

Государственное автономное образовательное учреждение
среднего профессионального образования Московской области
«Московский областной музыкальный колледж
имени С. С. Прокофьева»

Методическая разработка

**Тема: « 42 этюда Р. Крейцера – основа
художественного и технического развития
скрипача »**

**Составила: преподаватель высшей
квалификационной категории
Дворецкая Анна Григорьевна**

г. Пушкино 2014 г.

Содержание

1. Вступление.....	3
2. Глава 1. Техника правой руки.....	5
а). Значение звукоизвлечения при исполнении этюдов	
б). Развитие штриховой техники правой руки	
3. Глава 2. Техника левой руки.....	21
а). Работа над интонацией	
б). Беглость, пассажная техника	
в). Исполнение трели	
г). Двойные ноты, аккорды, полифонические приемы игры	
4. Заключение.....	37

Прошло уже более 200 лет с тех пор как были написаны этюды Родольфа Крейцера (1807 г.), но до настоящего времени они занимают в педагогическом репертуаре исключительное место.

Р. Крейцер (1766 – 1831 гг.), яркий представитель французской классической скрипичной школы, был крупнейшим музыкальным и общественным деятелем, знаменитым оперным композитором и великим скрипачом своего времени. Яркий талант, огромная жизненная энергия, проявившиеся во всех сферах его деятельности, снискали ему прижизненную славу и уважение.

Великий скрипач обладал большим композиторским дарованием. Автор нескольких так называемых «опер спасения» в период французской буржуазной революции завоевал большую популярность. Оперы Р. Крейцера десятки лет с огромным успехом шли во Франции и Европе. За выдающиеся заслуги в развитии музыкальной культуры Франции Р. Крейцер в 1824 году был награжден орденом Почетного легиона.

Р. Крейцер был выдающимся скрипачом. Его игра отличалась живостью, страстностью чувств. Труднейшие пассажи он исполнял отчетливо, очень убедительно, обладал сочным, выразительным звуком, чистейшей интонацией, яркой фразировкой, большой убедительностью исполнения. По воспоминаниям современников эмоциональное воздействие на слушателей было сильным.

Р. Крейцер являлся горячим последователем творчества великого Дж.-Б. Виотти, основателя классической французской скрипичной школы. Героические мотивы, маршевые ритмы, свойственные музыке революции, объединяют в стилистическом плане музыку концертов Дж.-Б. Виотти и Р. Крейцера. 19 скрипичных концертов Р. Крейцера были очень популярны в начале XIX века, их исполняли во всех концертных залах Франции и Европы.

В 1796 году Родольф Крейцер, а также его коллеги Пьер Роде и Пьер Байо вошли в состав первых профессоров Парижской консерватории. Именно им принадлежит первый в истории скрипичного исполнительства фундаментальный методический труд под названием «Школа Парижской консерватории», где собран и обобщен весь опыт, накопленный к тому времени в скрипичном исполнительстве.

Р. Крейцер выделялся особым педагогическим дарованием даже среди своих талантливых коллег. Ярким свидетельством этого являются «42 этюда», сочиненные им в 1807 г. для студентов своего класса.

В последующие годы появилось множество редакций этого цикла – Клавеля (1 пол. XIX века), Геринга (1858 г), Вьетана (конец XIX века), Губая (1908 г.), Мейера (1911 г.) и др.

Видное место в этом ряду занимает редакция «42 этюдов» Арама Ильича Ямпольского, профессора Московской Государственной консерватории, с деятельностью которого связано становление и развитие советской скрипичной школы. А. Ямпольский выполнил множество редакций художественной и педагогической литературы для скрипки. Среди них особое место занимает редакция этюдов Р. Крейцера, в которой широко представлены штриховые, аппликатурные варианты, а также методические указания о способах и вариантах работы над ними.

Автор данной методической разработки для раскрытия темы использовал редакцию этюдов А. Ямпольского, сохраняя их порядковые номера. Подробно рассматривая на примере этюдов особенности и проблемы, связанные с развитием техники правой и левой рук скрипача и способы их художественного воплощения, хотелось бы предложить данную работу в качестве методического пособия преподавателям ДМШ.

