — їх вільність, плавність, легкість, пластичність, що залежать від загального розкутого стану учня.

Під час гри на інструменті скрипаль завжди переміщує ліву руку то вгору по грифу, доходячи до найвищих регістрів звучання, то вниз, опускаючи руку до поріжка. Кожне положення руки, що виникає при цьому, має назву позиції. Позиція — це положення руки на грифі, яке визначається співвідношенням і взаємодією 1-го та великого пальців лівої руки і дозволяє виконати, не зсуваючи руки з місця, задану послідовність звуків.

Після того, як педагог визначить зручне розміщення на грифі всіх пальців лівої руки учня у I позиції, приділивши особливу увагу 4-му пальцю (його заокругленому ігровому стану), слід встановити великий палець у вільному, ненапруженому положенні. Він може зайняти місце проти вказівного, дещо далі від нього або між 1-м та 2-м. Треба пам'ятати, що таке розміщення пальців залишиться і під час переміщення руки у другу, третю і четверту позиції. Місце цих позицій на грифі визначається відстанню від поріжка до поставленого на струну 1-го пальця.

З найперших занять педагог має планомірно виробляти в учня навичку вільного пересування руки вздовж грифа (від поріжка до корпусу скрипки). Для цього однією лівою рукою виконують спеціальну вправу, плавно ковзаючи вздовж грифа у певному розмірі. Коли учень навчиться самостійно тримати скрипку і вести смичком по струнах, його знайомлять з найбільш зручним ковзанням руки з наступним паданням на октавний флажолет 4-м пальцем. За допомогою педагога учень повинен ясно уявити собі цей легкий і вільний рух руки, красиве звучання флажолета і скерувати всю свою увагу на досягнення цієї мети. Коли рука дещо звикне до правильного пересування, можна перейти до ковзання на флажолет з 1-го, 2-го та 3-го пальців.

Усі описані вправи слід давати учню поступово, а не на одному уроці. Тільки після засвоєння одного елемента можна переходити до нових. Над вправами потрібно працювати систематично протягом першого року навчання, бо з їх допомогою створюються добрі передумови для переміщення руки у позиціях, усувається хапальний рефлекс. Вільний стан лівої руки біля поріжка, вміння відводити вказівний палець від шийки скрипки сприяють більш швидкому оволодінню прийомом вібрації.

Рух лівої руки вздовж грифа, пов'язаний з поєднанням позицій, — складний прийом, що потребує тривалого тренування. Чим раніше розпочати вивчення цих рухів, тим швидше можна буде надати їм легкості, пластичності, вільності й краси. Завдання педагога — уважно стежити

с положенням руки во II і III позиціях и соответствующим изменением аппликатуры. Длительное изучение I позиции закрепляет в сознании ученика мысль о статичном положении руки у порожка, вследствие чего большой и указательный пальцы зажимаются. Необходимо выработать у ребенка ясное представление о правильных игровых движениях, связанных с соединениями позиций, воспитать культуру этих движений — их свободу, плавность, легкость, пластичность, зависящие от общего раскованного состояния ученика.

При игре на инструменте скрипач все время перемещает левую руку то вверх по грифу, доходя до самых высоких регистров звучания, то вниз, опуская руку к порожку. Каждое из возникающих при этом положений руки носит название позиции. Позиция — это положение руки на грифе, которое определяется соотношением и взаимодействием 1-го и большого пальцев левой руки и позволяет исполнить, не сдвигая руку с места, заданную последовательность звуков.

После того, как педагог определит удобное расположение на грифе всех пальцев левой руки ученика в I позиции, обратив особое внимание на 4-й палец (его округленное игровое состояние), следует установить большой палец в свободном, ненапряженном положении. Он может занять место напротив указательного, несколько дальше от него или между 1-м и 2-м. Нужно помнить, что такое расположение пальцев останется и при перемещении руки во вторую, третью и четвертую позиции. Место этих позиций на грифе определяется расстоянием от порожка до поставленного на струну 1-го пальца.

С самых первых занятий педагог должен планомерно вырабатывать у ученика навык свободного передвижения руки вдоль грифа (от порожка к корпусу скрипки). Для этого одной левой рукой проделывают специальное упражнение, плавно скользя вдоль грифа в определенном размере. Когда ученик научится самостоятельно держать скрипку и вести смичком по струнам, его знакомят с наиболее удобным скольжением руки с последующим попаданием на октавный флажолет 4-м пальцем. С помощью педагога ученик должен ясно представить себе это легкое и свободное движение руки, красивое звучание флажолета и направить все свое внимание на достижение этой цели. Когда рука несколько привыкнет к правильному передвижению, можно перейти к скольжению на флажолет с 1-го, 2-го и 3-го пальцев.

Все описанные упражнения следует давать ученику постепенно, а не на одном уроке. Только после усвоения одного элемента можно переходить к новым. Над упражнениями нужно работать систематически в течение первого года обучения, ибо с их помощью создаются хорошие предпосылки для перемещения руки в позициях, устраняется хватательный рефлекс. Свободное состояние левой руки у порожка, умение отводить указательный палец от шейки скрипки способствуют более быстрому овладению приемом вибратии.

за засвоєнням учнем цього розділу і вдосконаленням рухів його руки.

Значення позиційної техніки як засобу художньої виразності в мистецтві гри на скрипці ґрунтується на можливості видобувати звук однієї і тієї ж висоти на різних струнах, наспівно поєднувати звуки різної висоти за допомогою плавного ковзання пальця по струні (портаменто, глісандо) і використовувати темброві барви кожної струни. Показовий щодо цього вислів К. Мостраса: «...справжнє розуміння характеру переходів, їхнього виражального звучання у кожному випадку приходить до учня тільки в процесі вивчення художніх творів, коли перед ним ставляться не тільки технічні, а й художні завдання, які підтверджують глибоку необхідність оволодіння цим засобом виразного зв'язку звуків»³.

Обсяг позиції на одній струні визначається інтервалом кварта між 1-м та 4-м пальцями. Він може бути розширений до інтервалу чистої квінти шляхом відведення 1-го пальця до поріжка та розтягнення 4-го, проте інтонаційну основу та природне положення лівої руки скрипаля становить квартовий обсяг позицій. Ю. Янкелевич наводить думку професора Д. Ойстраха, «який вважає за доцільне розглядати позиції зонально, тобто називати зоною усі можливі положення руки (з квартовим розміщенням пальців) в одній позиції: понижене, нормальне та підвищене. В цьому випадку вказані положення руки об'єднуються, бо крайні точки зони будуть визначати квінтове розміщення»⁴.

РУХИ ЛІВОЇ РУКИ ПІД ЧАС ПОЄДНАННЯ ПОЗИЦІЙ

Під поєднанням або зміною позицій розуміють рух лівої руки вздовж грифа на ту чи іншу відстань, який робиться за допомогою легкого і швидкого ковзання пальця по струні, що зветься глісандо. У зміні позицій беруть участь усі частини руки: плече, передпліччя, кисть і пальці. Під час поєднання перших чотирьох позицій переважно переміщується передпліччя при допоміжній участі плеча, яке регулює напрямок руху. Кисть і пальці є веденими. Іноді активний рух передпліччя підмінюють на практиці зайвим рухом пальців, які, спрямовуючись вперед, ніби випереджають рух руки, замість того, щоб йти за нею. Внаслідок цього гальмується їхня вправність.

Зовсім інший характер мають рухи руки, по-

Движение левой руки вдоль грифа, связанное с соединением позиций,— сложный прием, требующий длительной тренировки. Чем раньше начать изучение этих движений, тем скорее можно будет придать им легкость, пластичность, свободу и красоту. Задача педагога — внимательно следить за усвоением учеником этого раздела и совершенствованием движений его руки.

Значение позиционной техники как средства художественной выразительности в искусстве игры на скрипке основано на возможности извлекать звук одной и той же высоты на разных струнах, напевно соединять звуки разной высоты при помощи плавного скольжения пальца по струне (портаменто, глиссандо) и использовать тембровые краски каждой струны. Показательно в этом отношении высказывание К. Мостраса: «...подлинное понимание характера переходов, их выразительного звучания в каждом случае приходит к учащемуся только в процессе изучения художественных произведений, когда перед ним ставятся не только технические, но и художественные задачи, которые подтверждают обстоятельную необходимость овладения этим средством выразительной связи звуков»³.

Объем позиции на одной струне определяется интервалом кварты между 1-м и 4-м пальцами. Он может быть расширен до интервала чистой квинты путем отведения 1-го пальца к порожку и растяжения 4-го, но интонационную основу и естественное положение левой руки скрипача составляет квартовый объем позиций. Ю. Янкелевич приводит мнение профессора Д. Ойстраха «который считает целесообразным рассматривать позиции зонально, то есть называть зоной все возможные положения руки (с квартовым расположением пальцев) в одной позиции: пониженное, нормальное и повышенное. В этом случае указанные положения руки объединяются, так как крайние точки зоны будут определять квинтовое расположение»⁴.

ДВИЖЕНИЯ ЛЕВОЙ РУКИ ПРИ СОЕДИНЕНИИ ПОЗИЦИЙ

Под соединением или сменой позиций понимают движение левой руки вдоль грифа на то или иное расстояние, совершаемое при помощи легкого и быстрого скольжения пальца по струне, называемого глиссандо. В смене позиций принимают участие все части руки: плечо, предплечье, кисть и пальцы. При соединении первых четырех позиций преимущественно перемещается предплечье с вспомогательным участием плеча, регулирующего направление движения. Кисть и пальцы являются ведомыми. Иногда активное движение предплечья подменяют на практике излишним движением пальцев, которые, устремляясь вперед, как бы обгоняют движение руки, вместо того, чтобы следовать за ней. В результате этого тормозится их беглость.

³ Мострас К. Изучение позиций и переходов.— У зб. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960, с. 57.

⁴ Янкелевич Ю. Смена позиций.— У зб. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960, с. 66.

³ Мострас К. Изучение позиций и переходов.— В сб. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960, с. 57.

⁴ Янкелевич Ю. Смена позиций.— В сб. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960, с. 66.

в'язані зі зміною позицій у верхній частині грифа (від IV позиції і вище). В таких випадках частиною руки, що активно рухається, стає кисть. Згинаючись та розгинаючись у кистьовому суглобі, вона забезпечує необхідне переміщення руки, при цьому плече робить допоміжні рухи праворуч та ліворуч, що створює умови для зручного розміщення пальців на струнах.

Вище було розглянуто рухи частин руки в нижніх і верхніх позиціях. Зупинимось на русі, що пов'язує ці положення. Складність його полягає в тому, що усі частини руки, які беруть у ньому участь, мають своєчасно, без будь-яких поштовхів включатися в його виконання. Особливе місце в цьому відношенні займає перехід з IV позиції у V, бо положення, характерне для лівої руки при поєднанні перших чотирьох позицій, зовсім змінюється під час переходу її у вищу позицію, а саме: вказівний палець відходить від шийки грифа, а великий робить ковзний рух навколо поглиблення на шийці скрипки, виводячи руку у високі позиції (V, VI, VII та ін.).

Руки, пов'язані з виходом кисті у високі позиції і поверненням її назад, найбільш складні, тому вони потребують систематичного тренування на уроках. Для правильного їх виконання рекомендуються підготовчі вправи, які спочатку слід робити тільки лівою рукою, а потім, щоб запобігти поштовхам та набути легкості, виконувати зі смичком.

Вправа 1 (без смичка). 2-й або 3-й палець лівої руки, не притискаючи, поставити на струну серединою подушечки в I позиції, як для виконання флажолета, і почати ковзання вверх по струні до кінця грифа, виводячи руку у високі позиції. Рух має бути ритмічним, наприклад, на два рахування — ковзання вверх і на два — повернення руки у вихідне положення (I позицію). Цю вправу слід проробити на всіх струнах, починаючи з ЛЯ і МІ, й стежити за виконанням усіх елементів руху. Спочатку можна дозволити підтримувати корпус скрипки правою рукою, а потім, опустивши праву руку, треба утримувати інструмент в одній точці опори.

Вправа 2. Вести смичком по струні РЕ протягом чотирьох чвертей, одночасно 2-й чи 3-й палець лівої руки встановити на струні ЛЯ і зробити той же ковзний рух з виходом руки у високі позиції, стежачи при цьому за його плавністю та якістю звучання відкритої струни.

Першу вправу можна рекомендувати учням 1-го класу, а наступну — другокласникам. Їх виконання сприяє розвитку пластичності рухів під час поєднання позицій. За допомогою описаних вправ детально опрацьовуються рухи лівої руки вздовж грифа та корпусу скрипки, вільне ковзання великого пальця з одночасним відведенням руки від грифа, ковзання граючого пальця по струні з виходом руки у високі позиції, що здійснюється передпліччям та плечем, а у позиціях вище IV — кистю. Під час низхідного руху зберігається легке ковзання граючого пальця по струні при вільному ковзанні руки вздовж корпусу, а потім — вздовж шийки грифа вниз до поріжка.

Перехід у суміжні позиції на невеликій відстані можна також здійснити або одним рухом

Іной характер имеют движения руки, связанные со сменой позиций в верхней части грифа (от IV позиции и выше). В этих случаях активно движущейся частью руки оказывается кисть. Сгибаясь и разгибаясь в лучезапястном суставе, она обеспечивает необходимое перемещение руки, при этом плечо делает вспомогательные движения вправо и влево, что создает условия для удобного расположения пальцев на струнах.

Выше были рассмотрены движения частей руки в нижних и верхних позициях. Остановимся на движении, связывающем эти положения. Сложность его состоит в том, что все части руки, принимающие в нем участие, должны своевременно, без всяких толчков включаться в его выполнение. Особое место в этом отношении занимает переход из IV позиции в V, так как положение, характерное для левой руки при соединении первых четырех позиций, совершенно меняется во время перехода ее в более высокие позиции, а именно: указательный палец отходит от шейки грифа, а большой совершает скользящее движение вокруг углубления на шейке скрипки, выводя руку в высокие позиции (V, VI, VII и т. д.).

Движения, связанные с выходом кисти в высокие позиции и возвращением ее обратно, наиболее сложны, поэтому они требуют систематической тренировки на уроках. Для их правильного выполнения рекомендуются подготовительные упражнения, которые вначале следует проделывать только левой рукой, а затем, во избежание толчков и для приобретения легкости, выполнять со смычком.

Упражнение 1 (без смычка). 2-й или 3-й палец левой руки, не прижимая, поставит на струну серединой подушечки в I позиции, как для исполнения флажолета, и начать скольжение вверх по струне к концу грифа, выводя руку в высокие позиции. Движение должно быть ритмичным, например, на два счета — скольжение вверх и на два — возвращение руки в исходное положение (I позицию). Это упражнение следует проделать на всех струнах, начиная с ЛЯ и МІ, и следить за выполнением всех элементов движения. Вначале можно разрешить поддерживать корпус скрипки правой рукой, а затем, опустив правую руку, нужно удерживать инструмент в одной точке опоры.

Упражнение 2. Вести смычком по струне РЕ на протяжении четырех четвертей, одновременно 2-й или 3-й палец левой руки установит на струне ЛЯ и совершать то же скользящее движение с выходом руки в высокие позиции, следя при этом за его плавностью и качеством звучания открытой струны.

Первое упражнение можно рекомендовать ученикам 1-го класса, а второе — второклассникам. Их выполнение способствует развитию пластичности движений при соединении позиций. С помощью описанных упражнений детально отрабатываются движения левой руки вдоль грифа и корпуса скрипки, свободное скольжение большого пальца с одновременным отведением руки от грифа, скольжение играющего пальца по струне с выходом руки в высокие позиции, осуществляемое предплечьем и плечом, а в пози-

кисті, коли передпліччя та плече залишаються майже нерухомими, або рухом одного пальця, коли кисть майже не змінює положення. Ці м'які рухи не можна віднести до поєднання позицій у буквальному значенні цього слова, бо положення руки при цьому майже не змінюється.

Особлива форма руху застосовується під час так званих стрибків, тобто при переході з нижньої позиції у високу. В цих випадках рука, знаходячись ще у нижній позиції, робить підготовчий рух, що дає можливість обійти при швидкому переході корпус скрипки. Перед здійсненням цього руху потрібна попередня психологічна підготовка учня, необхідна для подолання перешкод.

Під час стрибків на великій відстані, пов'язаних з широкими рухами руки, провідної ролі набуває плече. Його допоміжні рухи ліворуч та праворуч забезпечують правильне падіння пальців на струни у верхніх позиціях. Якщо плече скуте чи щільно притиснуто до корпусу (при низькому триманні скрипки), під час поєднання позицій виникають труднощі, які заважають його вільності: різко змінюється положення скрипки, порушується стійкість смичка, внаслідок чого він сповзає на гриф.

Як правило, перехід з однієї позиції у другу робиться тим пальцем, який бере останню ноту у початковій позиції. Цей палець має вільно й легко ковзати по струні. Під час поєднання позицій кисть та передпліччя починають рух вздовж грифа дещо раніше пальця, який ковзає, і ведуть його за собою. Трохи запізнений рух цього пальця ніби амортизує силу поштовху в момент зупинки лівої руки. Для досягнення плавності й легкості переходу необхідна точна координація усіх частин руки, що беруть участь у русі.

Найважливішим фактором у досягненні точності рухів лівої руки (як у межах однієї позиції, так і під час поєднання позицій) є слуховий контроль. У процесі оволодіння технікою позиційних переходів виробляються умовні рефлекс — відповідні координаційні зв'язки між сприйняттям звучання і рухом руки. Мускульні (м'язові) відчуття, що виникають при цьому, дозволяють видобути потрібний звук у новій позиції. Його точність і якість залежать від правильності виконуваного руху. Досягненню чистоти інтонування сприяє вироблення під контролем слуху і наступне закріплення відчуття відстаней на грифі. Отже, рух і звучання є двома сторонами одного і того ж процесу. «Як показала практика, кожен рух (мається на увазі музично-виконавська техніка) при концентрації уваги на ньому впливає на відповідні центри. Практична перевірка цього процесу відбувається таким чином: якщо рух проводився повільно, з концентрацією уваги на відчутті його правильності, то при прискоренні має виникнути суб'єктивний стан (відчуття) легкості, зручності, спритності руху і повна відсутність перенапруження під час його виконання»⁵.

цях выше IV — кистью. Во время нисходящего движения сохраняется легкое скольжение играющего пальца по струне при свободном скольжении руки вдоль корпуса, а затем — вдоль шейки грифа вниз к порожку.

Переход в смежные позиции на небольшом расстоянии можно также осуществить либо одним движением кисти, когда предплечье и плечо остаются почти неподвижными, либо движением одного пальца, когда кисть почти не меняет положения. Эти мягкие движения нельзя отнести к соединению позиций в буквальном значении этого слова, так как положение руки при этом почти не изменяется.

Особая форма движения применяется при так называемых скачках, т. е. при переходе из нижней позиции в высокую. В этих случаях рука, находясь еще в нижней позиции, делает подготовительное движение, дающее возможность обойти при быстром переходе корпус скрипки. Перед совершением этого движения нужна предварительная психологическая подготовка ученика, необходимая для преодоления препятствий.

При скачках на большие расстояния, связанных с широкими движениями руки, ведущую роль приобретает плечо. Его вспомогательные движения влево и вправо обеспечивают правильное падение пальцев на струны в верхних позициях. Если плечо сковано или плотно прижато к корпусу (при низком держании скрипки), во время соединения позиций возникают трудности, мешающие его свободе: резко изменяется положение скрипки, нарушается устойчивость смичка, вследствие чего он сползает на гриф.

Как правило, переход из одной позиции в другую совершается тем пальцем, который берет последнюю ноту в исходной позиции. Этот палец должен свободно и легко скользить по струне. При соединении позиций кисть и предплечье начинают движение вдоль грифа чуть раньше скользящего пальца и ведут его за собой. Несколькими запаздывающее движение этого пальца как бы амортизирует силу толчка в момент остановки левой руки. Для достижения плавности и легкости перехода необходима точная координация всех частей руки, участвующих в движении.

Важнейшим фактором в достижении точности движений левой руки (как в пределах одной позиции, так и при соединении позиций) является слуховой контроль. В процессе овладения техникой позиционных переходов вырабатываются условные рефлекс — соответствующие координационные связи между восприятием звучания и движением руки. Возникающие при этом мускульные (мышечные) ощущения позволяют извлечь нужный звук в новой позиции. Его точность и качество зависят от правильности выполненного движения. Достижению чистоты интонирования способствует выработка под контролем слуха и последующее закрепление ощущения расстояний на грифе. Таким образом, движение и звучание являются двумя сторонами

⁵ Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. М., 1969, с. 11.

Кожний позиційний перехід вимагає попередньої слухової підготовки та передчуття руху руки в бік наступної позиції. Враховуючи це, рекомендуємо на початку виконати потрібний інтервал у I позиції, щоб в учня з'явилося його чітке слухове уявлення, а потім опрацьовувати самий рух, самий перехід. Залежно від характеру музичної фрази учень має ясно уявити й характер руху: пластично-м'яко-спокійний, пластично-м'яко-швидкий та ін. У міру розвитку рухових навичок рухи уточнюються, поступово виробляються відчуття відстаней між позиціями.

Найкраще чисту інтонацію в новій позиції забезпечує природне, зручне групове розміщення усіх пальців, а не тільки того пальця, який здійснює перехід. Неприродне положення решти пальців перешкоджає досягненню чистої інтонації у новій позиції.

ФУНКЦІЯ ВЕЛИКОГО ПАЛЬЦЯ ПІД ЧАС ПОЄДНАННЯ ПОЗИЦІЙ

Великий палець виконує значну роль під час поєднання позицій, особливо в момент виходу руки у високі позиції, коли він робить ковзний рух навколо шийки скрипки, внаслідок чого решта пальців може зручно розміститися на струнах. Рух лівої руки з високих позицій у нижні не потребує будь-яких додаткових зусиль, однак при цьому треба стійкіше утримувати скрипку в основній точці опори.

Найскладнішими є переходи у високі позиції (V, VI, VII та ін.), зокрема важкий для учнів перехід з III позиції у V і вищі. Це викликано передусім зміною характеру рухів частин руки: великий палець, що знаходився в перших чотирьох позиціях у природному положенні стосовно решти пальців, за кілька звуків до переходу в V позицію робить ковзний рух вздовж вигину шийки скрипки, який поєднується з поворотом ліктя праворуч. Внаслідок цього рука виносить вправо, кисть відходить від шийки скрипки і наближається до обичайки, злегка торкаючись долонею до її нижньої частини. Водночас палець, що стоїть на струні, разом з кистю, яка переміщує його від одного звука до іншого, здійснює перехід.

Під час переходів у VI, VII і наступні позиції великий палець робить більш глибокий ковзний рух, торкаючись подушечкою нігтьової фаланги поглиблення на шийці скрипки. При коротких

одного и того же процесса. «Как показала практика, каждое движение (имеется в виду музыкально-исполнительская техника) при концентрации внимания на нем воздействует на соответствующие центры. Практическая проверка этого процесса происходит следующим образом: если движение проводилось медленно, с концентрацией внимания на ощущении его правильности, то при ускорении должно появиться субъективное состояние (ощущение) легкости, удобства, ловкости движения и полное отсутствие перенапряжения при его выполнении»⁵.

Каждый позиционный переход требует предварительной слуховой подготовки и предощущения движения руки в сторону последующей позиции. Учитывая это, рекомендуем вначале исполнить требуемый интервал в I позиции, чтобы у ученика возникло его четкое слуховое представление, а затем отрабатывать само движение, сам переход. В зависимости от характера музыкальной фразы ученик должен ясно представить и характер движения: пластично-мягко-спокойный, пластично-мягко-быстрый и др. По мере развития двигательных навыков движения уточняются, постепенно вырабатываются ощущения расстояний между позициями.

Наилучшим образом чистую интонацию в новой позиции обеспечивает естественное, удобное групповое расположение всех пальцев, а не только того пальца, который осуществляет переход. Неестественное положение остальных пальцев препятствует достижению чистой интонации в новой позиции.

ФУНКЦИЯ БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА ПРИ СОЕДИНЕНИИ ПОЗИЦИЙ

Большой палец выполняет значительную роль при соединении позиций, особенно в момент выхода руки в высокие позиции, когда он совершает скользящее движение вокруг шейки скрипки, благодаря чему остальные пальцы могут удобно расположиться на струнах. Движение левой руки из высоких позиций в нижние не требует каких-либо дополнительных усилий, однако при этом нужно более устойчиво удерживать скрипку в основной точке опоры.

Наиболее сложны переходы в высокие позиции (V, VI, VII и др.), в частности труден для учеников переход из III позиции в V и далее. Это вызвано прежде всего изменением характера движений частей руки: большой палец, находившийся в первых четырех позициях в естественном положении по отношению к остальным пальцам, за несколько звуков до перехода в V позицию делает скользящее движение вдоль изгиба шейки скрипки, сочетающееся с поворотом локтя вправо. Вследствие этого рука выносятся вправо, кисть отходит от шейки скрипки и приближается к обечайке, слегка касаясь ладонью ее нижней части. В это время палец, стоящий на струне, вместе с кистью, перемещающей его от одного звука к другому, совершает переход.

При переходах в VI, VII и последующие позиции большой палец делает более глубокое

пальцях можна допустити його вихід на обичайку для зручності групової постановки пальців (особливо 4-го) і вібрації без додаткових рухів кисті. Усі описані дії йдуть одна за одною безперервно, утворюючи єдиний рух, спрямований до кінцевого звуку гами чи пасажу. «Повернення руки з самих верхніх позицій у нижні відбувається без участі великого пальця, який... на початку переходу відокремлюється від обичайки й, не торкаючись шийки скрипки під час руху, набирає свого нормального положення лише в нижній позиції»⁶.

Для звільнення великого пальця від скутості рекомендується така вправа: ліву руку без напруження встановити у I позиції, пальці помістити над струнами, великим пальцем ритмічно ковзати вздовж шийки скрипки вперед і назад, стежачи за його вільним станом.

Під час переміщення великого пальця лівой руки припускається багато помилок. Одна з найчастіших — неправильне його положення біля поріжка. В тому випадку, коли великий палець різко виступає за шийку скрипки, значно утруднена гра на струні СОЛЬ і переходи у позиції. Якщо ж шийка скрипки спирається на нігтьову фалангу великого пальця, відсутнє чітке відчуття грифа. Найдоцільнішим є середнє положення великого пальця, при якому шийка скрипки розміщується між його основною та нігтьовою фалангами.

Іноді при переходах з середніх у більш високі позиції неправильно використовують підготовчий рух великого пальця: не тільки опускають його під шийку скрипки, а й одночасно проводять уперед, упираючи в місце з'єднання шийки з корпусом інструмента. Такий рух іноді здійснюють і при переході з I позиції у III. Це порушує єдність руху, утруднює загальну рухливість руки. Великий палець, спрямований уперед, викликає небажане опускання долоні, що шкідливо позначається на інтонації. Часто при переході з позиції у позицію великий палець залишають на місці, що викликає напруження, сковує та обмежує пальцеві рухи. У деяких посібниках рекомендується перед переходом з верхньої позиції у нижню для уникнення хапального руху заздалегідь перемістити великий палець вздовж шийки скрипки донизу і лише потім робити перехід рештою пальців. На наш погляд, це робити недоцільно. Великий палець здійснює ковзний рух униз вздовж шийки і грифа в I позицію разом зі всією рукою. Не натискаючи на шийку і не роблячи хапального руху, він допомагає усунути зайвий тиск на струни й інших пальців.

Зміна позицій вгору по грифу легша, ніж при русі вниз, тому що у другому випадку для утримання інструмента необхідні додаткові зусилля підборіддя. Неприємне відчуття нестійкості скрипки, яке нерідко виникає під час спроби перейти з верхньої позиції у нижню, може призвести до підсвідомої боязні низхідних переходів. Але не бажано і надто сильно притискати скрипку підборіддям, бо це викликає напружен-

скользящее движение, касаясь подушечкой ногтевой фаланги углубления на шейке скрипки. При коротких пальцах допустим его выход на обечайку для удобства групповой постановки пальцев (особенно 4-го) и вибрации без дополнительных движений кисти. Все описанные действия следуют друг за другом непрерывно, составляя единое движение, направленное к конечному звуку гаммы или пассажа. «Возвращение руки с самых верхних позиций в нижние происходит без участия большого пальца, который... в начале перехода отделяется от обечайки и, не касаясь шейки скрипки во время движения, принимает свое нормальное положение только в нижней позиции»⁶.

Для освобождения большого пальца от зажатости рекомендуется следующее упражнение: левую руку без напряжения установить в I позиции, пальцы поместить над струнами, большим пальцем ритмично скользить вдоль шейки скрипки вперед и назад, следя за его свободным состоянием.

При перемещении большого пальца левой руки допускается много ошибок. Одна из наиболее частых — неправильное его положение у порожка. В том случае, когда большой палец резко выступает за шейку скрипки, весьма затруднена игра на струне СОЛЬ и переходы в позиции. Если же шейка скрипки опирается о ногтевую фалангу большого пальца, отсутствует четкое ощущение грифа. Наиболее целесообразно среднее положение большого пальца, при котором шейка скрипки располагается между его основной и ногтевой фалангами.

Иногда при переходах из средних в более высокие позиции неправильно используют подготовительное движение большого пальца: не только опускают его под шейку скрипки, но и одновременно проводят вперед, упирая в место соединения шейки с корпусом инструмента. Такое движение иногда совершают и при переходе из I позиции в III. Это нарушает единство движения, затрудняет общую подвижность руки. Большой палец, направленный вперед, вызывает нежелательное опускание ладони, вредно отражающееся на интонации. Часто при переходе из позиции в позицию большой палец оставляют на месте, что создает напряжение, сковывает и ограничивает пальцевые движения. В некоторых пособиях рекомендуется перед переходом из верхней позиции в нижнюю во избежание хватательного движения заранее переместить большой палец вдоль шейки скрипки книзу и лишь потом совершать переход остальными пальцами. На наш взгляд, это делать нецелесообразно. Большой палец совершает скользящее движение вниз вдоль шейки и грифа в I позицию вместе со всей рукой. Не нажимая на шейку и не совершая хватательного движения, он помогает устранить излишнее давление на струны и других пальцев.

Смена позиций вверх по грифу легче, чем при движении вниз, ибо во втором случае для удерживания инструмента необходимы дополнительные усилия подбородка. Неприятное ощущение

⁶ Янкелевич Ю. Смена позиций.— У зб.: Очерки по методике обучения игре на скрипке, с. 72.

⁶ Янкелевич Ю. Смена позиций.— В зб.: Очерки по методике обучения игре на скрипке, с. 72.

ня у плечовому поясі, що заважає вільному рухові лівої руки.

Під час поєднання перших чотирьох позицій іноді спостерігається деяке підкидання скрипки, пов'язане з недостатньою участю у цьому русі плеча. Більш високе положення інструмента полегшує відведення руки від тулуба і забезпечує більшу вільність її рухів.

Необхідно звернути увагу учня на те, що скрипка під час усіх переміщень лівої руки має зберігати стійке положення, а також на природне розміщення пальців: квартове співвідношення між 1-м та 4-м на одній струні й октавне — на сусідніх струнах. Будь-яке порушення цього принципу (при відведенні великого пальця, його затисненні, вигині кисті лівої руки) негативно позначається на інтонації.

Нерідко позиційні переходи починають вивчати з поєднання I та III позицій. Це пов'язане з історією удосконалення інструмента. Раніше через коротку шийку скрипки рука виконавця під час переходу в III позицію спиралась на її корпус. Тому у класичній скрипковій літературі переважають переходи у III позицію. Внаслідок подовження шийки та грифа положення руки скрипала змінилося, тому торкатися скрипки долонею в III позиції — вже неправильно, оскільки під час подальшого переміщення руки буде потрібний поправочний рух — випрямлення кисті. Завдання педагога — навчити учня переходити з I позиції у III без опори руки на корпус інструмента.

Перехід з I позиції у IV легкий і зручний, адже рука має точку опори. IV позиція при цьому — своєрідне місце відпочинку для лівої руки.

Найзручніше переходити в позиції при використанні відкритої струни. Під час її звучання рука легко і вільно переміщується у будь-яку позицію, здійснюючи будь-які стрибки. З цього найпростішого виду поєднання позицій починають вивчати кожний новий перехід. Пластичний, ковзний рух руки вздовж шийки скрипки під час звучання відкритої струни, в свою чергу, викликає звільнення, розслаблення всієї руки та плечового пояса.

ТИПИ ПЕРЕХОДІВ

У радянській скрипковій педагогіці прийнятий такий поділ позиційних переходів на типи відповідно до прийомів їхнього виконання.

I тип — переходи під час звучання відкритої струни:



неустойчивости скрипки, нередко возникающее при попытке перейти из верхней позиции в нижнюю, может привести к подсознательной боязни нисходящих переходов. Однако нежелательно и слишком сильно прижимать скрипку подбородком, ибо это вызывает напряжение в плечевом поясе, мешающее свободному движению левой руки.

При соединении первых четырех позиций иногда наблюдается некоторое подбрасывание скрипки, связанное с недостаточным участием в этом движении плеча. Более высокое положение инструмента облегчает отведение руки от туловища и обеспечивает большую свободу ее движений.

Необходимо обратить внимание ученика на то, что скрипка при всех перемещениях левой руки должна сохранять устойчивое положение, а также на естественное расположение пальцев: квартовое соотношение между 1-м и 4-м на одной струне и октавное — на соседних струнах. Всякое нарушение этого принципа (при отведении большого пальца, его зажатии, изгибе кисти левой руки) отрицательно сказывается на интонации.

Нередко позиционные переходы начинают изучать с соединения I и III позиций. Это связано с историей совершенствования инструмента. Раньше из-за короткой шейки скрипки рука играющего при переходе в III позицию опиралась о ее корпус. Поэтому в классической скрипичной литературе преобладают переходы в III позицию. В результате удлинения шейки и грифа положение руки играющего изменилось, поэтому касаться скрипки ладонью в III позиции — уже неправильно, так как при дальнейшем перемещении руки потребуется поправочное движение — выпрямление кисти. Задача педагога — научить ученика переходить из I позиции в III без опоры руки о корпус инструмента.

Переход из I позиции в IV легок и удобен, ибо рука имеет точку опоры. IV позиция при этом — своеобразное место отдыха для левой руки.

Наиболее удобно переходить в позиции при использовании открытой струны. Во время ее звучания рука легко и свободно перемещается в любую позицию, совершая любые скачки. С этого простейшего вида соединения позиций начинают изучать каждый новый переход. Пластичное, скользящее движение руки вдоль шейки скрипки при звучании открытой струны, в свою очередь, вызывает раскрепощенность, расслабление всей руки и плечевого пояса.

ТИПЫ ПЕРЕХОДОВ

В советской скрипичной педагогике принято такое деление позиционных переходов на типы в зависимости от приемов их выполнения.

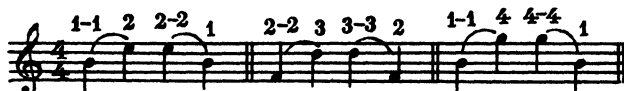
I тип — переходы во время звучания открытой струны:

II тип — переходи, що здійснюються одним і тим же пальцем:



II тип — переходи, совершаемые одним и тем же пальцем:

III тип: а) переходи з нижчерозташованого пальця на вищерозташований під час руху вгору та назад, здійснювані ковзанням нижнього пальця:



III тип: а) переходи с нижнего пальца на расположенный выше при движении вверх и обратно, совершаемые скольжением нижнего пальца:

б) переходи з нижчерозташованого пальця на вищерозташований, здійснювані ковзанням останнього:



б) переходи с нижнего пальца на расположенный выше путем скольжения последнего:

IV тип — переходи з вищерозташованого пальця на нижчерозташований під час руху вгору по грифу та навпаки — з нижчерозташованого на вищерозташований під час руху вниз:



IV тип — переходи с верхнего пальца на расположенный ниже при движении вверх по грифу и наоборот — с нижнего на расположенный выше при движении вниз:

ПЕРЕХОДИ I ТИПУ

ПЕРЕХОДЫ I ТИПА



ПЕРЕХОДИ II ТИПУ

ПЕРЕХОДЫ II ТИПА

Хоча цей тип переходів є більш легким порівняно з III і IV, його правильне виконання пов'язане з певними труднощами. Як відомо, прищепити учневі навички нових, незвичних рухів, навчити свідомо і швидко їх робити не просто. Потрібні копіткі зусилля педагога, терпіння та чітке знання методики оволодіння переходами. У домашніх завданнях учня особливе місце повинні займати щоденні вправи, які допомагають розробити й засвоїти необхідні рухи. Для вільного пересування лівої руки потребується мінімальний натиск пальця, який ковзає по струні, що забезпечує потрібну якість звучання.

У бесідах з проф. Ю. І. Янкелевичем з питання вивчення позицій автор даного посібника одержав ряд цінних практичних рекомендацій, які він з успіхом застосовує у роботі з учнями.

Для засвоєння переходів II типу Ю. І. Янкелевич рекомендує такі вправи.

Хоча даний тип переходов являється більш легким по сравнению з III и IV, его правильное выполнение сопряжено с определенными сложностями. Как известно, привить ученику навыки новых, необычных движений, научить сознательно и быстро их совершать не просто. Нужны кропотливые усилия педагога, терпение и четкое знание методики овладения переходами. В домашних заданиях ученика особое место должны занимать ежедневные упражнения, помогающие разработать и усвоить необходимые движения. Для свободного передвижения левой руки требуется минимальное нажатие пальца, скользящего по струне, обеспечивающее нужное качество звучания.

В беседах с проф. Ю. И. Янкелевичем по вопросу изучения позиций автор данного пособия получил ряд ценных практических рекомендаций, которые с успехом применяются им в работе с учениками.

Для усвоения переходов II типа Ю. И. Янкелевич рекомендует такие упражнения.

Рука в I позиції, ковзає лише палець.

Рука в I позиции, скользит только палец.



Не змінюючи положення, рухається вся рука. Великий палець у русі не бере участі. Палець, що ковзає, не робить жодних допоміжних рухів.

Не меняя положения, движется вся рука. Большой палец в движении не участвует. Скользящий палец не делает никаких дополнительных движений.



Грати почергово обидві попередні вправи. Вони мають звучати однаково, на слух нерозрізливо.

Дотримуватись усіх правил виконання попередніх вправ.

Играть поочередно оба предыдущих упражнения. Они должны звучать одинаково, на слух неразличимо.

Соблюдать все правила выполнения предыдущих упражнений.



Перехід на великі інтервали: перший півтон грати повільно, легко, спокійно, без метушні; «націлитись» пальцем, рукою, вухом (передчувати, передчути); рука, заздалегідь не змінюючи положення, поступово звільняється від напруження і готується до переходу в нову позицію.

Переход на большие интервалы: первые полтона играть медленно, легко, спокойно, без суеты; «прицелиться» пальцем, рукой, ухом (предчувствовать, предслышать), рука, заранее не меняя положения, постепенно освобождается от напряжения и готовится к переходу в новую позицию.



Усі ці вправи слід вчити на всіх струнах кожним пальцем окремо. Поки учень не оволодіє рухом одного пальця, не можна починати гру іншим.

Дослідження системи переходів методом осцилографічного аналізу показало, що при переходах II типу ковзання пальця відбувається нерівномірно: спочатку — повільно, а до кінця переходу — швидше. Практична робота над переходами II типу має будуватися з урахуванням вказаних особливостей. Закріпивши навичку спокійного початку руху, потрібно домогтися плавності й гнучкості під час виконання переходу в більш швидкому темпі. Оскільки в переходах цього типу досягається особлива наспівність і виразність, їх звучання є зразком під час роботи над іншими видами переходів. Безперервність звукової лінії — їх характерна особливість.

ПЕРЕХОДИ III ТИПУ

При переходах такого типу палець, що лежить нижче, переходить на розташований вище (1—2-й, 1—3-й, 1—4-й, 2—3-й і т. д.) під час

Все эти упражнения следует учить на всех струнах каждым пальцем в отдельности. Пока ученик не овладеет движением одного пальца, нельзя начинать игру другим.

Исследование системы переходов методом осциллографического анализа показало, что при переходах II типа скольжение пальца происходит неравномерно: вначале — медленно, а к концу перехода — быстрее. Практическая работа над переходами II типа должна строиться с учетом указанных особенностей. Закрепив навык спокойного начала движения, нужно добиться плавности и гибкости при выполнении перехода в более быстром темпе. Поскольку в переходах данного типа достигается особая напевность и выразительность, их звучание является образцом при работе над другими видами переходов. Непрерывность звуковой линии — их характерная особенность.

ПЕРЕХОДЫ III ТИПА

При переходах этого типа нижележащий палец переходит на вышележащий (1—2-й, 1—3-й, 1—4-й, 2—3-й и т. д.) при движении вверх, а вы-

руху вгору, а палець, що лежить вище, — на розташований нижче (2—1-й, 3—1-й, 4—1-й, 3—2-й і т. д.) під час руху вниз.



У багатьох методичних посібниках рекомендується спочатку поєднувати один звук з іншим (одну позицію з іншою) за допомогою проміжного тону (допоміжного звука), в подальшому зводячи його звучання до мінімуму. Такої ж думки дотримуються деякі відомі педагоги (Й. Іоахім, К. Флеш та ін.). Вони вважають, що на початку вивчення позиційних переходів можна використовувати допоміжні звуки, однак у подальшому їх слід виключити з ігрової практики як засіб, що гальмує технічний розвиток учня і обмежує його можливості.

Відразу ж зазначимо, що ці рекомендації суперечливі: чи варто привчати учнів застосовувати допоміжні звуки, щоб невдовзі ламати з трудом вироблену навичку. Отже, дослідник А. Брейтбург має рацію, стверджуючи, що «в основі прийому, який рекомендує використання «допоміжної ноти», лежить, по-перше, розчленування руху, який у дійсності має бути цілісний, і, по-друге, звучання сторонніх для виконуваного тексту «допоміжних нот», що призводить, цілком зрозуміло, до антихудожніх явищ. ...вказаний метод використання «допоміжних нот», — продовжує А. Брейтбург, — спричиняє формування умовних рефлексів, які в подальшому повинні бути загальмовані й замінені іншими, що забезпечують здійснення переходу без застосування цих нот»⁷. Проти застосування допоміжних звуків категорично заперечують і такі педагоги, як Л. Цейтлін, І. Лесман та ін.

Ми не випадково загострюємо увагу на протилежних точках зору з питання використання допоміжних звуків при переходах III типу, щоб показати, наскільки важливо, перемигши існуючі консервативні погляди, принципово розв'язати цю проблему. На наш погляд, значно доцільніше не вдаватися до вживання допоміжної ноти, а поставити перед учнем завдання якомога легше й красивіше поєднати два звуки у різних позиціях, опрацювавши рух на відповідних вправах. Відмова від допоміжного звука не означає відмови від з'єднуючого ковзання. Гліссандо особливо необхідне у початковій стадії вивчення техніки переходів, бо тільки при плавному переході руки (без поштовхів) можна домогтися інтонаційної точності й вільності рухів, а в подальшому — і швидкості в зміні позицій.

Під час переходу III типу натискання ковзного пальця на струну поступово зменшується до повного зняття його зі струни в момент падіння наступного пальця. На цю особливість слід звертати належну увагу. Переходи даного типу

шележащий — на нижележащий (2—1-й, 3—1-й, 4—1-й, 3—2-й і т. д.) при русі вниз.