Глава 1. Техника правой руки.

Несмотря на всеобщее признание ценных качеств этюдов Р. Крейцера на практике все же нередко встречается формальное их прохождение, ограничивающееся, в лучшем случае, исправлением неточной интонации или заучиванием этюдов наизусть. Это подчас является следствием недостаточного понимания педагогами целей, которые ставятся в том или ином этюде, а также незнания какими путями к этим целям следует идти. Поэтому нередки случаи, когда учащиеся, переигравшие весь сборник этюдов, не получают той пользы, не приобретают тех основополагающих навыков, которые могло бы дать умелое и тщательное их прохождение. Недаром еще Байо говорил, что умение заниматься – это уже талант.

Соблюдение определенных принципов при изучении этюдов повышает результативность и эффективность их исполнения:

1. Тесная связь технических задач и художественного воплощения;
2. Внимательное отношение к указанным Р. Крейцером темпам;
3. Тщательная работа над различными приемами исполнения, ясное понимание целей и задач при изучении конкретного этюда;
4. Работа над звукоизвлечением должна стать предметом особого внимания.

Звукоизвлечение на скрипке тесно связано с художественной стороной исполнения, раскрытием художественной концепции произведения. Певучий, выразительный, содержательный звук является показателем мастерства скрипача. Такой звук, обладающий мощным фактором воздействия на слушателя, передает всю палитру чувств и настроений в их наитончайших оттенках. Отличительной чертой староитальянской, франко-бельгийской скрипичных школ была высокая культура звукоизвлечения.

Р. Крейцер был ярким представителем французской скрипичной школы, обладал необыкновенно выразительным насыщенным звуком. Идеей воспитания культуры звучания на скрипке как при исполнении кантилены, так и различных видов техники – штрихов, пассажей, двойных нот, аккордов пронизаны этюды, сочиненные им для повышения мастерства своих студентов. В оригинальном издании Р. Крейцер открывает свои непревзойденные «42 этюда» этюдом № 39 (под ред. А. Ямпольского), показывая какое важнейшее значение он придает звукоизвлечению в игре на скрипке.



Этюд требует от исполнителя большого мастерства в передаче певучего, протяженного, обогащенного динамическими оттенками звука. В некоторых изданиях предлагается оригинальный медленный темп этюда (*Adagio sostenuto*), заменить на более ускоренный, используя *alla breve*, объясняя это удобством исполнения этюда для учащихся. Такой подход к изучению данного этюда кажется сомнительным. Не удобство, а достижение подлинного мастерства владения смычком, является основной задачей этюда.

Певучесть – это характерная особенность скрипичного звука. Приближенность звучания скрипки к тембру человеческого голоса раскрывает сущность природы инструмента, его возможность передавать все тончайшие оттенки чувств и настроений человека. В работе над свободным, певучим звуком большое значение имеет взаимодействие правой и левой рук учащегося. Данный этюд исполняется в очень медленном темпе, поэтому необходимо найти хороший звуковой баланс между глубиной и скоростью ведения смычка. Недостаточно медленно вести смычок, надо наполнить звук тембром, динамикой, свободным дыханием.

Левая рука обогащает возможности звукоизвлечения. Чистое интонирование, тембровые свойства вибрации, артикуляция в сочетании с протяженным, певучим ведением смычка придают особую выразительность и содержательность скрипичному звуку. Этюд № 39 написан в декламационном стиле, что требует от исполнителя мастерства в медленном, ровном ведении смычка в сочетании с динамическими эффектами (*cresc.*, *dim.*). Необходимо отметить, что декламацию как прием выразительного «выговаривания» звуков, надо применять с большим чувством эстетического вкуса, чтобы не нарушать художественную и стилевую целостность исполняемого произведения.

Л. Ауэр в своей книге «Моя школа игры на скрипке» указывает на необходимость ясного разграничения декламационных моментов и связного исполнения кантилены, удачно сравнив эти приемы с речитативом и арией в вокальном искусстве.

Работа над совершенствованием звукоизвлечения тесно связана с приобретением учащимися навыка грамотного, продуманного распределения смычка. Мастерство в распределении смычка включает в себя умение использовать различные части смычка, добиваясь качественного, содержательного звукоизвлечения на всей ленте волоса смычка.

Принцип певучего, выразительного звучания распространяется на все последующие этюды в данном цикле. Певучесть и выразительность не только кантилены, но и техники должны стать основой музыкального мышления исполнителя.

Деташе является одним из ярких средств музыкальной выразительности. Присущая ему певучесть, выразительность, протяженность звучания, возможность использования различных его разновидностей дают богатые возможности для воплощения художественного замысла и создания образного строя музыкального произведения.

Замечательный исполнитель и талантливый педагог Р. Крейцер посвятил изучению и совершенствованию этого штриха достаточно большое количество этюдов. С потрясающей методической глубиной он рассмотрел все аспекты исполнения данного штриха в различных контекстах. Примечательно, что все эти этюды исполняются в динамическом оттенке forte, что подчеркивает не столько громкость, сколько сочность, тембровую насыщенность звучания штриха. Исполнение штриха деташе предполагает полную свободу правой и левой рук, осмысленную согласованность всех игровых движений.

В основе движения лежит использование ощущения силы тяжести, инерционности движения. Импульсивное начало каждого движения вверх и вниз смычком обеспечивает размах штриха и переходит в инерционное движение, которое и составляет основное содержание штриха. Ритмичность исполнения достигается ощущением одинаковых сгибательных и разгибательных движений в локте правой руки.

Каждое движение смычка не является изолированным, оно плавно и незаметно переходит в следующее. Это звуковое единство достигается движением правой руки строго в одной плоскости. Достижение певучести, ровности, плавности звучания должны быть основной целью при работе скрипача над данным штрихом.

Большое значение имеет точка соприкосновения смычка и струны. Ощущение упругости смычка и струны, полной свободы движений правой руки, при которой исполнительский принцип «чем свободнее, тем активнее» проявляется наиболее ярко, помогает исполнителю найти эту правильную точку. При этом звучание штриха приобретает ясность, чистоту, тембровую красоту. Ощущение упругости струны и смычка позволяет исполнителю добиваться яркого звукоизвлечения при очень легком держании смычка пальцами правой руки, что придает штриху деташе полетность звучания.

Р. Крейцер посвятил изучению и совершенствованию этого штриха достаточно большое количество этюдов. Вся нумерация этюдов взята в редакции А. Ямпольского.

Рассмотрим эти этюды с целью определения основных художественных и методических задач в каждом из них.

Этюд № 1 является, возможно, самым популярным среди этюдов для скрипки и исполняется сочным, красивым звуком в нюансе *forte*, широким движением смычка. Работе над ровностью звучания детали помогает нечастая смена струн в этом этюде. Р. Крейцер как бы дает первое представление о штрихе детали, показав его в наиболее «удобном» исполнительском контексте.



Исполнение этюда в медленном темпе поможет осмыслению художественно-исполнительских задач. Но длительное исполнение его в медленном темпе становится тормозом для исполнения в темпе, предложенном автором – *Allegro moderato*. Надо отметить, что многие этюды, посвященные совершенствованию этого штриха, написаны Р. Крейцером в темпах *Allegro moderato*, *Allegro assai*, *Allegro non troppo*, что указывает на виртуозный характер звучания этюдов.

При изучении этюдов на штрих детали необходимо варьировать темпы исполнения, чтобы не возникала статика движения и так называемая медленная программа мышления. А. Ямпольский показывает много штриховых вариантов исполнения этого этюда. Вариантность как принцип работы над многими этюдами Р. Крейцера помогает добиваться устойчивости навыка, а также расширяет художественный уровень реализации штриха.