Во многих методических пособиях рекомендуется вначале соединять один звук с другим (одну позицию с другой) при помощи промежуточного тона (вспомогательного звука), впоследствии сводя его звучание до минимума. Такого же мнения придерживаются некоторые видные педагоги (Й. Иоахим, К. Флеш и др.). Они считают, что в начале изучения позиционных переходов можно использовать вспомогательные звуки, однако в дальнейшем их следует исключить из игровой практики как средство, тормозящее техническое развитие ученика и ограничивающее его возможности.

Сразу же отметим, что эти рекомендации противоречивы: стоит ли приучать учеников к использованию вспомогательных звуков, чтобы вскоре ломать с трудом выработанный навык. Поэтому права исследователь А. Брейтбург, утверждая, что «в основе приема, рекомендуемого использование «вспомогательной ноты», лежит, во-первых, расчленение движения, которое в действительности должно быть целостным, и, во-вторых, звучание посторонних для исполняемого текста «вспомогательных нот», что приводит, совершенно понятно, к антихудожественным явлениям. ...указанный метод использования «вспомогательных нот», — продолжает А. Брейтбург, — приводит к формированию условных рефлексов, которые впоследствии должны быть заторможены и заменены другими, обеспечивающими осуществление перехода без использования этих нот»⁷. Против применения вспомогательных звуков категорически возражают и такие педагоги, как Л. Цейтлин, И. Лесман и др.

Мы не случайно заостряем внимание на противоположных точках зрения по вопросу использования вспомогательных звуков при переходах III типа, чтобы показать, насколько важно, преодолев существующие консервативные взгляды, принципиально решить данную проблему. Наш взгляд, значительно целесообразнее не прибегать к помощи вспомогательной ноты, а поставить перед учеником задачу как можно легче и красивее соединить два звука в разных позициях, отработав движение на соответствующих упражнениях. Отказ от вспомогательного звука не означает отказа от соединяющего скольжения. Глиссандо особенно необходимо в начальной стадии изучения техники переходов, так как только при плавном переходе руки (без толчков) можно добиться интонационной точности и свободы движений, а впоследствии — и быстроты в смене позиций.

⁷ Брейтбург А. Значение физиологического учения академика И. П. Павлова для музыкальной педагогики и музыкального исполнительства. — У зб.: Вопросы музыкознания. М., 1954, т. 1, с. 132.

⁷ Брейтбург А. Значение физиологического учения академика И. П. Павлова для музыкальной педагогики и музыкального исполнительства. — В сб.: Вопросы музыкознания. М., 1954, т. 1, с. 132.

значно складніші за розглянуті раніше і потребують більше часу для їх вивчення. Глісандо в них допомагає точніше й чіткіше скоординувати рухи зі слухом, що є основною природною передумовою правильного інтонування.

При переходах у віддалені позиції учневі важливо зрозуміти шлях руки, засвоїти її рух у цілому, не забуваючи про участь ліктя в цьому русі. Вивчати перехід слід повільно, без поштовхів, плавно поєднуючи звуки, що знаходяться на далекій відстані один від одного. Рекомендуємо спочатку грати даний інтервал у I позиції, щоб учень ясно почув звук, на який він має перейти, а потім працювати над переходом без будь-яких допоміжних проміжних звуків.

Кожний перехід потребує попередньої слухової підготовки і передчування руху руки у бік наступної позиції. Учень повинен ясно уявляти характер руху, виходячи з художніх завдань, — буде перехід спокійний, м'який, пластичний чи легкий, швидкий. Корисно виконати таку вправу: взяти ноту і до переходу в нову позицію передчути й проспівати наступний звук. Педагог повинен постійно контролювати цей процес, спрямовуючи увагу учнів на слуховий контроль і критичне ставлення до якості їхньої гри.

Під час переходів уверх переносити вагу руки з I-го пальця на наступний:

а) «злетіти» з I позиції вгору: півтон — повільний розгін, потім «зліт», подібно до літака (згадаймо вправу № 5 на переходи II типу);

б) ковзати з III позиції униз у I:

Во время перехода III типа нажатие скользящего пальца на струну постепенно уменьшается вплоть до полного снятия его со струны в момент падения последующего пальца. На это обстоятельство нужно обратить особое внимание. Переходы данного типа значительно сложнее рассмотренных ранее и требуют большего времени для их изучения. Глиссандо в них помогает точнее и четче скоординировать движения со слухом, что является основной естественной предпосылкой правильного интонирования.

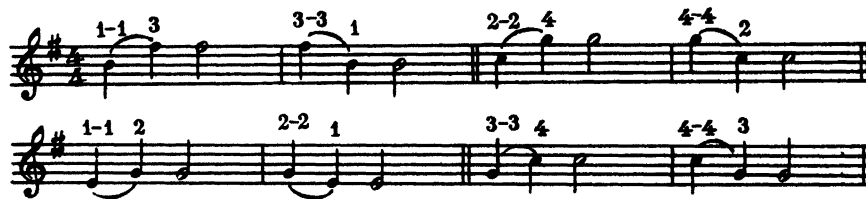
При переходах в отдаленные позиции ученику важно уяснить путь руки, усвоить ее движение в целом, не забывая об участии локтя в этом движении. Учить переход следует медленно, без толчков, плавно соединяя звуки, находящиеся на далеком расстоянии друг от друга. Рекомендуем вначале играть данный интервал в I позиции, чтобы ясно услышать звук, на который нужно перейти, а затем работать над переходом без всяких вспомогательных промежуточных звуков.

Каждый переход требует предварительной слуховой подготовки и предощущения движения руки в сторону последующей позиции. Ученик должен ясно представить характер движения, исходя из художественных задач, — то ли переход будет спокойный, мягкий, пластичный, то ли легкий, быстрый. Полезно проделать такое упражнение: взять ноту и до перехода в новую позицию предслышать и пропеть последующий звук. Педагог обязан постоянно контролировать этот процесс, направляя внимание учеников на слуховой контроль и критическое отношение к качеству их игры.

При переходах вверх переносить тяжесть руки с I-го пальца на последующий:

а) «взлететь» из I позиции вверх: полтона — медленный разгон, потом «взлет», подобно самолету (вспомним упражнение № 5 на переходы II типа);

б) скользить из III позиции вниз в I:



Попередній палець — «літак» («злітає»), наступний — «важок» («падає»).

Предыдущий палец — «самолет» («взлетает»), последующий — «грузик» («падает»).



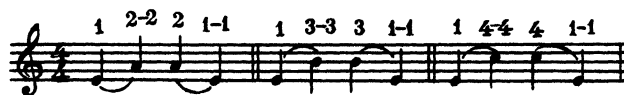
Далі, опрацьовуються переходи з I позиції у VII вгору і вниз. Поеднання позицій здійснюється усією вільною рукою. Розгін робиться повільно, а «зліт» — швидко. Наступний палець готується заздалегідь — тягнеться до ноти. Звучання повинно бути безперервним. Після активного падіння наступного пальця рука відразу ж розслаблюється.

Усі вправи виконуються спочатку без смичка. Їх доцільно сполучати з виробленням навичок вібрації. Після того, як учень оволодіє переходами в позиції і навчиться точно попадати на потрібний звук, завдання можна ускладнити: підключити до розгону руки під час переходу коливання кисті й перекошування пальця на подушечці нігтьової фаланги. Це значно прискорить засвоєння прийому вібрації.

Під час переходів II типу звуки пов'язуються найбільш природно і просто — одним і тим же пальцем. До такого плавного поєднання звуків потрібно прагнути і в переходах усіх інших типів.

Наводимо рекомендації проф. І. Лесмана щодо плавності поєднання звуків у переходах III типу. При переході з позиції у позицію вгору сусідніми пальцями верхній палець, торкаючись до нижнього, який ковзає по струні, рухається разом з ним над струною, потім поступово опускається на неї і продовжує рух вже по струні, не порушуючи плавності й безперервності ковзання. Під час переходів униз палець, який стоїть вище, спочатку ковзає по струні разом з нижнім, що торкається його, далі поступово відходить від струни, непомітно передаючи йому ковзний рух. Виконані гнучко та еластично, ці переходи звучать, як описані вище переходи одним пальцем. Звучати перехід має подібно до виразного, але не надто тривалого портамента. Переходи несуміжними пальцями слід виконувати так само, як і суміжними. Але оскільки несуміжні пальці не можуть торкатися один одного, не викликавши при цьому напруження в кисті, зближати їх потрібно по можливості природно і вільно⁸.

Таким чином, ми простежили, як відбувається поєднання позицій III типу без допомоги допоміжного звука. Різновидом переходів III типу є рух вгору з пальця, розташованого нижче, на розташований вище шляхом ковзання останнього.



Такий перехід як особливий засіб виразності застосовується головним чином у кантілені й потребує від музиканта відчуття міри та високого рівня виконавської майстерності⁹.

⁸ Див.: Лесман І. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1964, с. 152.

⁹ З особливим вмінням цей вид поєднання позицій застосовував видатний австрійський скрипаль Фріц Крейслер.

Далее отрабатываются переходы из I позиции в VII вверх и вниз. Соединение позиций совершается всей свободной рукой. Разгон делается медленно, а «взлет» — быстро. Последующий палец готовится заранее — тянется к ноте. Звучание должно быть непрерывным. После активного падения последующего пальца рука сразу же расслабляется.

Все упражнения выполняются вначале без смычка. Их целесообразно сочетать с выработкой навыков вибрации. После того, как ученик овладеет переходами в позиции и научится точно попадать на нужный звук, задание можно усложнить: подключить к разгону руки во время перехода колебание кисти и перекат пальца на подушечке ногтевой фаланги. Это значительно ускорит усвоение приема вибрации.

При переходах II типа звуки связываются наиболее естественно и просто — одним и тем же пальцем. К такому плавному соединению звуков нужно стремиться и в переходах всех других типов.

Приводим рекомендации проф. И. Лесмана по поводу плавности соединения звуков в переходах III типа. При переходе из позиции в позицию вверх соседними пальцами верхний палец, прикасаясь к скользящему по струне нижнему, движется вместе с ним над струной, затем постепенно опускается на нее и продолжает движение уже по струне, не нарушая плавности и непрерывности скольжения. При переходах вниз вышестоящий палец сначала скользит по струне вместе с прикасающимся к нему нижним, далее постепенно отходит от струны, незаметно передавая ему скользящее движение. Выполненные гибко и эластично, эти переходы звучат, как описанные выше переходы одним пальцем. Звучать переход должен подобно выразительному, но не слишком длительному портамента. Переходы несмежными пальцами следует выполнять так же, как и соседними. Но так как несмежные пальцы не могут соприкасаться, не вызвав при этом напряжения в кисти, сближать их нужно по возможности естественно и свободно⁸.

Таким образом, мы проследили, как производится соединение позиций III типа без помощи вспомогательного звука. Разновидностью переходов III типа является движение вверх с ниже расположенного пальца на вышеразположенный путем скольжения последнего.

Такой переход как особое средство выразительности применяется главным образом в кантілене и требует от музыканта чувства меры и высокого уровня исполнительского мастерства⁹.

⁸ См.: Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1964, с. 152.

⁹ С особым умением этот вид соединения позиций применял выдающийся австрийский скрипач Фриц Крейслер.

Особливість виконання переходів III типу полягає в тому, що натиск пальця, що ковзає, посилюється в міру наближення до наступного звука. Якщо перехід здійснюється на різних струнах, то поєднання виконується пальцем, що ковзає, на тій струні, на якій треба взяти наступний звук.

ПЕРЕХОДИ IV ТИПУ

Переходи цього типу з пальця, розташованого вище, на розташований нижче під час руху по грифу вгору і з розташованого нижче на розташований вище під час руху вниз є основними при виконанні гам та гаммоподібних пасажів. Робити їх досить складно, тому на кожному уроці слід працювати з учнем над їх різновидами, які виконуються різною аплікатурою.

Тривалий час існувала думка про те, що останній палець, який знаходиться на струні, ковзає в позицію, в якій знаходиться потрібний звук, через верхній допоміжний.



Інша точка зору зводиться до можливості використання в переходах нижнього допоміжного звука.



Обидва прийоми дають несприятливий звуковий результат, бо гліссандо виходить при цьому за межі поєднуваних звуків, що не може бути виправдане. Осцилографічний аналіз прийомів здійснення переходів IV типу показує, що у виконавській практиці як верхні, так і нижні допоміжні звуки відсутні. Недоцільність їхнього застосування очевидна. При переході даного типу підміна одного пальця іншим відбувається саме в момент ковзання і базується на витисненні вихідного пальця. Вивчення таких переходів слід починати з прикладів, в яких позиції поєднуються сусідніми пальцями.

Вправи (за Ю. Янкелевичем) на перехресний спосіб переходів. Пальці поруч. Перехід з 2-го пальця на 1-й вгору: а) 2-й палець «злітає» (як у переходах II типу); б) 1-й палець спочатку лежить на струні за 2-м. Опрацювати ковзання 1-го пальця, як у переходах I типу. Далі навчитись робити «посадку» 1-го пальця з повітря на струну по ходу ковзання. Ці ж правила діють при всіх сполученнях пальців.

Особенность выполнения переходов III типа заключается в том, что нажим скользящего пальца усиливается по мере приближения к последующему звуку. Если переход осуществляется на разных струнах, то соединение производится скользящим пальцем на той струне, на которой нужно взять последующий звук.

ПЕРЕХОДЫ IV ТИПА

Переходы данного типа с вышерасположенного пальца на нижерасположенный при движении по грифу вверх и с нижерасположенного на вышерасположенный при движении вниз являются основными во время исполнения гамм и гаммообразных пассажей. Совершать их достаточно сложно, поэтому на каждом уроке следует работать с учеником над их разновидностями, выполняемыми различной аппликатурой.

Долгое время существовало мнение о том, что последний находящийся на струне палец скользит в позицию, в которой находится нужный звук, через верхний вспомогательный.

Другая точка зрения сводится к возможности использования в переходах нижнего вспомогательного звука.

Оба приема дают неблагоприятный звуковой результат, так как гліссандо выходит при этом за пределы соединяемых звуков, что не может быть оправдано. Осциллографический анализ приемов выполнения переходов IV типа показывает, что в исполнительской практике как верхние, так и нижние вспомогательные звуки отсутствуют. Нецелесообразность их применения очевидна. При переходе данного типа подмена одного пальца другим происходит в момент самого скольжения и основана на вытеснении исходного пальца. Изучение таких переходов следует начинать с примеров, в которых позиции соединяются соседними пальцами.

Упражнения (по Ю. Янкелевичу) на перехресный способ переходов. Пальцы рядом. Переход со 2-го пальца на 1-й вверх: а) 2-й палець «взлетает» (как в переходах II типа); б) 1-й палець вначале лежит на струне за 2-м. Отработать скольжение 1-го пальца, как в переходах I типа. Далее научиться делать «посадку» 1-го пальца с воздуха на струну по ходу скольжения. Эти же правила действуют при всех сочетаниях пальцев.



Перехід з 1-го пальця на 2-й униз: а) «зліт» 1-го пальця; б) ковзання 2-го пальця; в) наближення наступного пальця до попереднього.

Переход с 1-го пальца на 2-й вниз: а) «взлет» 1-го пальця; б) скольжение 2-го пальца; в) приближение последующего пальца к предыдущему.



Перехід через один палець:

Переход через один палец:



Перехід через два пальці:

Переход через два пальца:



Дуже важливо грати щільним смичком (незважаючи на переходи і стрибки у лівій руці) і стежити за тим, щоб кожний звук витримувався повністю, тобто палець знімався зі струни в останню мить. Що ж стосується ступеня натиску пальців на струну, то при поєднанні позицій він прямо залежить від характеру поєднання звуків, відстані між ними, темпу, динаміки виконання і загального художнього завдання.

З наведених вище прикладів видно, що Ю. Янкелевич при поєднанні позицій практично обходився без будь-яких допоміжних звуків, що підтверджує нашу точку зору.

Зміна позицій на одній і тій самій ноті:



Дані вправи слід виконувати на всіх струнах різними штрихами. Палець, що перед переходом лежить на струні, легко ковзає по струні, а другий ніби витискує його. При цьому треба пам'ятати про своєчасне перенесення ваги з одного пальця на другий для забезпечення плавності, еластичності переходу. Поєднання позицій на звуці однієї висоти шляхом підміни пальця на сильній долі підкреслює ритмічний рисунок, усуває неправильні акценти, надає більшої чіткості звучанню.

Зміну позицій можна здійснювати не тільки за допомогою ковзання пальців, а й шляхом розширення та звуженого їх розміщення. Застосування цих прийомів скорочує кількість переходів, обмежує активність пересування руки, полегшуючи тим самим гру в швидкому темпі. У су-

Очень важно играть плотным смычком (не смотря на переходы и скачки в левой руке) и следить за тем, чтобы каждый звук выдерживался полностью, т. е. палец снимался со струны в самый последний момент. Что касается степени нажима пальцев на струну, то при соединении позиций она прямо зависит от характера соединения звуков, расстояния между ними, темпа, динамики исполнения и общей художественной задачи.

Из приведенных выше примеров видно, что Ю. Янкелевич при соединении позиций практически обходился без всяких вспомогательных звуков, что подтверждает нашу точку зрения.

Смена позиций на одной и той же ноте:

Данные упражнения следует выполнять на всех струнах различными штрихами. Палец, лежащий на струне перед переходом, легко скользит по струне, а другой как бы вытесняет его. При этом нужно помнить о своевременном переносе веса с одного пальца на другой для обеспечения плавности, эластичности перехода. Соединение позиций на звуке одной высоты путем подмены пальца на сильной доле подчеркивает ритмический рисунок, устраняет ложные акценты, придает большую четкость звучанию.

Смену позиций можно осуществлять не только с помощью скольжения пальцев, но и посредством расширенного и суженного их расположения. Применение этих приемов сокращает количество переходов, ограничивает активность передвижения руки, облегчая тем самым игру

часній скрипковій літературі найчастіше використовується прийом розширеного та звуженого розміщення пальців, тому на цей вид техніки необхідно звернути особливу увагу.

ПОЕДНАННЯ ПОЗИЦІЙ І ШТРИХИ

Під час поєднання позицій величезну роль відіграють штрихи. У тому випадку, коли певна доля глісандо неминуча при поєднанні двох звуків і його потрібно звести до мінімуму, може допомогти штрих. На зміні смичка можна зробити будь-яку зміну позицій непомітною. Переходи у позиції краще опрацьовувати на штриху легато. К. Мострас пише: «Треба стежити за тим, щоб рухи лівої руки під час переходів у легато не позначались на якості звуковидобування, не викликали мимовільних зупинок або поштовхів правої руки, щоб плавність руху смичка не порушувалася. Під час переходів лівої руки в епізодах, виконуваних гострими штрихами, глісандо ні в якому разі не повинно бути чутне; в деташе, особливо в рухливих темпах, треба зробити глісандо по можливості непомітним, забезпечити одночасну постановку пальця на струну та атаку звука. При змінах смичка у повільних темпах, коли невелике глісандо може бути використане як засіб виразного зв'язку звуків, не можна допускати, щоб воно приводило до повторення вихідного або наступного звука. Взагалі робота над переходами не може вестись поза зв'язком з роботою над технікою правої руки, оскільки обидва види техніки цілком обумовлюються і визначаються музичними, художніми завданнями»¹⁰.

НАПІВПОЗИЦІЯ

Під час виконання сучасної музики скрипаль почуває себе достатньо озброєним, якщо йому у повній мірі знайомі напівпозиція та парні позиції. Вільне використання цих видів техніки позбавляє виконавця багатьох незручностей у пальцевих рухах. Можна навести чимало прикладів з музичної літератури, де напівпозиція просто незамінна. З грою у напівпозиції пов'язане звужене розміщення пальців на грифі та активна участь у грі 4-го пальця. У своїй роботі педагог повинен максимально використовувати аплікатуру напівпозицій і парних позицій, щоб учень усвідомив корисність їх застосування.

ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

Доцільно проробляти з учнем елементи ковзання пальця по струні без смичка (педагог Константинова Т. Г., Воронеж). Подібно до літака, що підіймається після розбігу зі злітної смуги, палець ковзає невелику відстань і легко

¹⁰ Мострас К. Изучение позиций и переходов.— У зб.: Очерки по методике обучения игре на скрипке, с. 63.

в быстром темпе. В современной скрипичной литературе наиболее часто используется прием расширенного и суженного расположения пальцев, поэтому на данный вид техники необходимо обратить особое внимание.

СОЕДИНЕНИЕ ПОЗИЦИЙ И ШТРИХИ

При соединении позиций огромную роль играют штрихи. В том случае, когда определенная доля глissандо неизбежна при соединении двух звуков и его нужно свести до минимума, может помочь штрих. На смене смычка можно сделать любую смену позиций незаметной. Переходы в позиции лучше отрабатывать на штрихе легато. К. Мострас пишет: «Нужно следить за тем, чтобы движения левой руки во время переходов в легато не отражались на качестве звукоизвлечения, не вызывали произвольных остановок или толчков правой руки, чтобы плавность движения смычка не нарушалась. При переходах левой руки в эпизодах, исполняемых острыми штрихами, глissандо ни в коем случае не должно быть слышно; в деташе, особенно в подвижных темпах, нужно сделать глissандо по возможности незаметным, обеспечить одновременную постановку пальца на струну и атаку звука. При сменах смычка в медленных темпах, когда небольшое глissандо может быть использовано как средство выразительной связи звуков, нельзя допускать, чтобы оно приводило к повторению исходного или последующего звука. Вообще работа над переходами не может вестись вне связи с работой над техникой правой руки, так как оба вида техники полностью обуславливаются и определяются музыкальными, художественными задачами»¹⁰.