Этюд № 2 посвящен проблемам ритмической и динамической ровности звучания, которые часто возникают у учащихся при исполнении комбинированных штрихов – деташе и легато, штрихов которые были основными в концертах Р. Крейцера, Л. Шпора, Дж – Б. Виотти.



В скрипичной литературе довольно часто встречается исполнение штриха деташе в движении триолями. Сильная доля, исполняемая вниз и вверх смычком, иногда вызывает у учащихся сложности в координации обеих рук. Этюд № 3 Р. Крейцера направлен на решение этой проблемы.



Штриховые варианты к этюду, предложенные А. Ямпольским, вырабатывают ясное, четкое ощущение триольности в движении. Плавная мелодическая линия, движение триолями в умеренно быстром темпе, красочность звучания штриха деташе в нюансе форте создает характер яркого, но в то же время гибкого, плавного, полетного звучания данного этюда.

Исполнение штриха деташе при переходе смычка через струны часто вызывает у начинающих исполнителей потерю динамической и ритмической ровности звучания. Необходим повышенный слуховой контроль в момент смены смычка. Динамическая ровность звучания не должна нарушаться переходом смычка в другую плоскость. Исполнителю надо учитывать и тот факт, что начало движения на последующей струне будет осуществляться с

другой точки на смычке. Начало звучания каждой ноты станет четким и точным.

Важное значение при переходе смычка через струны приобретает положение локтя правой руки, которое должно обеспечить наиболее комфортное исполнение штриха на каждой струне. Сильная доля этюда № 6 исполняется смычком вверх. Это наиболее удобное исполнительское движение при смене струн.



Основная задача этюда – это выделение мелодического голоса, исполняемого смычком вверх, создание гибкой и длинной мелодической линии.

Движение смычка к верхней ноте должно выполняться посредством быстрого движения кисти, сопровождающегося расслаблением мышц всей руки. Необходимо обращать внимание на движение смычка, параллельное подставке, и использование при этом всей ленты волоса смычка.

А. Ямпольский предлагает более сложные варианты изучения этюда – сильная доля исполняется смычком вниз, в триольном и пунктирном движении. Исполнение этюда предложенными вариантами расширяет возможности его изучения, совершенствует данный навык, способствует устойчивости его исполнения. Темп (*Allegro assai*), предложенный автором, указывает на виртуозное, яркое звучание этюда.

Ровность в звучании штриха детахе обеспечивается и правильным продуманным распределением смычка. Проблеме распределения смычка при исполнении штриха детахе посвящен этюд № 7 Р. Крейцера. Часто учащиеся неоправданно широко играют шестнадцатые ноты в этюде. Это приводит к

звуковому дисбалансу, нарушению ровности звучания и, следовательно, отсутствию гибкой продуманной фразы.



Как вариант изучения, возможно исполнение этюда в медленном темпе, при этом распределение смычка должно быть максимально приближенно к исполнению этюда в темпе, предложенном Р. Крейцером (Allegro). Этюд исполняется в верхней половине смычка, характер легкий, подвижный.

Яркое, блистательное звучание этюда № 8 достигается исполнением штриха деще в верхней половине смычка свободными и активными движениями предплечья.



Главная задача данного этюда – насыщенное, полнозвучное деще. Частая смена струн, переходы в другие позиции не должны нарушать ритмическую, динамическую ровность звучания данного этюда.

Тембровая красочность штриха деще связана и с проблемой интонации в левой руке. Чистое интонирование обогащает звук обертонами, что придает штриху деще насыщенное, выразительное звучание.

Нередко в скрипичной литературе встречается исполнение сильной доли штриха деще смычком вверх. Этой особенности исполнения штриха посвящен этюд № 10 Р. Крейцера.



Если движение смычка вниз, использующее силу тяжести, является более естественным и определенным, то движение вверх предполагает дополнительные небольшие усилия, более яркий импульс в начале исполнения штриха. Сильная доля придает движению еще более активный, импульсивный характер. Чистота интонации в разложенных аккордах, четкий двухтактный период, стремительное движение мелодии от баса к красочной итоговой вершине придают этуду яркий, блистательный характер.