ПОЛУПОЗИЦІЯ

При исполнении современной музыки скрипач чувствует себя достаточно вооруженным, если ему в полной мере знакомы полупозиция и четные позиции. Свободное использование этих видов техники избавляет исполнителя от многих неудобств в пальцевых движениях. Можно привести немало примеров из музыкальной литературы, где полупозиция попросту незаменима. С игрой в полупозиции связано суженное расположение пальцев на грифе и активное участие в игре 4-го пальца. В своей работе педагог должен максимально использовать аплікатуру полупозицій і четных позиций, чтобы ученик осознал полезность их применения.

ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Целесообразно прорабатывать с учеником элементы скольжения пальца по струне без смычка (педагог Константинова Т. Г., Воронеж). Подобно самолету, поднимающемуся после разбега со взлетной полосы, палец скользит небольшое рас-

¹⁰ Мострас К. Изучение позиций и переходов.— В сб.: Очерки по методике обучения игре на скрипке, с. 63.

підіймається зі струни. Виконати цю вправу кілька разів у I позиції, потім — в IV. Якщо учень швидко опанує описані рухи, можна приступити до наступних: попадати на звук в позиції через відкриту струну без фіксації уваги на визначенні позиції. Ці вправи допомагають вивільнити ліву руку від напруження, привчають не боятися великих стрибків на звуки у високих позиціях. На жаль, перехід у позиції через відкриту струну використовується мало, а втім це найбільш зручний прийом, який значно полегшує засвоєння даного виду техніки.

Підготовчі вправи виконуються паралельно з детальним вивченням II позиції. Потім йдуть поєднання I та II позицій, III позиція, поєднання трьох позицій, IV, поєднання чотирьох позицій і т. д. Перед вивченням II позиції корисно пограти з учнем ля-мажорний, мі-мажорний та сі-мажорний тетра хорди. Розміщення пальців залишиться таким самим при переміщенні руки у II, III та IV позиції під час гри мажорних гам. Приступаючи до вивчення цього матеріалу, треба ознайомити учня з розташуванням руки у даній позиції на грифі та зі змінами аплікатури.

Далі починається вивчення тетра хорду на середніх струнах, потім — на решті, гра гам в одну та дві октави, арпеджіо, різних вправ різноманітними штрихами. Поступово переходять до етюдів і пісенного матеріалу. Паралельно корисно давати учню такі завдання: записати гаму і проставити аплікатуру відповідно до позиції; у раніше пройдених етюдах та п'єсах застосувати позиційні переходи, проставити нову аплікатуру.

Під час вивчення позицій педагог повинен ретельно підбирати як технічний матеріал, так і художній репертуар.

Трудність переходів з позиції у позицію посилюється через те, що в свідомості учнів стійко закріплюється «хапальне» положення лівої руки біля поріжка, що важко піддається виправленню. Потрібна копійка робота педагога, який на підготовчих вправах виробляє в учнів навички ковзання вздовж грифа, попадання на флажолет, переходів через відкриту струну, які допомагають зруйнувати хапальний рефлекс.

Особливу увагу педагога та учня слід звернути на перехід з III позиції у V. Як вже зазначалося, складність його — в зміні положення частин руки: вказівний палець, який раніше торкався шийки скрипки, має відійти від неї, а великий — зробити ковзний рух по заглибленню на шийці скрипки, виводячи руку у V позицію.

стояние и легко поднимается со струны. Прodelать это упражнение несколько раз в I позиции, потом — в IV. Если ученик быстро освоит описанные движения, можно приступить к следующим: попадать на звук в позиции через открытую струну без фиксации внимания на определении позиции. Эти упражнения помогают освободить левую руку от напряжения, приучают не бояться больших скачков на звуки в высоких позициях. К сожалению, переход в позиции через открытую струну используется мало, между тем это наиболее удобный прием, значительно облегчающий освоение данного вида техники.

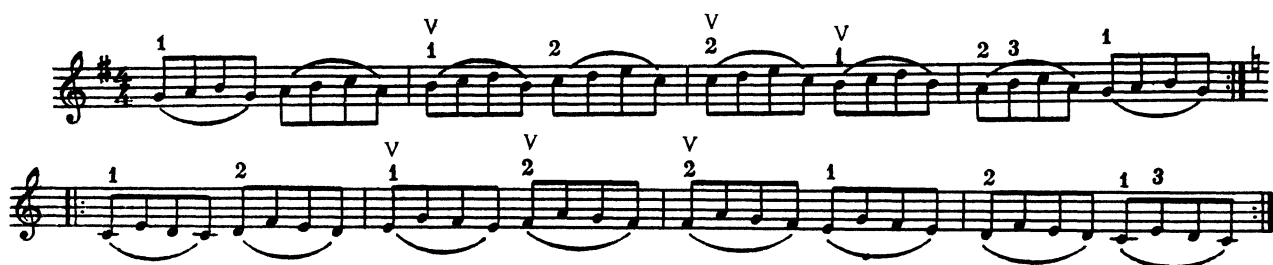
Подготовительные упражнения выполняются параллельно с детальным изучением II позиции. Затем следуют соединения I и II позиций, III позиции, соединения трех позиций, IV, соединения четырех позиций и т. д. Перед изучением II позиции полезно проиграть с учеником ля-мажорный, ми-мажорный и си-мажорный тетра хорды. Расположение пальцев останется таким же во время перемещения руки во II, III и IV позиции при игре мажорных гамм. Приступая к изучению этого материала, нужно ознакомить ученика с расположением руки в данной позиции на грифе и с изменениями аппликатуры.

Далее начинается изучение тетра хорда на средних струнах, потом — на остальных, игра гамм в одну и две октавы, арпеджіо, различных упражнений разнообразными штрихами. Постепенно переходят к этюдам и песенному материалу. Параллельно полезно давать ученику такие задания: записать гамму и проставить аппликатуру соответственно позиции; в ранее пройденных этюдах и пьесах применить позиционные переходы, проставить новую аппликатуру.

При изучении позиций педагог должен тщательно подбирать как технический материал, так и художественный репертуар.

Трудность переходов из позиции в позицию усугубляется тем, что в сознании учащихся прочно закрепляется «хватательное» положение левой руки у порожка, трудно поддающееся исправлению. Нужна терпеливая работа педагога, который на подготовительных упражнениях вырабатывает у учеников навыки скольжения вдоль грифа, попадания на флажолет, переходов через открытую струну, помогающие разрушить хватательный рефлекс.

Особое внимание педагога и ученика следует обратить на переход из III позиции в V. Как уже отмечалось, сложность его — в изменении положения частей руки: указательный палец, ранее касавшийся шейки скрипки, должен отойти от нее, а большой — совершить скользкое движение по углублению на шейке скрипки, выводя руку в V позицию.





Такі вправи допоможуть засвоїти ці рухи. Працювати над ними слід на кожному уроці, виконувати їх на всіх струнах, включаючи гами на одній струні, вправи ламаними терціями й трізвучками (за І. Гржималі чи А. Григоряном). Вже при вивченні IV позиції треба звернути увагу учня на те, щоб він, угадуючи наперед даліше переміщення руки вгору, відводив ліву руку від шийки та корпусу скрипки.

В процесі роботи над поєднанням двох чи кількох звуків у різних позиціях корисно кілька разів проспівати перехід, а потім, наслідуючи голос, зіграти його. Такий прийом особливо необхідний у кантиленних п'єсах та наспівних епізодах. Красиве вокальне звучання переходу захоплює учня, стимулює його заняття.

Важливо виробити в учнів відчуття відстані між звуками при правильному їх слуховому уявленні. Учні молодших класів можуть перед поєднанням позицій зробити зупинку і проспівати звук, на який потрібно перейти. Такий прийом широко застосовується під час гри гам. Для економії рухів лівої руки при поєднанні позицій слід добирати найраціональнішу аплікатуру, а саме: при переходах на інтервали секунди, терції та кварта (у близькі позиції) треба використати суміжні пальці, а при поєднанні звуків на відстані квінти, сексти, септими та октави — крайні, несуміжні. Добираючи аплікатуру для поєднання позицій, слід прагнути до того, щоб рука переміщувалася на найкоротшу відстань, краще за все — на півтон і бажано — на сильну долю такту.

У процесі поєднання позицій учні мимовільно роблять додаткові допоміжні рухи різними частинами руки, які є ніби похідними від основних рухів. Вони ніколи не спричиняють напруження в руці, навпаки, звільняють її. Ці рухи треба враховувати педагогу під час вивчення позиційних переходів, адже вони допомагають учням індивідуально пристосуватися до здійснення основних рухів.

Вкажемо на помилки, що їх допускають під час поєднання позицій.

Опора долоні лівої руки на корпус скрипки під час гри в III позиції — найпоширеніший недолік, який утруднює перехід у більш високі позиції, внаслідок чого учень мусить віддаляти кисть від обчайки, тобто здійснювати зайвий рух.

Дуже часто доводиться вказувати учням на недостатнє використання при зміні позицій рульового руху ліктя. Досягнувши високої позиції за допомогою руху ліктя праворуч, вони забувають під час наступного переходу в нижню позицію відвести лікоть ліворуч — у вихідне положення — і випрямити кисть. Природно, що рух у такому випадку сильно утруднюється, рука напружується, і як результат погіршується якість переходу та інтонації.

При переходах лівої руки з верхніх позицій у нижні звичайно спостерігається помітне, а при великих стрибках — навіть різке опускання

Данні вправи допоможуть усвоити ці рухи. Роботу над ними слід робити щодня, виконувати їх на всіх струнах, включаючи гами на одній струні, вправи ламаними терціями й трізвучками (по І. Гржималі чи А. Григоряну). Вже при вивченні IV позиції потрібно звернути увагу учня на те, щоб він, передбачаючи даліше переміщення руки вгору, відводив ліву руку від шийки та корпусу скрипки.

В процесі роботи над поєднанням двох чи кількох звуків у різних позиціях корисно кілька разів проспівати перехід, а потім, подражуючи голосу, зіграти його. Такий прийом особливо необхідний у кантиленних п'єсах та напевних епізодах. Красиве вокальне звучання переходу уявляє учня, стимулює його заняття.

Важко виробити у учнів відчуття відстані між звуками при правильному їх слуховому уявленні. Младші учні можуть перед поєднанням позицій зробити зупинку і проспівати звук, на який потрібно перейти. Такий прийом широко застосовується при грі гам. Для економії рухів лівої руки во время поєднання позицій потрібно добирати найбільш раціональну аплікатуру, а саме: при переходах на інтервали секунди, терції та кварта (в близькі позиції) слід використовувати суміжні пальці, а при поєднанні звуків на відстані квінти, сексти, септими та октави — крайні, несуміжні. Підбираючи аплікатуру для поєднання позицій, слід прагнути до того, щоб рука переміщувалася на найкоротше відстань, краще за все — на півтон і бажано — на сильну долю такту.

В процесі поєднання позицій учні мимовільно роблять додаткові допоміжні рухи різними частинами руки, які є ніби похідними від основних рухів. Вони ніколи не спричиняють напруження в руці, навпаки, звільняють її. Ці рухи треба враховувати педагогом під час вивчення позиційних переходів, адже вони допомагають учням індивідуально пристосуватися до здійснення основних рухів.

Вкажемо на помилки, допускає при поєднанні позицій.

Опора долоні лівої руки на корпус скрипки при грі в III позиції — найбільш поширений недолік, утруднюючий перехід у більш високі позиції, внаслідок чого учень змушений віддаляти кисть від обчайки, т. е. виконувати зайве рух.

Очень часто приходится указывать ученикам на недостаточное использование при смене позиций рульового движения локтя. Достигнув высокой позиции с помощью движения локтя вправо, они забывают при последующем переходе в нижнюю позицию отвести локоть влево — в исходное положение — и выпрямить кисть. Естественно, движение в таком случае сильно затрудняется, рука напрягается, в результате чего ухудшается качество перехода и интонации.

скрипки, що обов'язково спричиняє зісковзування смичка на гриф. Для усунення цього недоліку, готуючись до низхідного переходу, слід зробити невеликий поправочний рух, спрямувавши лікоть вгору. Це забезпечить нормальне положення інструмента. Причини невдалої зміни позицій, на думку К. Флеша, можуть полягати «в недостатньому чи занадто великому згинанні руки у ліктьовому суглобі, неправильному положенні великого пальця, надто випрямленій чи зігнутій кисті»¹¹.

Працюючи над поєднанням позицій, не слід застосовувати прийом вібрато, оскільки це порушить спокійний стан руки й тим самим погіршить інтонацію.

Одним з найбільш поширених недоліків є судорожний, поштовхоподібний рух лівої руки вздовж грифа, викликаний її напруженим станом. Щоб запобігти цьому, в момент переходу слід дещо послабити натиск пальця на струну. Необхідно звернути увагу учня на те, що ліва рука не буде напружуватися, якщо пальці, які не беруть участі в грі, вільні від напруження. Для перевірки стану пальців їх піднімають над струнами на висоту фаланги, зберігаючи групове положення. Вільний стан лівої руки сприяє плавному переходу з позиції в позицію, допомагає уникнути різких стрибків.

Нерідкі випадки, коли при вивченні позицій недостатня роль відводиться поясненню і чіткому показу педагога, внаслідок чого в учнів можуть виробитися неправильні рухові навички, з'явитися скутість рук. У процесі оволодіння позиціями педагог повинен строго дозувати матеріал і без засвоєння учнем однієї навички не приступати до вироблення іншої.

Вивчення позицій не можна пускати на самоплив. Самостійність учня має виявлятися на етапі закріплення матеріалу, коли суть переходів у позиції та апплікатурні зміни ним вже засвоєні. Оволодіння парними позиціями та напівпозицією допомагає учню вільно орієнтуватися у доборі тієї чи іншої апплікатури в технічно складних епізодах і в кантілені, у випадках, коли позиційні стрибки застосовувати нецільно.

Паралельно з проходженням матеріалу слід систематично тренуватися в читанні нот з листа в позиції, яка вивчається, починаючи з повільного темпу і кінчаючи найрухливішим. Позицію можна вважати засвоєною, коли читання нот не викликає утруднення й при цьому не погіршується якість звучання.

Культура ігрових рухів передбачає розвинене відчуття м'язової вільності, пружності, гнучкості, еластичності. Учень повинен вміти керувати цими рухами, постійно координувати їх зі своїми слуховими відчуттями, підкоряючи їх головній меті — художній виразності.

При переходах лівой руки из верхних позиций в нижние обычно наблюдается заметное, а при больших скачках — даже резкое опускание скрипки, что неизбежно влечет за собой соскальзывание смычка на гриф. Для устранения этого недостатка, готовясь к нисходящему переходу, следует сделать небольшое поправочное движение, направив локоть вверх. Это обеспечит нормальное положение инструмента. Причины неудачной смены позиций, по мнению К. Флеша, могут заключаться «в недостаточном или слишком большом сгибании руки в локтевом суставе, неправильном положении большого пальца, слишком выпрямленной или согнутой кисти»¹¹.

Работая над соединением позиций, не следует применять прием вибрато, так как это нарушит спокойное состояние руки и тем самым ухудшит интонацию.

Одним из наиболее распространенных недостатков является судорожное, толчкообразное движение левой руки вдоль грифа, вызванное ее напряженным состоянием. Во избежание этого в момент перехода следует несколько ослабить нажим пальца на струну. Необходимо обратить внимание ученика на то, что левая рука не будет напрягаться, если не участвующие в игре пальцы свободны от напряжения. Для проверки состояния пальцев их поднимают над струнами на высоту фаланги, сохраняя групповое положение. Свободное состояние левой руки способствует плавному переходу из позиции в позицию, помогает избежать резких толчков.

Нередки случаи, когда при изучении позиций недостаточная роль отводится пояснению и четкому показу педагога, вследствие чего у учеников могут выработаться неправильные двигательные навыки, появится зажатость рук. В процессе овладения позициями педагог должен строго дозировать материал и без усвоения учеником одного навыка не приступать к выработке другого.

Изучение позиций нельзя пускать на самотек. Самостоятельность ученика должна проявляться на этапе закрепления материала, когда суть переходов в позиции и аппликатурные изменения им уже усвоены. Овладение четными позициями и полупозицией помогает ученику свободно ориентироваться в выборе той или иной аппликатуры в технически сложных эпизодах и кантілене, в случаях, когда позиционные скачки применять нецелесообразно.

Паралельно с прохождением материала следует систематически упражняться в чтении нот с листа в изучаемой позиции, начиная с медленного темпа и кончая самым подвижным. Позицию можно считать усвоенной, когда чтение нот не вызывает затруднений и при этом не страдает качество звучания.

Культура игровых движений предполагает развитое ощущение мышечной свободы, упругости, гибкости, эластичности. Ученик должен уметь управлять этими движениями, постоянно координировать их со своими слуховыми ощущениями, подчиняя их главной цели — художественной выразительности.

¹¹ Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., 1960, с. 35.

¹¹ Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., 1960, с. 35.

ВПРАВИ *

УПРАЖНЕНИЯ *

1

2

3

4

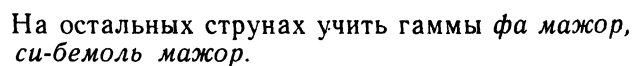
Ці вправи грати на всіх струнах.

Эти упражнения играть на всех струнах.

ГАМА ДО МАЖОР
В ОДНУ ОКТАВУ

ГАММА ДО МАЖОР
В ОДНУ ОКТАВУ

* Вправи та етюди, в яких автор не вказаний, написані В. Зельдісом.
Упражнения и этюды, в которых автор не указан, написаны В. Зельдисом