Совершенствованию приема исполнения штриха деташе посвящен этюд № 15 Р. Крейцера. Изложенный в мелодически развитом варианте, этюд предполагает более виртуозное владение техникой смены струн.



Яркое, но певучее звучание мелодического голоса достигается свободным, активным кистевым движением вниз. Необходимо отметить, что само по себе кистевое движение не является изолированным, а входит в общее, сбалансированное движение предплечья и кисти. Комбинирование штрихов легато и деташе, мелодическое разнообразие придает этуду живой, виртуозный характер.

Этюд № 27 продолжает развитие приемов деташе в более сложном текстовом варианте.



Комбинирование штрихов деташе и легато, сложные мелодические модуляции не должны влиять на качественное исполнение штриха. Динамическая ровность, ритмичность, красочная тембровость звучания штриха во всех регистрах, продуманность фразировки – вот основная исполнительная задача учащегося.

С глубоким знанием скрипичного исполнительства, методической обоснованностью Р. Крейцер рассмотрел все особенности и аспекты изучения данного штриха. Ясное понимание учащимися всех проблем, связанных с его исполнением, четкое их формулирование и яркое слуховое представление конечного идеального звучания раскрывает перед ними перспективы совершенствования штриха деташе на многие годы.

Совершенствованию одного из самых распространенных скрипичных штрихов – легато – Р. Крейцер посвящает несколько этюдов в своем цикле.

Особенность звучания штриха легато связана с природой скрипичного исполнительства, приближенностью тембра скрипки к тембру человеческого голоса. В 19 веке *bel canto* стало идеалом звучания на многих музыкальных инструментах.

Л. Ауэр писал, что в легато необходимо достичь «идеала легкого, закругленного непрерывного потока звуков». Певучесть длинной мелодичной линии, гибкость звучания – основные качества штриха легато. Распределение смычка в штрихе не носит чисто математический характер. Идеальная ровность лишила бы звучание выразительности, декламационности и разнообразия. Д. Ойстрах говорил о первоначальном импульсе смычка, когда на первую ноту в легато использовалось большее количество смычка, чем на последующие. Торможение смычка для достижения абстрактной ровности противоречит природе штриха, лишает исполнителя ощущения движения, полетности звучания, дыхания фразы. Распределение смычка в штрихе легато зависит не столько от количества нот на смычок, сколько от динамики, фразировки. Плавность и певучесть ведения смычка в легато связана с незаметной сменой струн в правой руке и совершенной техникой переходов в левой. Незаметная смена струн достигается свободными, плавными кистевыми движениями в правой руке. Однако необходимо отметить, что кистевые движения не изолированы, а связаны в одно общее, согласованное движение с предплечьем.

Этюд № 11, изложенный в технике бариолажа, помогает учащимся успешно решать эту проблему.



Для совершенствования кистевого движения А. Ямпольский предлагает различные штриховые варианты. Данный этюд исполняется в верхней половине смычка, однако, целесообразно учить его в различных частях, включая колодку. При смене струны в нижней половине смычка и, особенно, у колодки необходимо учитывать возрастающую роль мизинца. Мизинец свободно, легко касается трости смычка и включается в общее, сбалансированное движение кисти и предплечья. Легкость, плавность кистевых движений, интонационная красота разложенных аккордов, создают образ спокойного покачивания, умиротворения. Этюд является подготовительным для последующих этюдов на штрих легато, в которых общее движение смычка имеет более сложную форму.

В этюде № 12 Р. Крейцера волнообразные движения мелодии предполагают соответствующие плавные волнообразные движения смычка.



Каждая смена струн должна производиться очень плавно, без резких движений и акцентов. Движения кисти при переходе на другую струну должны быть минимальными, чтобы не нарушать общее движение, исполнительское ощущение плавности, певучести ведения смычка. Необходим хороший контакт смычка со струной.