УПРАЖНЕНИЯ



ЕТЮД

ЭТЮД

3. Жанке

3. Жанке

Moderato



ЕТЮД

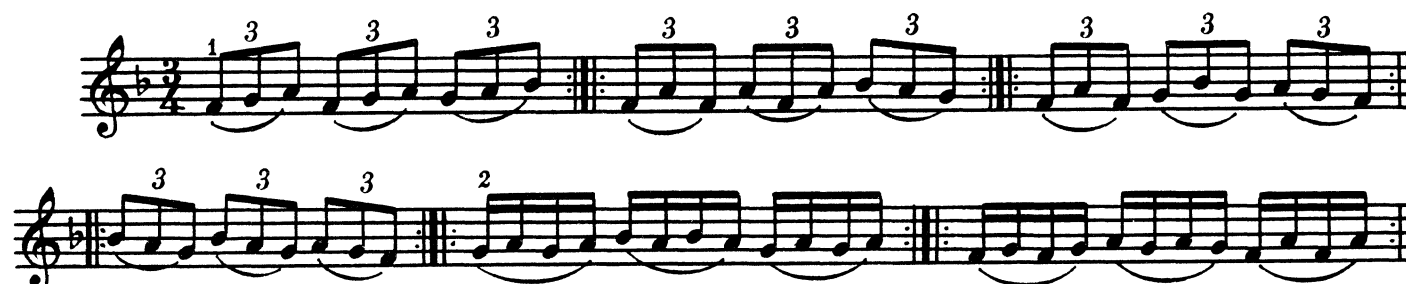
ЭТЮД

Moderato



ВПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ





ГАМИ-ДУЕТИ

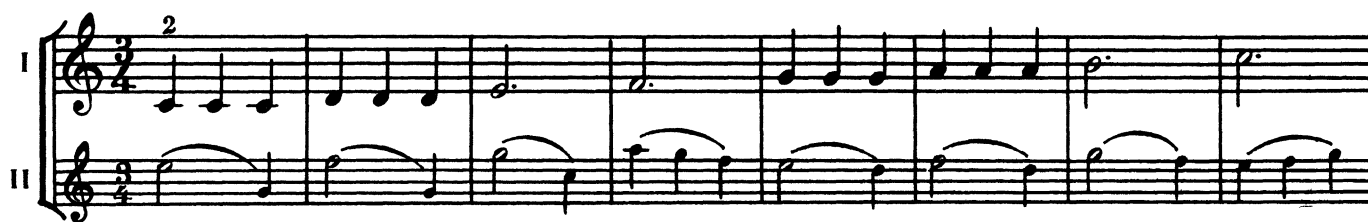
В. Пакетурас і А. Грицюс

До мажор

ГАММЫ-ДУЭТЫ

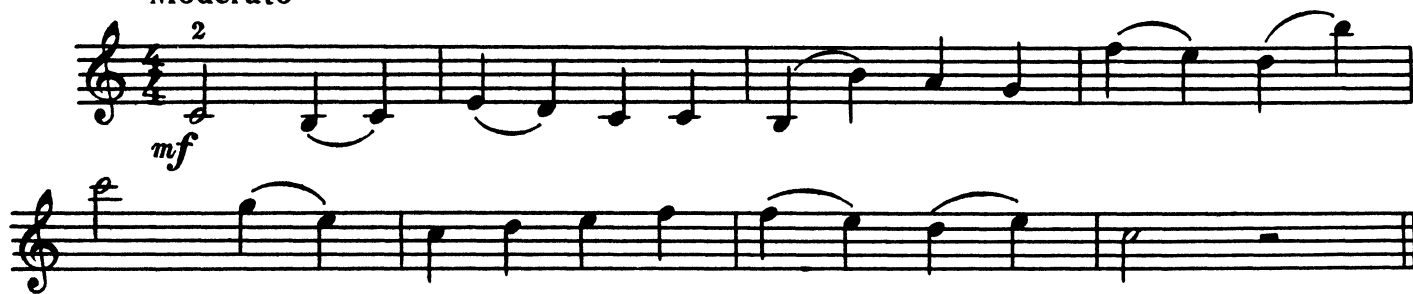
В. Пакетурас и А. Грицюс

До мажор



ЕТЮД ЭТЮД

Moderato



ВПРАВА УПРАЖНЕНИЕ



МЕЛОДІЯ МЕЛОДІЯ
Ш. Беріо Ш. Беріо

Moderato cantabile



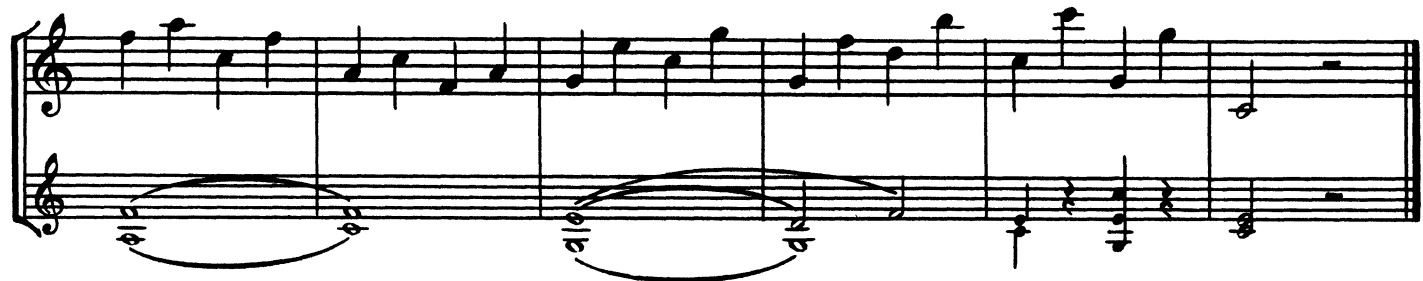
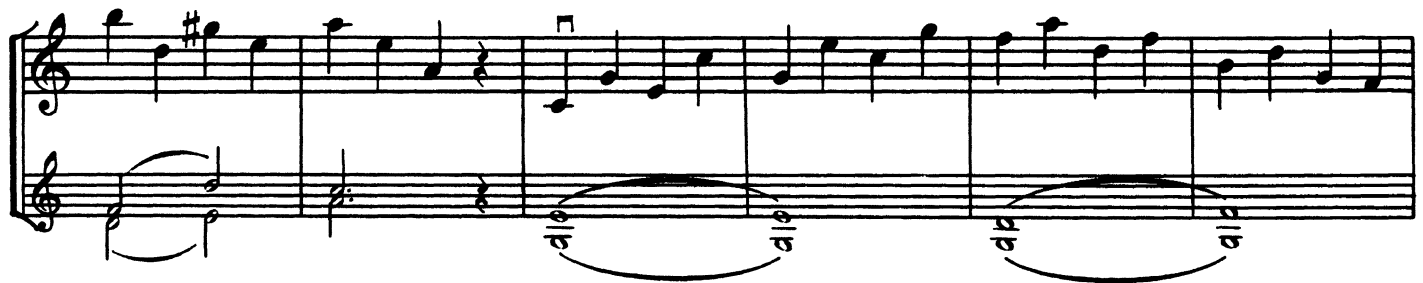
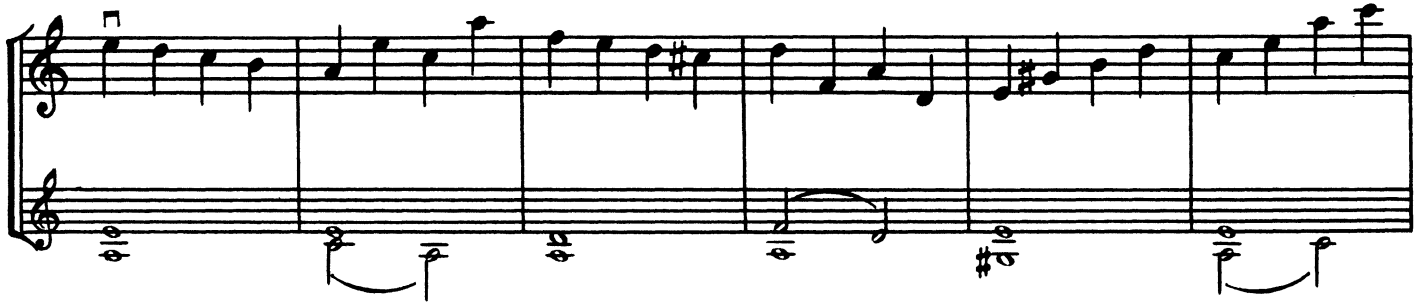
mf

dolce

V

МЕЛОДИЯ МЕЛОДИЯ
Ш. Беріо Ш. Беріо

Moderato simile



Поєднання першої та другої позицій

Соединение первой и второй позиций

I тип — переходи через відкриту струну

I тип — переходы через открытую струну

ВПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ

The exercises are presented in seven staves of music. Each staff contains various melodic lines with fingerings indicated by numbers 0-4 above the notes. The exercises are designed to practice transitions between the first and second positions on the guitar neck. The first six staves are in the key of D major (two sharps), and the seventh staff is in the key of A major (three sharps). The exercises include various rhythmic patterns and phrasing, with some measures marked with repeat signs.

Ці вправи вчити на всіх струнах.

Эти упражнения учить на всех струнах.

ЕТЮД

ЭТЮД

Moderato

A single staff of music for a guitar exercise. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 4/4 time signature. The tempo marking 'Moderato' is above the staff. The exercise starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes with various fingerings indicated by numbers 0-4 above the notes. The exercise ends with a double bar line.

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

Й. Іоакім Й. Иоаким

1. B-flat major, 4/4. Fingering: 0, 1, 1-1, 1-1, 0.

2. D major, 4/4. Fingering: 0, 2-2, 4, 2-2.

3. B-flat major, 3/4. Fingering: 0, 1-1, 2, 4, 1-1.

4. D major, 4/4. Fingering: 0, 1-1, 2.

5. B-flat major, 4/4. Fingering: 4, 1, 1-1.

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

К. Фортунатов К. Фортунатов

1. D major, 4/4. Fingering: 0, 1, 1, 1, 1, 0, 4.

2. D major, 4/4. Fingering: 1, 2, 4, 2, 1, 0, 2, 2.

3. D major, 4/4. Fingering: 2, 2, 0, 4, 1, 2, 2, 1, 2, 2.

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

НА ПІДМІНУ ПАЛЬЦІВ НА ПОДМЕНУ ПАЛЬЦЕВ

1. B-flat major, 4/4. Fingering: 2, 1, 1, 2, 1, 3, 2.

2. B-flat major, 4/4. Fingering: 2, 3, 2, 1, 4, 3, 4, 3, 4.

ЕТЮДИ ЭТЮДЫ
А. Григорян А. Григорян

Moderato

1 *mf*

Moderato

2 *mf*

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ



III тип — переходи з нижчезташованого пальця на вищий

III тип — переходи с нижележащего пальца на вышележащий

ВПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ



Грати ці вправи на всіх струнах спочатку в I позиції, а потім з переходами в інші.

Играй эти упражнения на всех струнах сначала в I позиции, а затем с переходами в другие.

ЕТЮДИ

ЭТЮДЫ

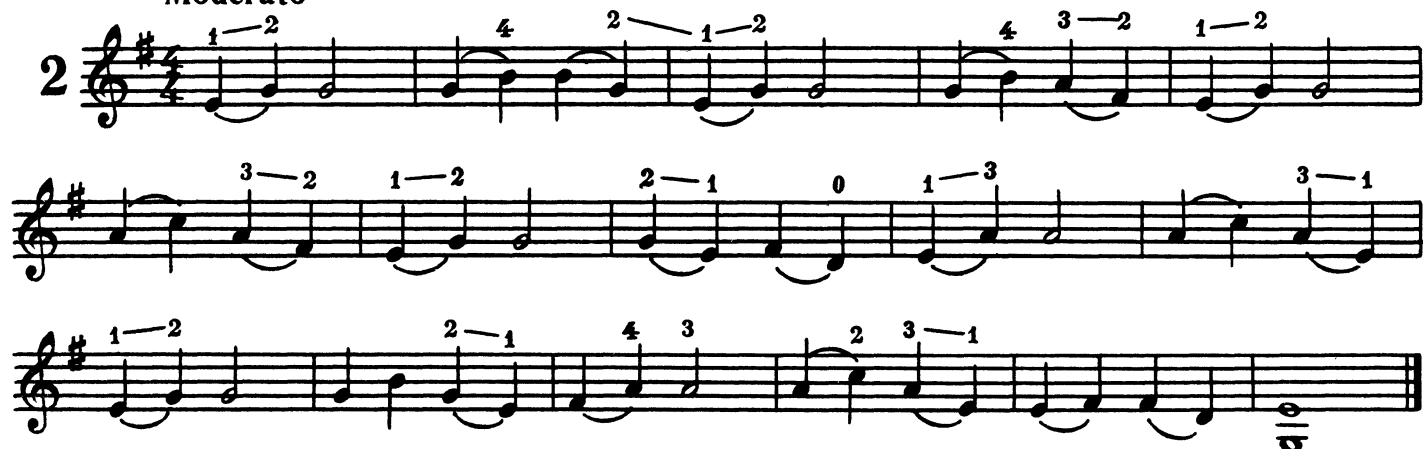
М. Гарлицкий

М. Гарлицкий

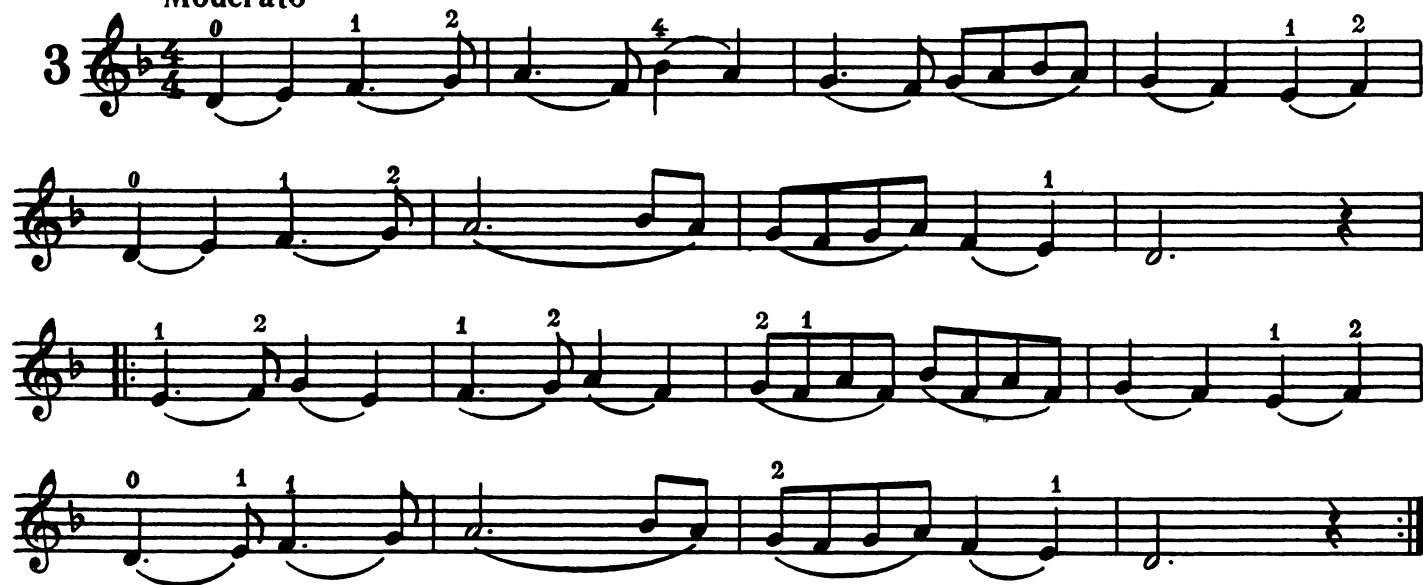
Moderato



Moderato



Moderato



ШАРМАНЩИК СПІВАЄ

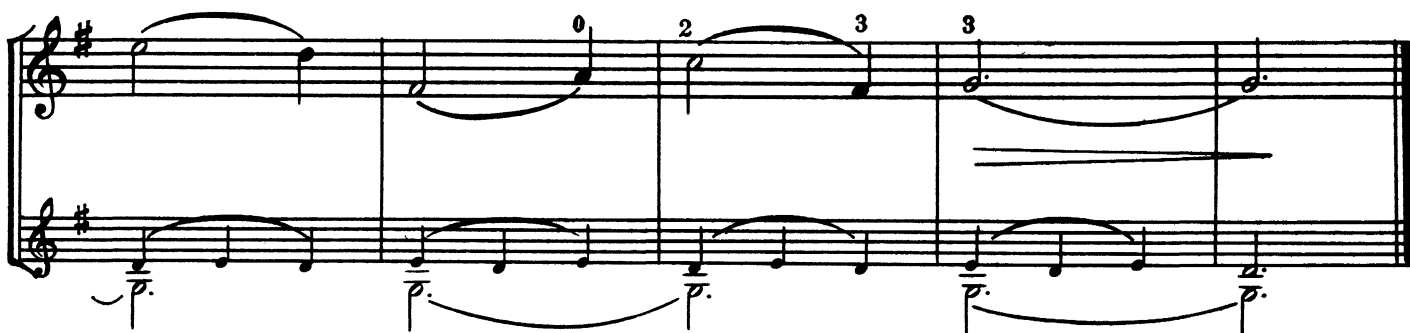
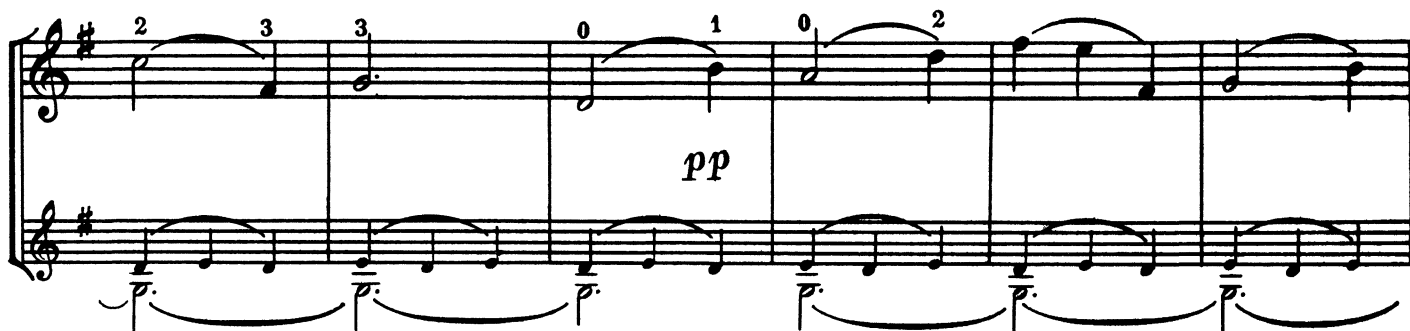
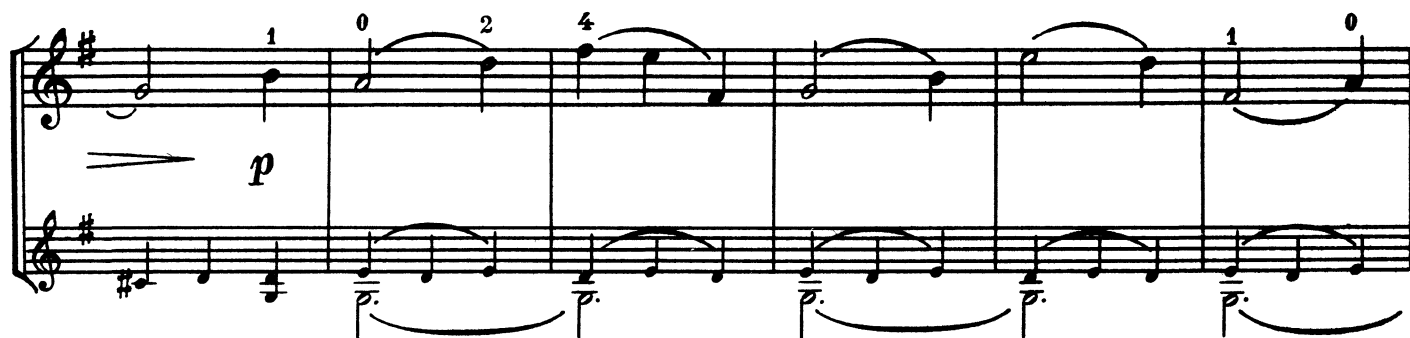
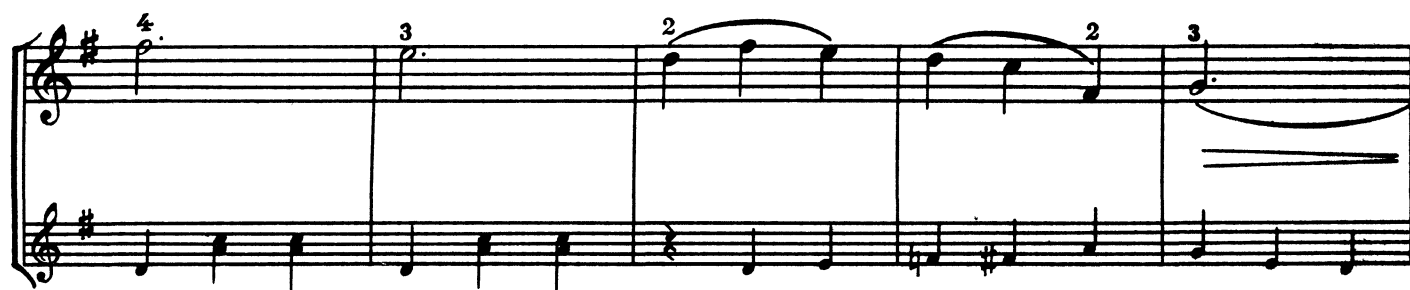
П. Чайковський

ШАРМАНЩИК ПОЕТ

П. Чайковский

Andantino





Пропонуємо список раніше пройдених п'єс,
які слід грати на цьому етапі із застосуванням
вивчених типів позиційних переходів:
Р. Шуман. Мелодія
М. Глінка. Соловейко
Ой ру-ду-ду. Українська народна пісня в обробці
О. Лисаковського
А. Штогаренко. Струмочок
М. Старокадомський. Повітряна пісня
М. Блантер. Катюша

Предлагаем список ранее пройденных пьес,
которые следует играть на данном этапе
с применением изученных типов позиционных
переходов:
Р. Шуман. Мелодия
М. Глинка. Соловушка
«Ой ру-ду-ду». Украинская народная песня
в обработке А. Лысаковского
А. Штогаренко. Ручеек
М. Старокадомский. Воздушная песня
М. Блантер. Катюша

ТРЕТЯ ПОЗИЦІЯ

ТРЕТЬЯ ПОЗИЦИЯ

ВПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ

1 

2 





ГАМИ-ДУЕТИ

ГАММЫ-ДУЭТЫ

В. Пакетурас і А. Грицюс

В. Пакетурас и А. Грицюс

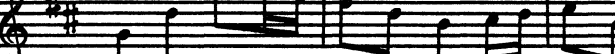
Ре мажор

Ре мажор

I 

II 

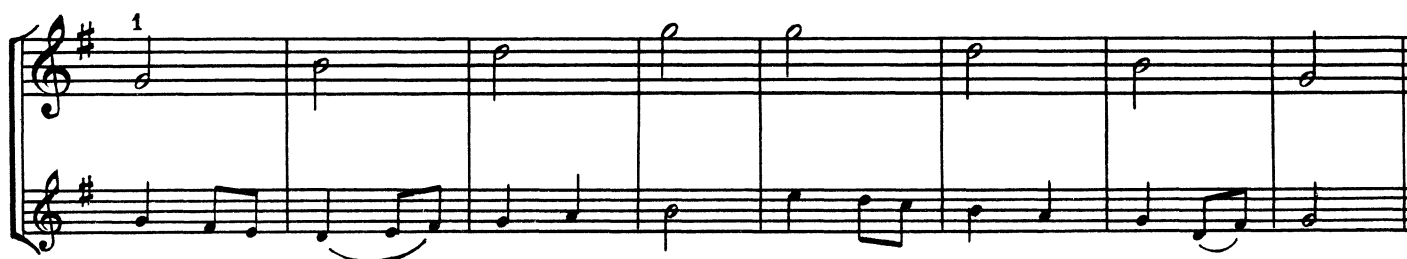
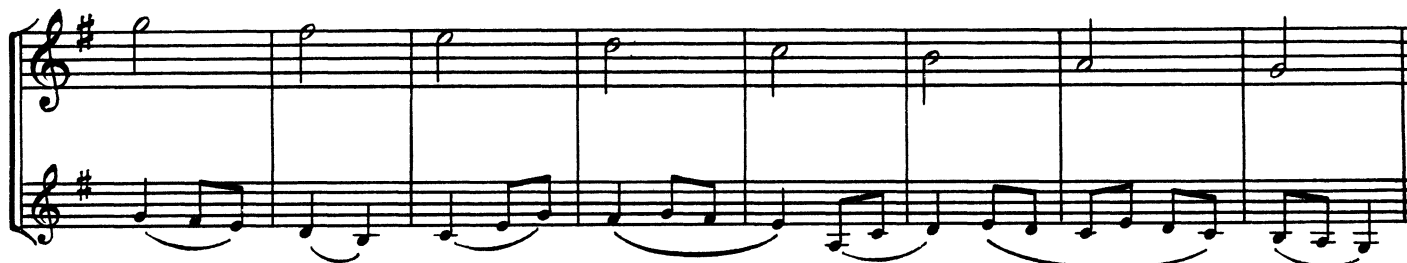