Достижение выразительного звукоизвлечения на каждой струне является непростой задачей для исполнителя. Это потребует длительной работы по выработке оптимальных движений рук. Согласованная работа

обеих рук предполагает соединение плавных переходов правой руки с легкой, незаметной сменой позиций.

Интонационная красота, гибкость мелодической линии в сочетании с певучим звукоизвлечением требует от скрипача большого исполнительского мастерства.

Л. Ауэр и А. Ямпольский обращали большое внимание на необходимость подготавливать и задерживать пальцы левой руки при переходе на другую струну для осуществления плавного легато. Этюд № 13 полностью посвящен данной проблеме.



Часто в учебно-исполнительском процессе преподаватели школ незаслуженно пропускают этот этюд. А ведь он вырабатывает принцип, который будет постоянно использоваться в дальнейшей исполнительской деятельности скрипача.

Виртуозный, исполняемый в характере каденции, этюд № 40 ставит перед исполнителем достаточно сложную задачу соединения штриха легато и большого количества нот в гаммообразных пассажах в левой руке.



Остановимся на проблеме исполнения легато в данном тексте. Как показывает практика, испытывая трудности в исполнении пассажей, учащийся перестает контролировать движение смычка. Нарушение контакта смычка и струны, неспособность удерживать скорость смычка являются большой технической проблемой. Воспитание у учащегося музыкально-

исполнительского принципа озвучивания не только кантилены, но и техники помогает в решении этой задачи.

Из всех ранних изданий этюдов Р. Крейцера только Губай распутал сложную ритмическую структуру пассажей и представил ее в упорядоченном виде.

Данный этюд является прототипом блестящих виртуозных произведений таких как каприз Венявского, известный как Каденца.

В скрипичной литературе 19 века широко использовался штрих мартле (в переводе означает – бить молоточком, отчеканивать). Отрывистый, резкий штрих предполагает, как и в деташе, проведение смычка по струне вверх и вниз. Начинается с резкой атаки, «укола», исполняемого минимальным вращательным движением предплечья, дальнейшим стремительным проведением смычка с филировкой звука в его конце и паузой. Важнейшей задачей является соблюдение четкой ритмичности и выдерживание пауз между звуками, поэтому качественное исполнение штриха возможно лишь в определенных темповых пределах. Сокращение пауз в более быстрых темпах приводит к потере характера упругости, штрих мартле превращается в маркированное деташе.

В художественном плане штрих мартле применяется для создания мужественных, волевых, героических образов.

Этюд № 4 посвящен проблемам исполнения штриха мартле.



Ломаная мелодическая линия этюда и как результат частая смена струн, вызывает у учащихся некоторые сложности в качественном исполнении

штриха. Смена струн происходит в паузы. Точное ощущение плоскости, в которой осуществляется следующее движение смычка, поможет точнее исполнить начало штриха мартле – атаку звука. Учащийся должен внимательно следить за тем, чтобы смычок двигался параллельно подставке, играть forte в упругой части струны, то есть ближе к подставке и усилить слуховой контроль за качественным, без форсирования и неприятных, резких призвуков, звучанием штриха мартле. Штрих, исполняемый нюансом forte, придает мужественный, волевой характер этюду.

Интересно отметить сочетание штриха мартле с исполнением трели в этюдах № 20, 21, 24 Р. Крейцера. Четкое, упругое ритмичное мартле помогает исполнению строго организованной по времени трели. Трель, также как и мартле, начинается с атаки звука и импульса в движении смычка. Согласованная работа обеих рук исполнителя – залог успеха в совершенствовании такого непростого приема игры как трель.

Стаккато является одним из виртуозных, блестящих скрипичных штрихов. Этюд № 5 Р. Крейцера посвящен изучению и совершенствованию этого штриха.