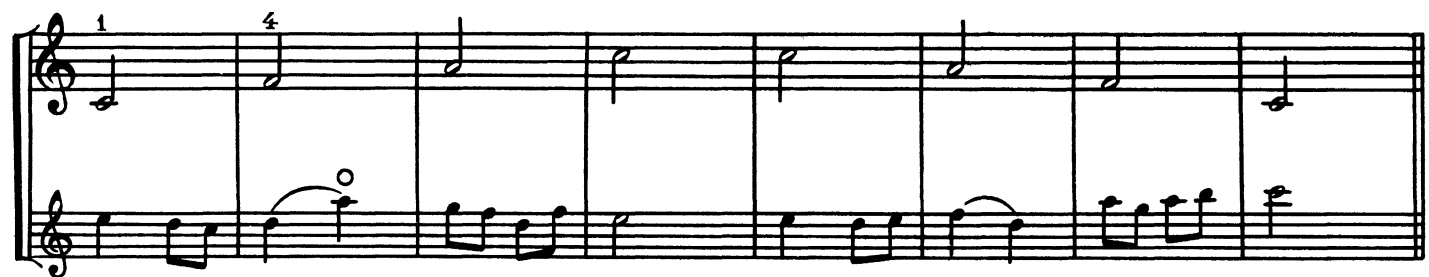
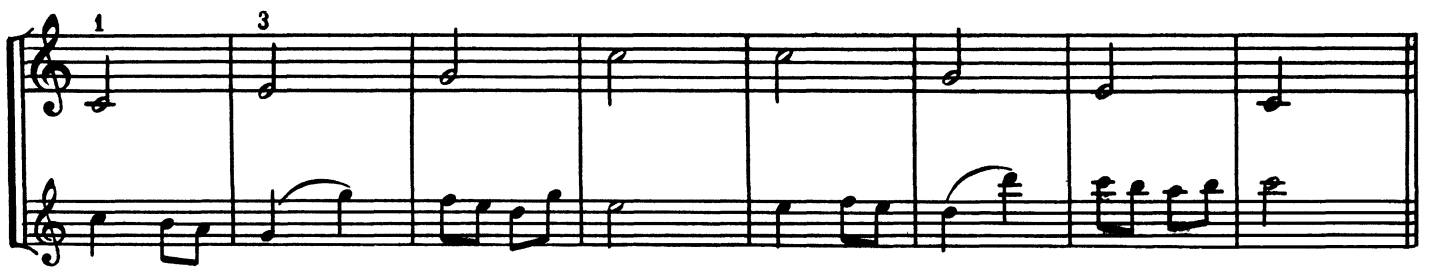
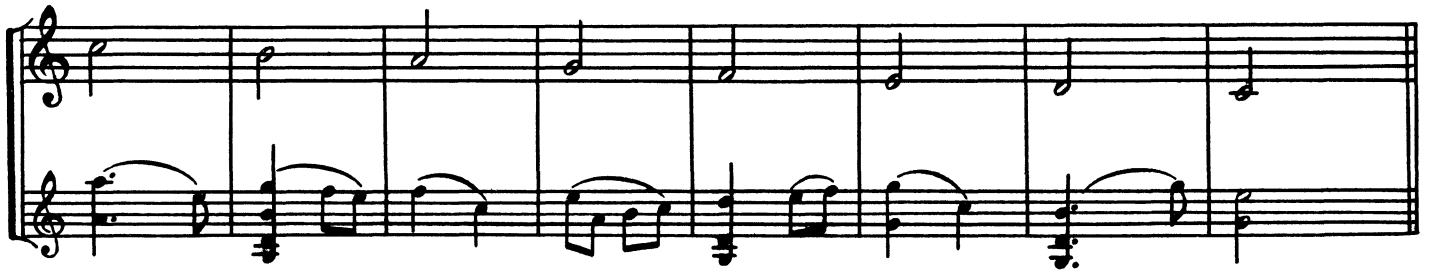
Соль мажор

Соль мажор



До мажор

До мажор



ВПРАВА В ТЕРЦІЯХ

УПРАЖНЕНИЕ В ТЕРЦІЯХ



ВПРАВИ В ГАМАХ

К. Фортунатов

Ре мінор

УПРАЖНЕНИЯ В ГАММАХ

К. Фортунатов

Ре минор

До мінор

До минор

Мі-бемоль мажор

Ми-бемоль мажор

Мі мінор

Ми минор

МЕЛОДІЯ

Ш. Беріо

МЕЛОДІЯ

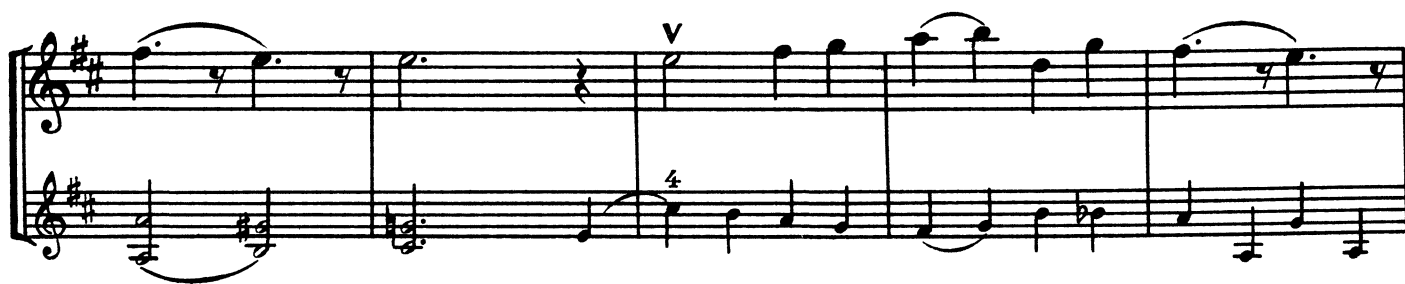
Ш. Беріо

Moderato

1 2

p cantabile

dolce



ЭТЮД ЭТЮД

Moderato



КРАКОВ'ЯК

КРАКОВЯК

Польський народний танець

Польский народный танец

Allegretto

Поєднання позицій

Соединение позиций

I тип — переходи через відкриту струну

I тип — перехо́ды через открытую струну

ЕТЮДИ

ЭТЮДЫ

М. Гарлицький

М. Гарлицкий

3/4

4/4

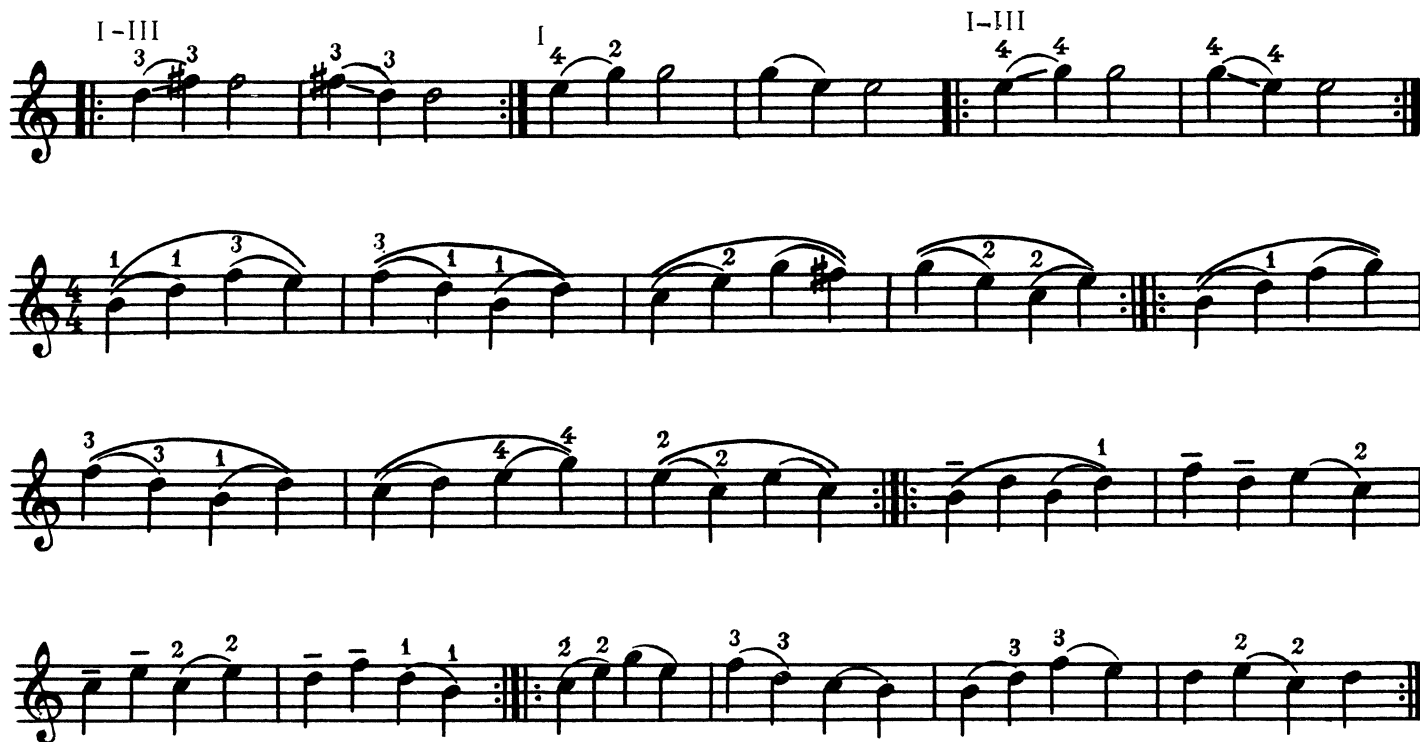
II тип — переходи тем самым пальцем

II тип — переходы одним и тем же пальцем

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

4/4

4/4



Ці вправи вчити на всіх струнах.

Эти упражнения учить на всех струнах.

ЕТЮДИ

ЭТЮДЫ

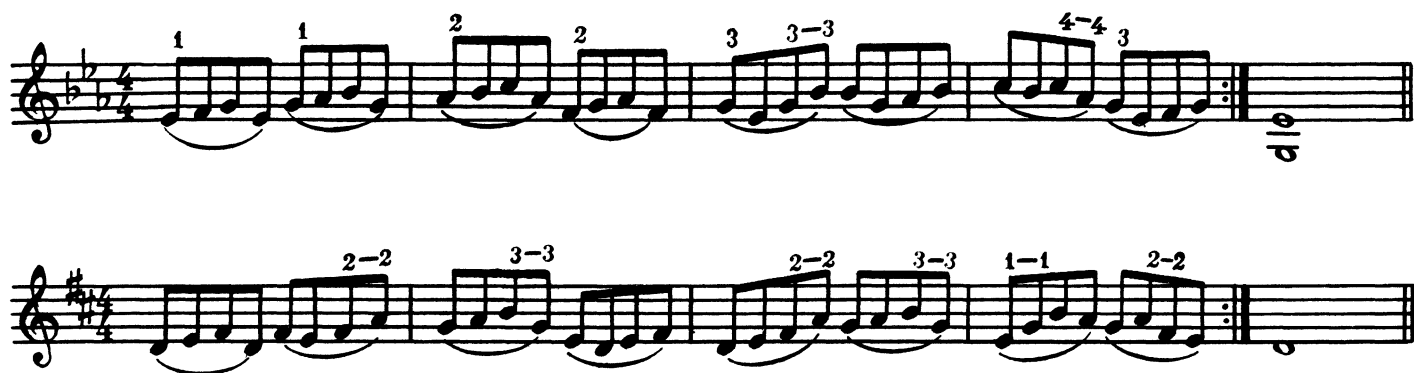
М. Гарлицький

М. Гарлицкий





ВПРАВА УПРАЖНЕНИЕ
К. Фортунатов К. Фортунатов



ЕТЮДИ ЭТЮДЫ
М. Гарлицкий М. Гарлицкий



Andante

2 *mf*

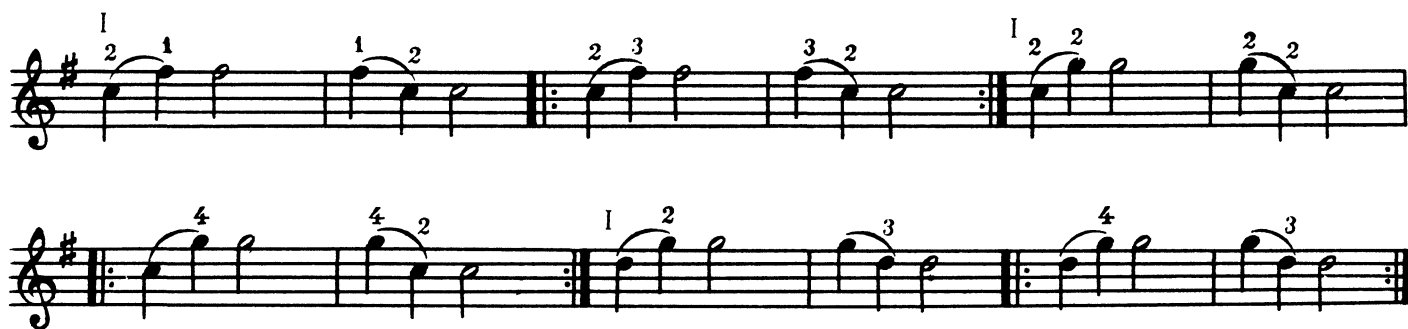
3

III тип — переходи з нижчерозташованого
пальця на вищий

ВПРАВИ

III тип — переходи с нижележащего пальца
на вышележащий

УПРАЖНЕНИЯ

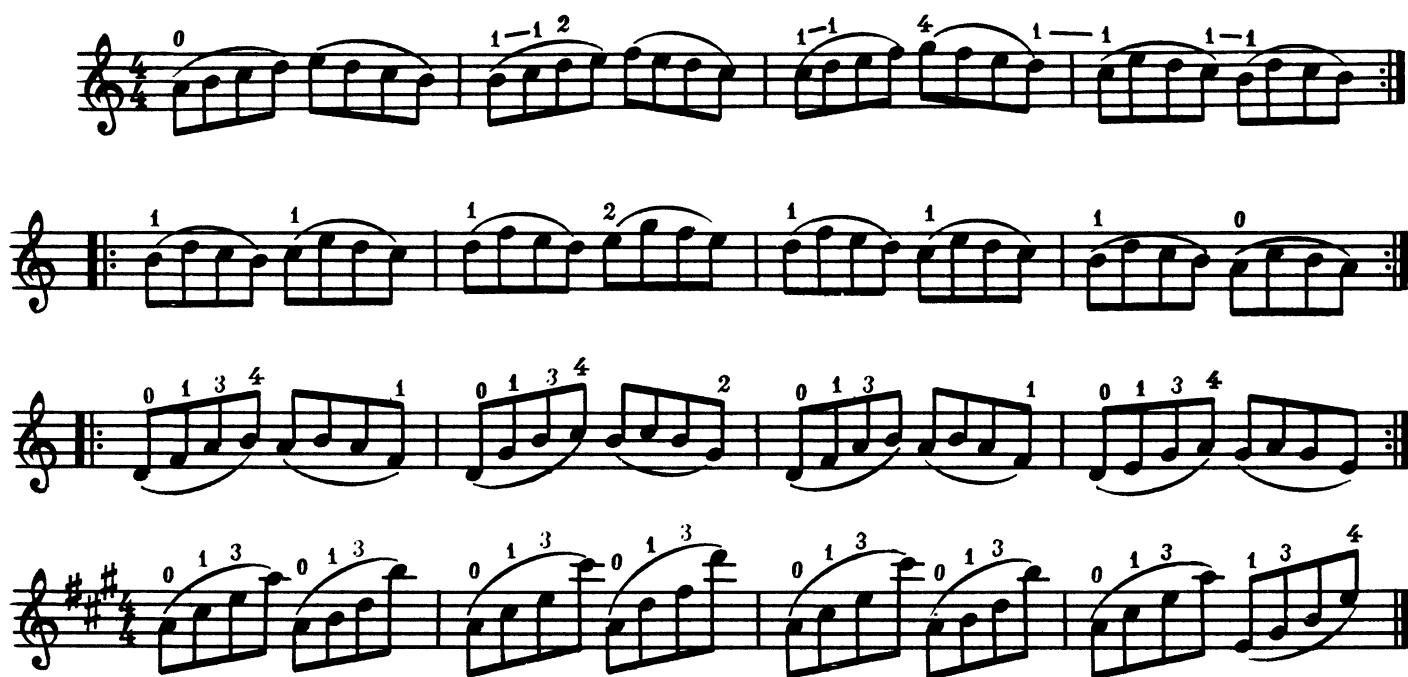


ВПРАВИ

Й. Іоакім

УПРАЖНЕНИЯ

Й. Иоаким



ВПРАВИ НА ПІДМІНУ ПАЛЬЦІВ

УПРАЖНЕНИЯ НА ПОДМЕНУ ПАЛЬЦЕВ



ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ



IV тип — підміна пальця на одному звуці

IV тип — подмена пальца на одном звуке

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ



Ці вправи вчити на всіх струнах.

Эти упражнения учить на всех струнах.

ЕТЮД ЭТЮД

Moderato



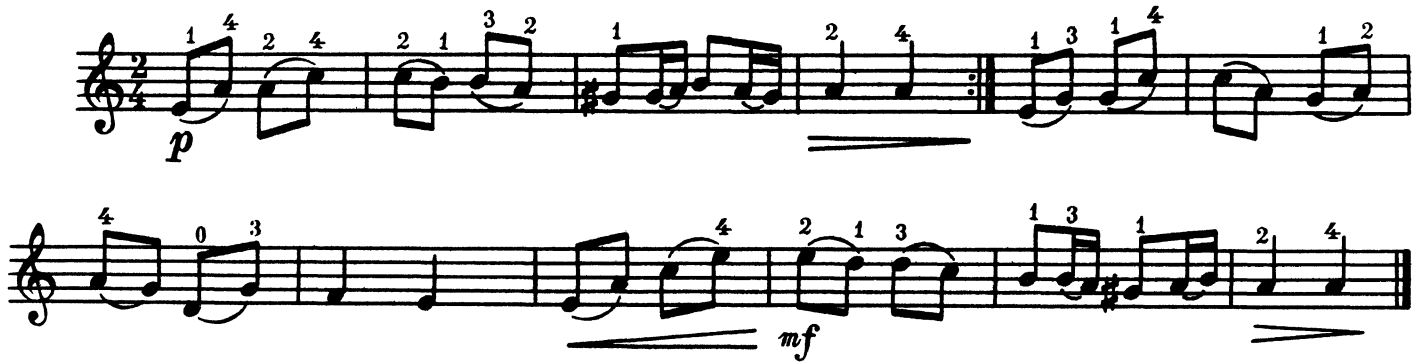
ГУДЕ ВІТЕР
ВЕЛЬМИ В ПОЛІ

М. Глінка

«ГУДЕ ВІТЕР
ВЕЛЬМИ В ПОЛІ»

М. Глинка

Andantino



ФОЛІЯ

А. Кореллі

ФОЛІЯ

А. Корелли

Adagio



Пропонуємо список раніше пройдених п'єс,
які слід на цьому етапі грати із застосуванням
вивчених типів позиційних переходів:

Р. Шуман. Марш
Л. Бетховен. Бабак
Ж. Рамо. Ригодон
М. Лисенко. Колискова
Л. Бетховен. Прекрасна квітка
Ф. Зейтц. Концерт № 1
В. Моцарт. Пісня пастушка

Предлагаем список ранее пройденных пьес,
которые следует на данном этапе играть
с применением изученных типов позиционных
переходов:

Р. Шуман. Марш
Л. Бетховен. Сурок
Ж. Рамо. Ригодон
Н. Лысенко. Колыбельная
Л. Бетховен. Прекрасный цветок
Ф. Зейтц. Концерт № 1
В. Моцарт. Песня пастушка

ВІПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ

1 2 1 1 2 3 2 1 1 2 0 1 2 3 4 3 2

2 0 1 2 3 4 1 0 1 2 3 4

1 0 1 4 3 2 1 0 1 4 3 2 1 0

2 1 1 2 3 1 4 1 1

1 2 3 4 1 2 3 4

1 1 1 1 2 2 2 2 3 3 3 3 4 4 4 4

ГАМИ-ДУЕТИ

ГАММЫ-ДУЭТЫ

В. Пакетурас і А. Грицюс

В. Пакетурас и А. Грицюс

Ля мажор

Ля мажор

simile

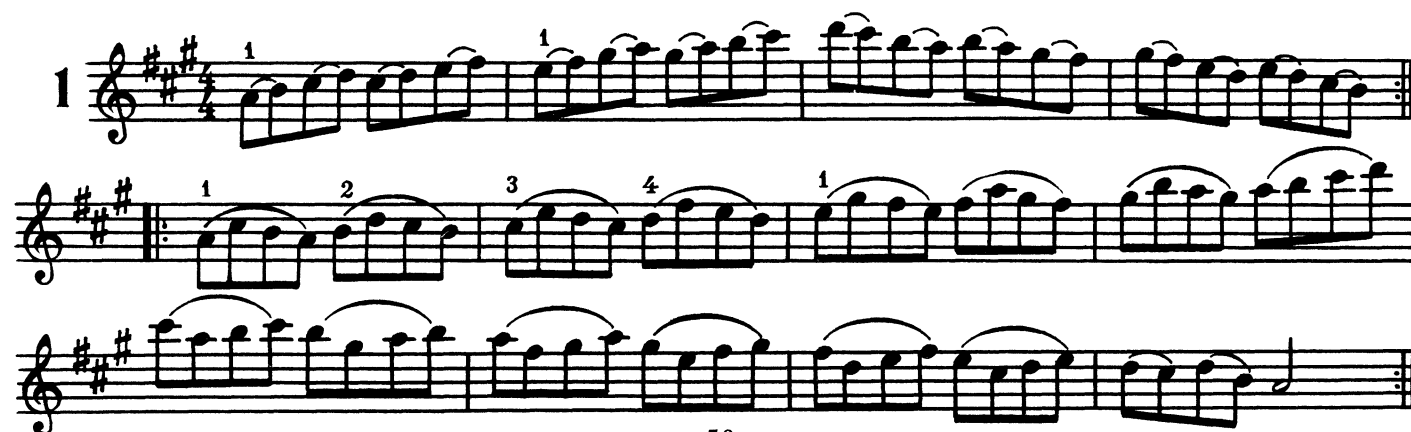


ВПРАВА УПРАЖНЕНИЕ



ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

Й. Іоахім Й. Иоахим





ВПРАВИ В ГАМАХ ТА ЕТЮДИ

К. Мострас

До мажор

УПРАЖНЕНИЯ В ГАММАХ И ЭТЮДЫ

К. Мострас

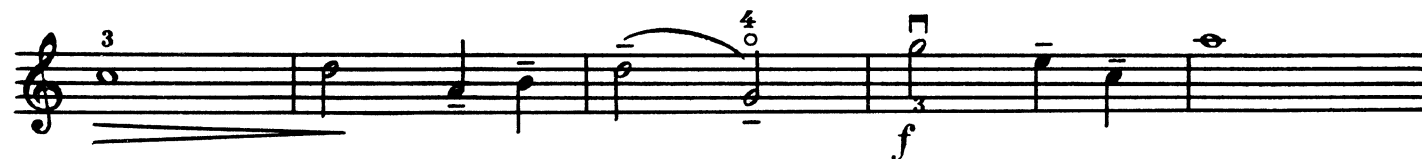
До мажор



Етюд

Этюд

Andante



* Перевірити звучання на відкритій струні.
Проверить звучание на открытой струне.

Ре мажор і ре мінор

Ре мажор и ре минор

Етюд

Этюд

Allegretto

Мі мажор і мі мінор

Ми мажор и ми минор

Етюд

Этюд

Andantino

mf *espressivo*

p

mf

cresc.

f

Ля мажор і ля мінор

Ля мажор и ля минор

p

mf

f

p

Етюд

Этюд

Largo

p *cantabile*

mf

cresc.

f *dimin.*

ЕТЮД ЭТЮД

БАБАК СУРОК

Л. Бетховен Л. Бетховен

Andante

mp *mf*

УРИВОК

з опери «Чарівна флейта»

В. Моцарт

ОТРЫВОК

из оперы «Волшебная флейта»

В. Моцарт

Allegretto

4V 3 2 3 1 4 3 4 2 3

p

mf

p

f

p

mf

p

ЕТЮД

ЭТЮД

М. Гарлицкий

М. Гарлицкий

Moderato

2 3

mf

МЕЛОДІЯ

Ш. Беріо

МЕЛОДІЯ

Ш. Беріо

Andante

1 *mf* 2



Поєднання позицій

Соединение позиций

ВПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ



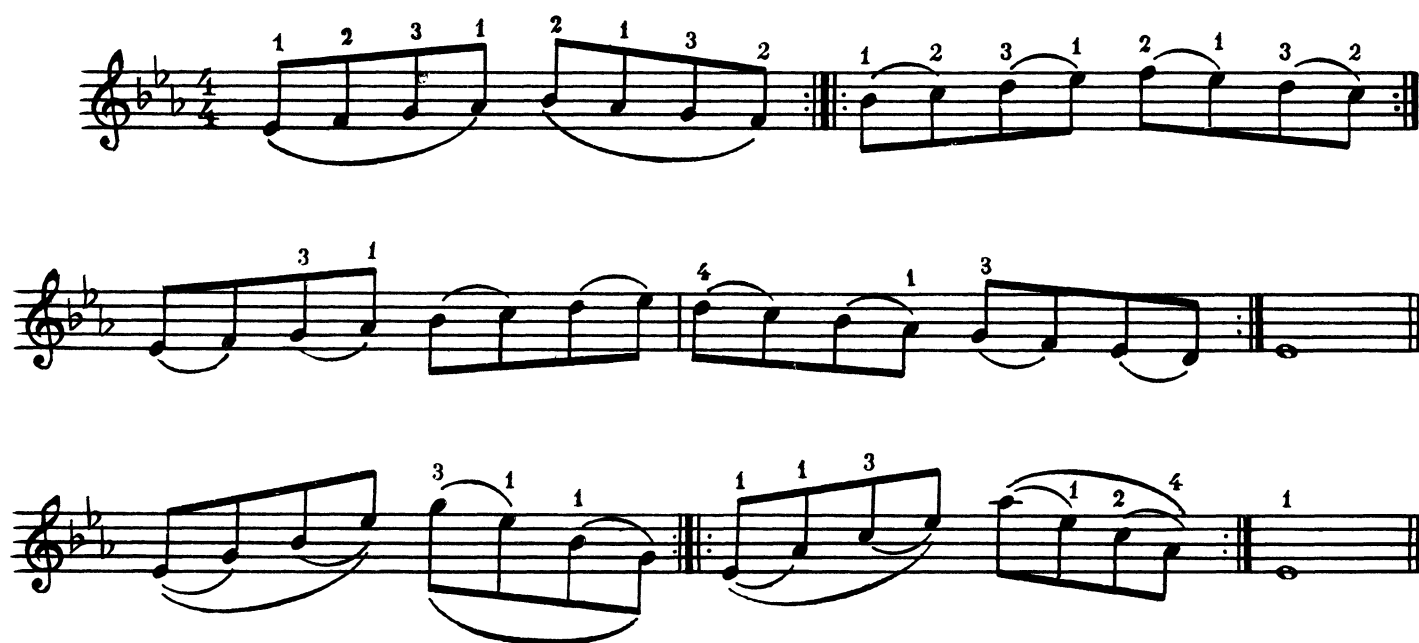


ЕТЮД ЭТЮД



ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

Й. Іоахім Й. Іоахім



ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

Five staves of musical exercises in treble clef, 4/4 time. The exercises feature various fingerings (1-4, 1-2, 1-3, 2-3, 2-4, 3-4) and slurs, with repeat signs at the end of each staff.

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ Й. Іоакім Й. Иоаким

Five staves of musical exercises in treble clef, 4/4 time. The exercises are numbered 1 and 2, and feature various fingerings (1-4, 1-2, 1-3, 2-3, 2-4, 3-4) and slurs, with repeat signs at the end of each staff.

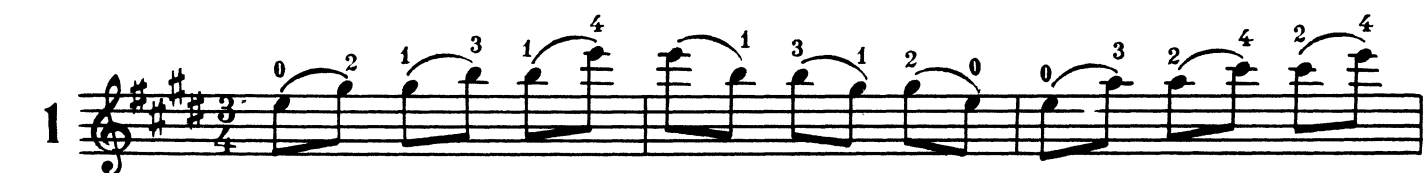
ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

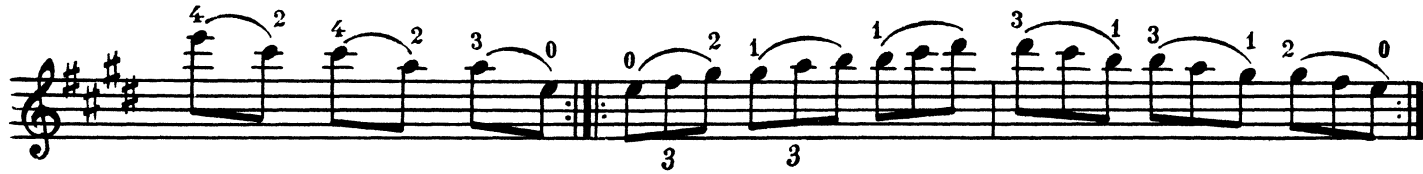
1 

2 

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

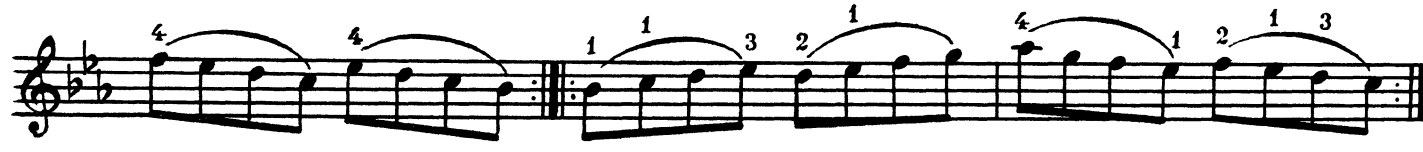
Й. Іоакім Й. Иоаким

1 



2 





3 

ЕТЮД ЭТЮД
 В. Кроткевський В. Кроткевский

Moderato

p
mf
p
dim.
p
poco rall.

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

1
 I-IV
 I
 I-IV
 I-IV
 I
 I-IV
 1
 3-4
 4-3
 3-4
 4-3

МЕЛОДІЯ

Ш. Беріо

МЕЛОДІЯ

Ш. Беріо

First system of musical notation. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music is written on two staves. The upper staff contains a melody with eighth and quarter notes, some beamed together. The lower staff contains a bass line with eighth and quarter notes. A double bar line is present. A second ending bracket labeled "II" spans the final two measures of the system.

Second system of musical notation. Continuation of the melody and bass line. The upper staff features a measure with a first ending bracket labeled "I" and a measure with a fourth note. The lower staff continues with eighth and quarter notes.

Third system of musical notation. Continuation of the melody and bass line. The upper staff has a measure with a fourth note. The lower staff continues with eighth and quarter notes.

Fourth system of musical notation. Continuation of the melody and bass line. The upper staff has a measure with a first ending bracket labeled "IV" and a measure with a first ending bracket labeled "I IV". The lower staff continues with eighth and quarter notes. A fortissimo dynamic marking "ff" is placed below the first measure of the lower staff.

Fifth system of musical notation. Continuation of the melody and bass line. The upper staff has a measure with a first ending bracket labeled "3" and a measure with a first ending bracket labeled "2". The lower staff continues with eighth and quarter notes. A crescendo marking "cresc." is placed below the first measure of the lower staff.

Sixth system of musical notation. Continuation of the melody and bass line. The upper staff has a measure with a first ending bracket labeled "1" and a measure with a first ending bracket labeled "3". The lower staff continues with eighth and quarter notes. A fortissimo dynamic marking "f" is placed below the first measure of the lower staff.

МЕЛОДІЯ

МЕЛОДІЯ

Р. Шуман

Р. Шуман

Andante

П'ЯТА ПОЗИЦІЯ ПЯТАЯ ПОЗИЦІЯ

ВПРАВИ В ГАМАХ

Ш. Беріо

До мажор

УПРАЖНЕНИЯ В ГАММАХ

Ш. Беріо

До мажор



Ля мінор

Ля минор



Мі мінор

Ми минор



ВПРАВИ

Ш. Беріо

УПРАЖНЕНИЯ

Ш. Беріо

1

2

МЕЛОДІЯ

Ш. Беріо

МЕЛОДІЯ

Ш. Беріо

Moderato

1

2

This image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'v' (accent). The piece features a complex, flowing melody in the treble staff, often with long, sweeping lines and slurs. The bass staff provides a steady, rhythmic accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music, with a focus on melodic development and harmonic texture.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur and a sharp sign. The lower staff contains a more complex, rhythmic accompaniment with various note values and slurs.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a flat sign. The lower staff features a dense, rhythmic accompaniment. The instruction *con sentimento* is written in the left margin.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes a melodic line with a slur and a sharp sign. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *v* is present above the upper staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a slur and a sharp sign. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a sharp sign. The lower staff features a rhythmic accompaniment. The instruction *con anima* is written in the left margin, accompanied by a hairpin crescendo symbol.

2 1 4 V 20 f

Пов'днання позицій

Соединение позиций

ВПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74

Three staves of musical exercises in 4/4 time. The first staff is in Bb major and includes fingerings such as 1-1, 2-2, 3-3, 4-4, and 1-2. The second and third staves continue the exercises with various fingerings and articulations.

ВПРАВИ

Й. Іоакім

УПРАЖНЕНИЯ

Й. Иоаким

Six staves of musical exercises in 4/4 time. The first staff is in Bb major and includes fingerings such as 1-1, 2-2, 3-3, 4-4, and 1-2. The second through sixth staves continue the exercises with various fingerings and articulations.

В. Гржимали



М. Гарлицкий



ЭТЮД





ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ



ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ
В. Гржималі В. Гржимали

Three staves of musical exercises for guitar, numbered 1, 2, and 3. Each staff contains two measures of music with various fingerings and articulations indicated by numbers and letters above the notes.

ВПРАВИ В ГАМАХ УПРАЖНЕНИЯ В ГАММАХ

Two staves of musical exercises for guitar, showing scales in different keys. The first staff is in D major and the second is in B-flat major. Fingerings are indicated by numbers above the notes.

Ці вправи вчити на всіх струнах.

Эти упражнения учить на всех струнах.

МЕЛОДИЯ МЕЛОДИЯ

Cantabile

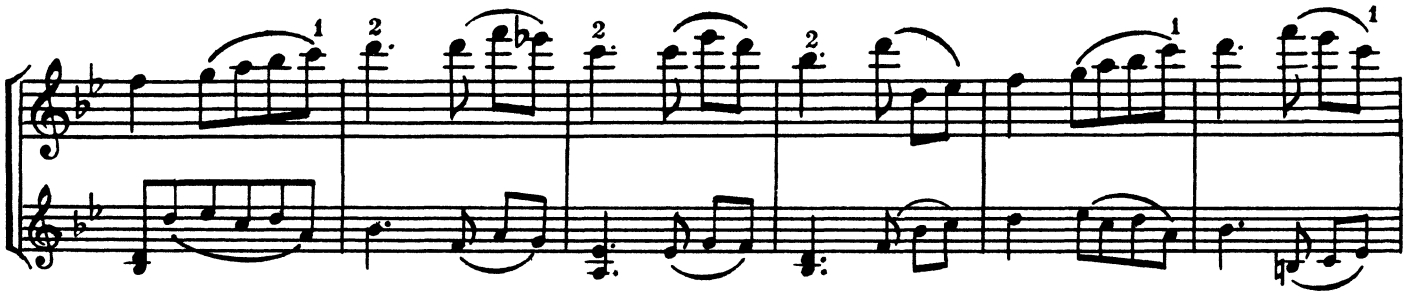
Ш. Беріо

Ш. Берио

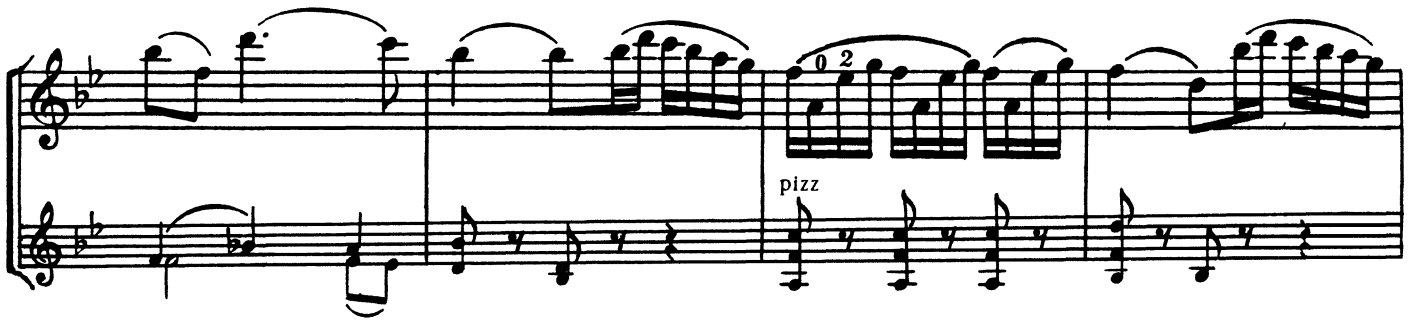
Two staves of musical notation for a melody. The first staff is labeled "Cantabile" and "Ш. Беріо". The second staff is labeled "Ш. Берио". The music is in 3/4 time and features a melodic line with various articulations and a bass line with chords.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a first finger (1) trill on G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a grace note (v) on A4. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a long sustained note in the final measure.



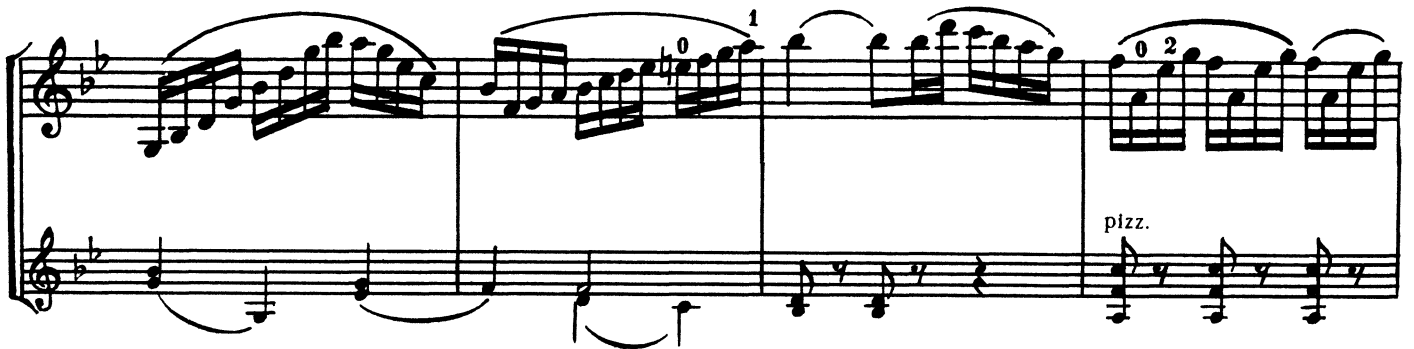
The second system continues the musical piece. The upper staff features a sequence of trills, each marked with a finger number (1 or 2). The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes, maintaining the harmonic support for the upper melody.



The third system introduces a change in the lower staff. The upper staff continues with trills and sixteenth-note passages. The lower staff includes a section marked "pizz" (pizzicato), where the accompaniment consists of short, staccato chords.



The fourth system features a section marked "arco" (arco) in the lower staff, indicating a return to sustained accompaniment. The upper staff continues with complex sixteenth-note passages and trills. The lower staff includes a long sustained note in the final measure.



The fifth system concludes the page. The upper staff features a final sequence of trills and sixteenth-note passages. The lower staff includes a section marked "pizz." (pizzicato) with short, staccato chords.

First system of a musical score in B-flat major (two flats). The upper staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including a trill marked with a '0' and a double-sharp alteration. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. An 'arco' instruction is present in the lower staff.

Second system of the musical score. The upper staff continues the intricate melodic pattern with various fingerings (1, 2) and a breath mark 'V'. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of the musical score. The upper staff shows more complex melodic figures with fingerings (2, 3) and a breath mark 'V'. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of the musical score. The upper staff features a melodic line with a trill marked with a '0' and fingerings (2, 3). The lower staff continues the accompaniment.

МЕЛОДІЯ

МЕЛОДІЯ

Ш. Беріо

Ш. Беріо

Fifth system of the musical score, marked 'Risoluto' and 'f' (forte). It is divided into two parts, I and II. Part I (upper staff) contains a melodic line with fingerings (1, 2) and a breath mark 'V'. Part II (lower staff) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

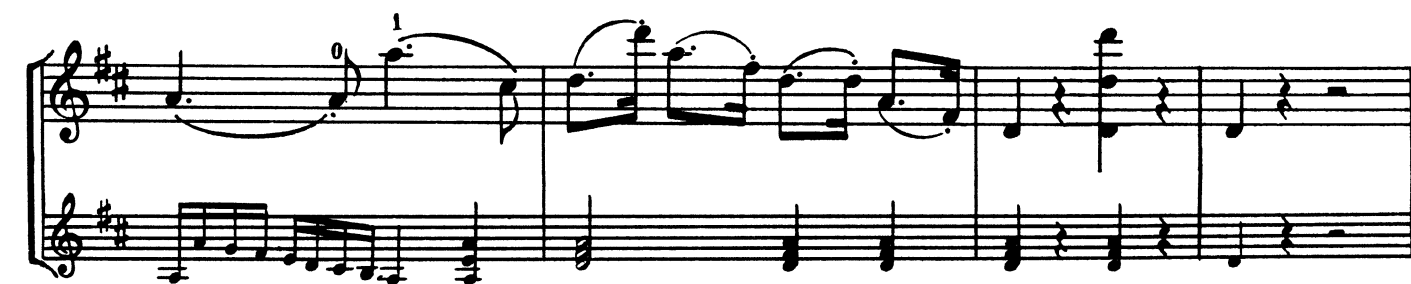
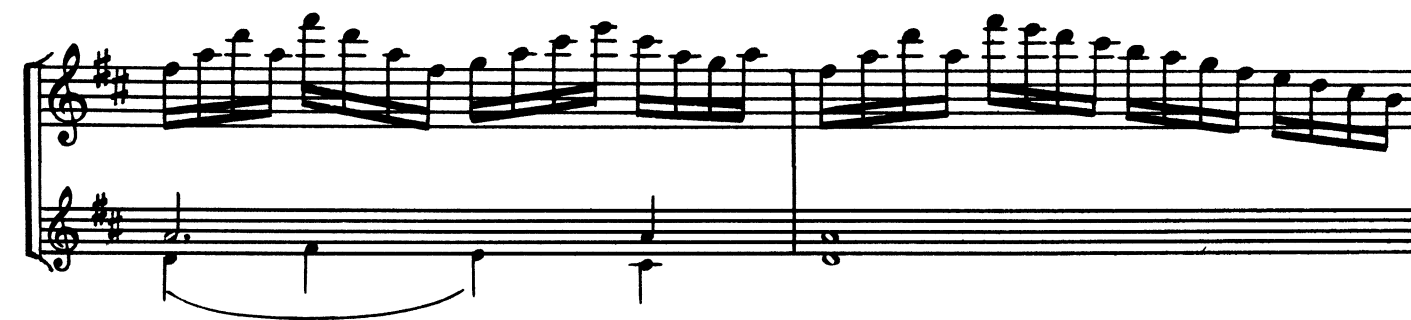
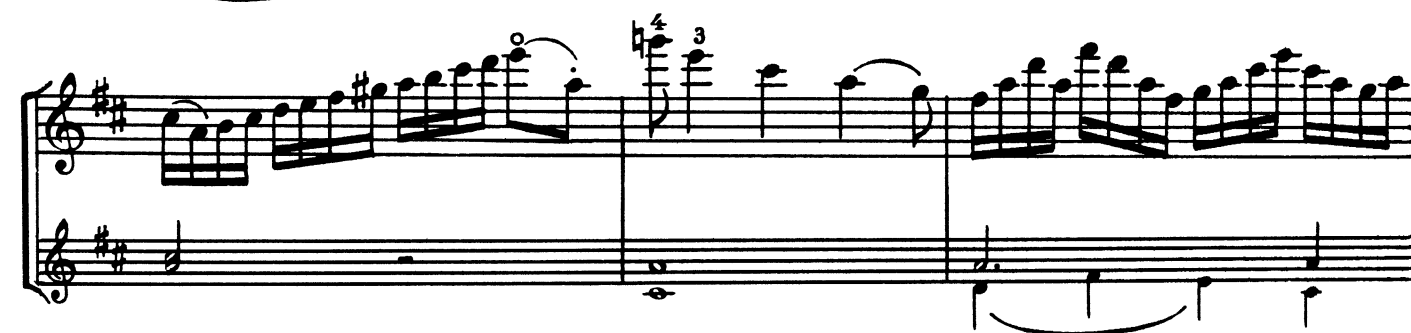
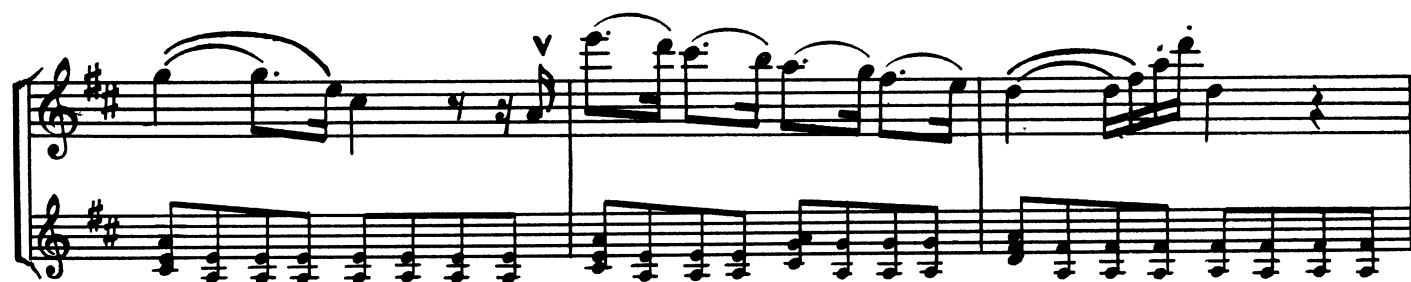
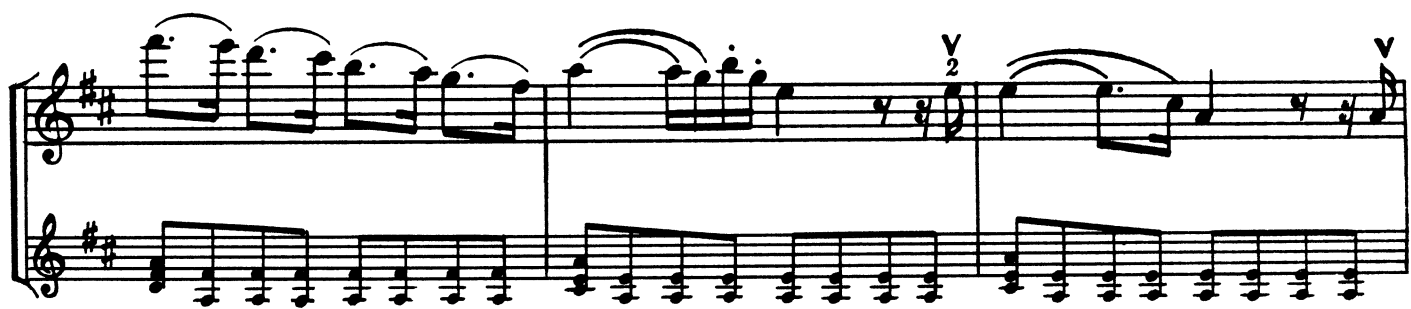
First system of musical notation, measures 1-3. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the upper staff features eighth-note patterns with slurs and accents (marked 'v'). The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Second system of musical notation, measures 4-6. The melody continues with slurs and accents. Measure 6 includes a fermata over a half note in the upper staff. The lower staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, measures 7-9. The melody features a sixteenth-note run in measure 7, marked with a '1'. Measure 9 also has a sixteenth-note run, also marked with a '1'. The lower staff has a whole rest in measure 8.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The melody consists of eighth-note pairs with slurs. Measure 12 features a more complex sixteenth-note figure. The lower staff has a long slur spanning measures 10 and 11.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The melody includes a sixteenth-note run in measure 13, marked with a '2'. Measure 14 has a slur and an accent. Measure 15 ends with an accent. The lower staff continues with a consistent accompaniment.

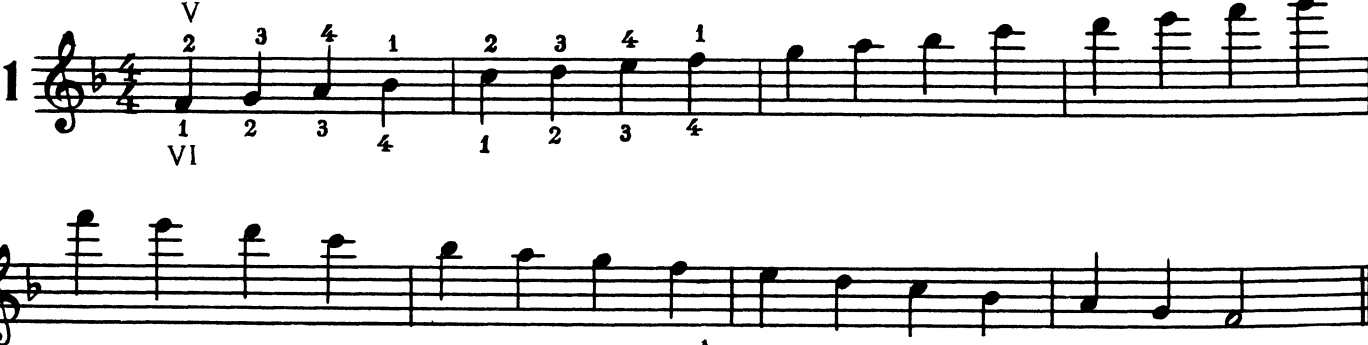


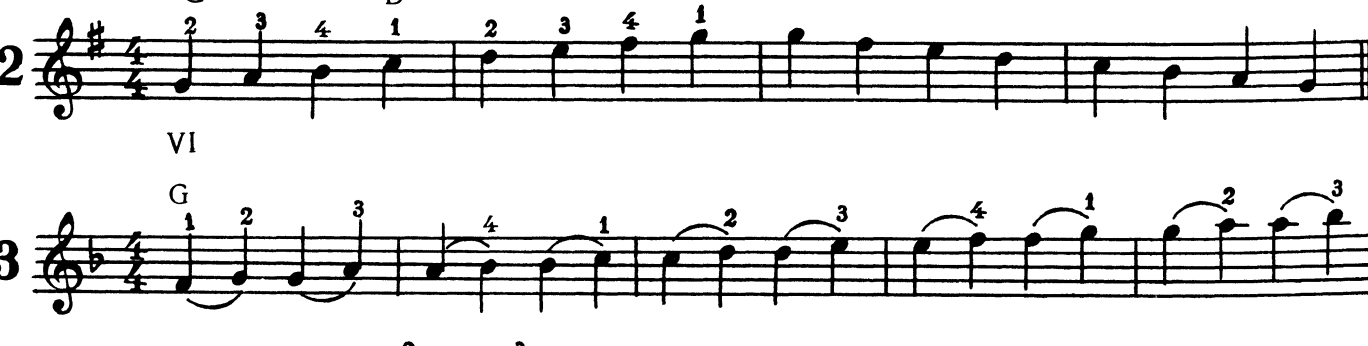
ШОСТА ПОЗИЦІЯ

ШЕСТАЯ ПОЗИЦИЯ

ВПРАВИ В ГАМАХ

УПРАЖНЕНИЯ В ГАММАХ

1 

2 

3 

ВПРАВИ В ТЕРЦІЯХ

УПРАЖНЕНИЯ В ТЕРЦІЯХ



ЕТЮД ЭТЮД

Moderato

Поєднання позицій

Соединение позиций

ВПРАВИ

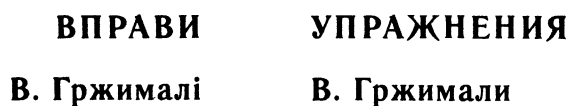
УПРАЖНЕНИЯ

ВПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ

Й. Іоакім

Й. Иоаким



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody starts on a G note, indicated by a 'G' above the staff, and is marked with a forte dynamic 'mf'. The second system continues the melody, featuring a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a sharp sign on the first note of the second measure. The third system shows the final part of the melody, including fingerings (1, 1, 1, 1) and a key signature change to one flat (B-flat) for the final measure, which ends with a double bar line and repeat dots.

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ



СЬОМА ПОЗИЦІЯ

СЕДЬМАЯ ПОЗИЦИЯ

ВПРАВИ В ГАМАХ

УПРАЖНЕНИЯ В ГАММАХ

1 

2 





Поєднання позицій

Соединение позиций

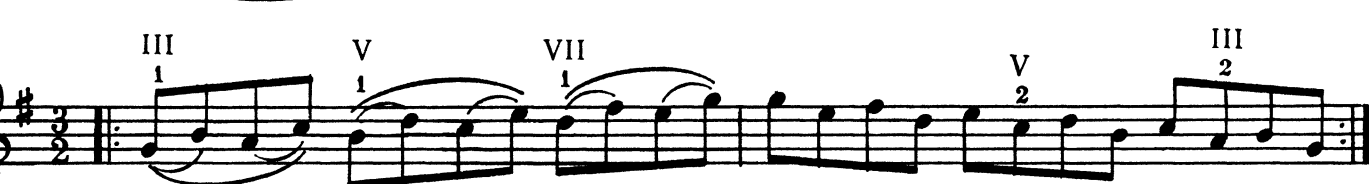
ВПРАВИ

УПРАЖНЕНИЯ

В. Гржималі

В. Гржимали

1 



2

III V VII

3

III V VII

4

III V VII

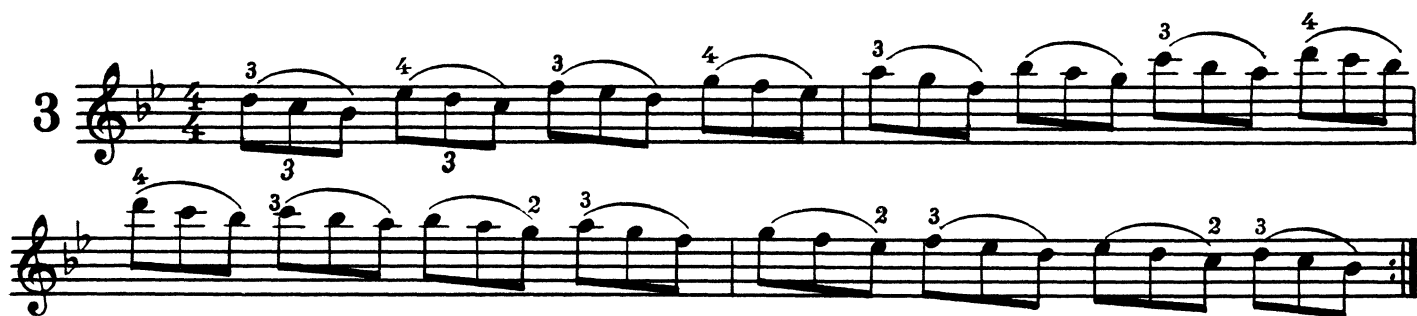
Detailed description: This section contains three pairs of musical staves, each pair corresponding to a specific finger (2, 3, and 4). Each pair consists of an upper staff with a treble clef and a lower staff with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The exercises for finger 2 include slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) and are labeled with Roman numerals III, V, and VII. The exercises for finger 3 and finger 4 follow a similar pattern with appropriate fingerings and Roman numeral labels.

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

1

2

Detailed description: This section contains two pairs of musical staves, each pair corresponding to a specific finger (1 and 2). Each pair consists of an upper staff with a treble clef and a lower staff with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The exercises for finger 1 include slurs and fingerings (1, 2, 3) and are labeled with Roman numerals III, V, and VII. The exercises for finger 2 follow a similar pattern with appropriate fingerings and Roman numeral labels.



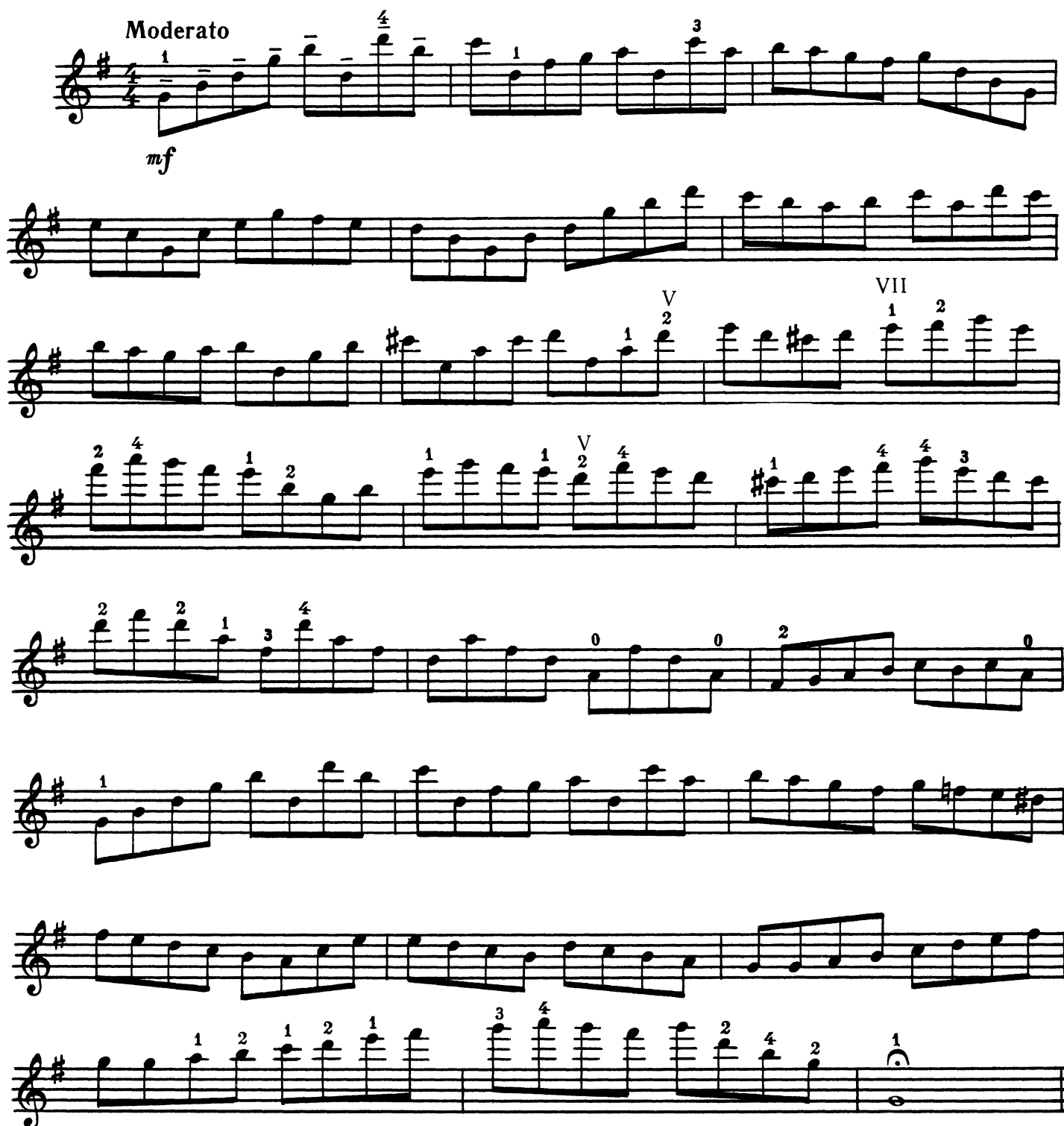
ЕТЮД

ЭТЮД

В. Кроткевський

В. Кроткевский

Moderato



ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

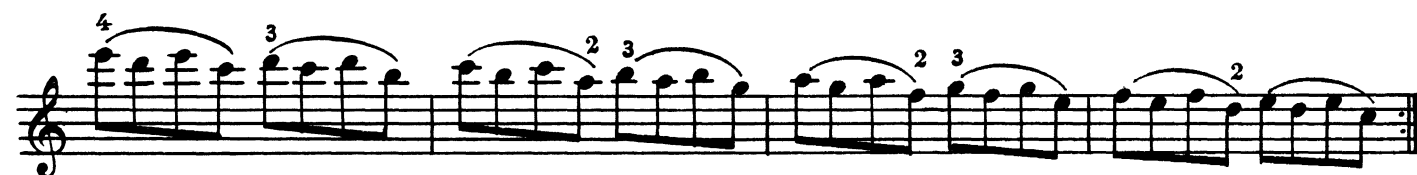
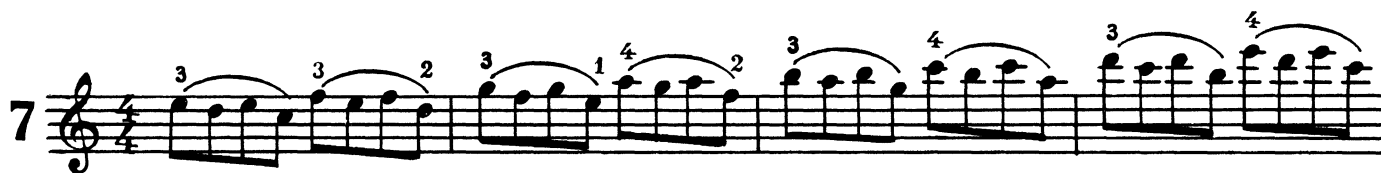
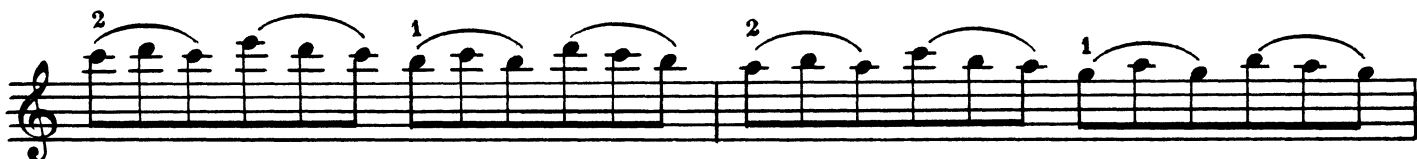
1

2

3

4

5



9

10

З метою закріплення матеріалу доцільно запропонувати учню транспонувати знайому мелодію в нову тональність за допомогою позиційних переходів (тобто шляхом переміщення руки з однієї позиції в іншу).

Для закріплення матеріала цілесообразно пропонувати учасному транспонировать знакову мелодію в нову тональність, приміняючи позиційні переходи (то єсть путем переміщення руки из одной позиции в другую).

ВПРАВИ УПРАЖНЕНИЯ

1 D I-VII 1-1 2-2 3-3 4-4 1-2 1-3 1-4

2 D II-VII 1-1 2-2 3-3 4-4

3 D 1-2 1-3 1-4 2-4

4 III-VII 1-1 1-1 2-2 3-3 4-4 1-2 1-3 1-4

5 IV-VII 1-1 2-2 3-3 4-4 1-2 1-3 1-4

6 V-VII 1-1 2-2 3-3 4-4 1-2 1-3 1-4

Стежити за легким і плавним ковзанням пальця по струні.

Следить за легким и плавным скольжением пальца по струне.

НАПІВПОЗИЦІЯ

ВПРАВИ В ГАМАХ

В. Кроткевський

ПОЛУПОЗИЦІЯ

УПРАЖНЕНИЯ В ГАММАХ

В. Кроткевский

1 2 3 4 1 2 3 1 3 1 4 2 4 1 3

1 2 3 4 1 2 3 4 1 3 1 4 2 4 1 3

1

1 2 3 4 1

0 4

2

1 3 4 1 2 3 4

0 4

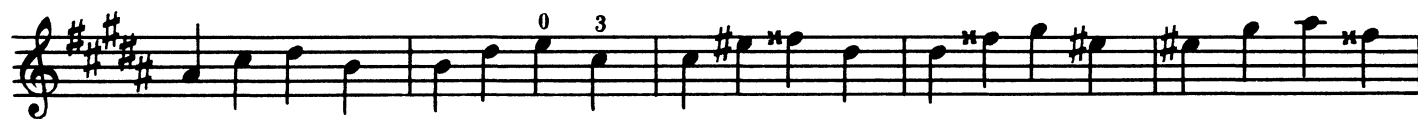
0 2 0 0 4

3

1 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

0 4 2 3 4 2 0 0 3 2 1

4 3 2 1 4 3 2



ЕТЮДИ ЭТЮДЫ
В. Кроткевський В. Кроткевский

1

2



В.ЗЕЛЬДІС

**ВИВЧЕННЯ
ПОЗИЦІЙ
НА
СКРИПЦІ**

·МУЗИЧНА УКРАЇНА·