В основе стаккато лежит импульсное движение руки, по сути, использующее упругие свойства смычка и струны. Как показывает исполнительская практика, разные части руки могут быть включены в движение. Самое крупное и управляемое стаккато – это кистевое. При большей фиксации кисти и предплечья штрих исполняется более стремительно и приобретает яркий, виртуозный характер. Г. Венявский обладал блестящим стаккато, исполняя 64 ноты на смычок с большим напряжением во всей руке. Скорость штриха

зависит от способа его исполнения. Учащимся, начинающим изучение штриха, хотелось бы рекомендовать на первых порах кистевое стаккато, как более управляемое. После исполнения энергичного начального импульса необходимо почувствовать стаккато как процесс, движение в целом, которое необходимо «включить» и поддерживать. Об этом говорили А.Ямпольский и Д.Ойстрах. Упругое, твердое стаккато придают звучанию этюда № 5 Р. Крейцера блестящий, стремительный характер.

Основоположник французской классической скрипичной школы Дж.-Б. Виотти часто использовал в своем исполнительстве комбинированный прием, который получил позднее название «штрих Виотти». Последовательность, состоящая из двух звуков, первого – более легкого стаккато и второго – сильно акцентированного мартле, является характерной особенностью данного штриха. По сравнению с мартле имеет более подвижный и блестящий характер. Звучание штриха может меняться в зависимости от темпа, нюанса и характера этюда. В этюде Р. Крейцера № 34 строение мелодии помогает исполнителю выработать правильные ощущения при исполнении штриха Виотти – первая нота в легато на одной струне исполняется легким стаккато, вторая, звучащая как двойная нота, требует более плотного, яркого импульса движения.



Сочетание интонационно выразительной мелодии с изящным звучанием «штриха Виотти» в довольно подвижном темпе составляет суть художественного содержания этюда.

Один из самых известных этюдов Р. Крейцера № 33 написанный в стиле марша, представляет собой целостное, яркое в художественном плане произведение.



Исполнение характерного, четкого, пунктуального штриха в правой руке подчинено общему художественному замыслу этюда – созданию образа героической маршевости.

Атака звука на шестнадцатую, слитное соединение с длинной нотой и свободное рефлекторное, как результат атаки на короткую, проведение длинной ноты составляет основу данного штриха. Исполнение пунктирного штриха требует большой точности в движении правой руки, гибкости кисти. Точное ощущение плоскости двух струн в правой руке при исполнении двойных нот поможет как в начальном изучении штриха, так и дальнейшем его совершенствовании. Virtuозный элемент исполнения пунктирного штриха в данном этюде часто проявляется в стремительной смене струн при исполнении шестнадцатой и последующей двойной ноты. Это движение требует не только большой точности исполнения, но и легкости проведения смычка, особенно в его нижней половине. Исполнение отдельных звеньев в пунктирном штрихе не должно отвлекать внимание исполнителя от мелодии, ее развития, стремления к кульминационным вершинам.

Яркая жанровость, героическая патетика этюда – марша Р. Крейцера вызывают ассоциации с образным содержанием его патриотических опер.

Отработав разнообразные штрихи в изложенных выше этюдах, построенных сжато и лаконично, Р. Крейцер сочиняет этюды на различные комбинации штрихов, что требует достаточной свободы и виртуозности исполнения.

Этюд № 28, получивший название «этюд Бетховена», требует от исполнителя яркой экспрессии звучания в сочетании с четкой артикуляцией.



Этюд исполняется нюансом forte, однако в пределах общего нюанса динамика зависит от развития музыкальной фразы. Четкое исполнение трели с активной и сильной атакой звука в начале и точным ее окончанием усиливает патетико-взволнованный характер этюда.

Декламационный характер в сочетании с ритмичной точностью открывает перед исполнителем в этюде № 38 большие интерпретаторские возможности, развивая его музыкальное воображение и мышление.



Глава 2. Техника левой руки.

Большое значение придает Р. Крейцер в своих знаменитых «42 этюдах» и развитию техники левой руки, включая в сборник этюды на развитие, трели, двойные ноты, аккорды, пассажную технику.

Прежде чем остановится на рассмотрении проблем, возникающих при изучении этюдов на различные виды техники левой руки, отметим первостепенное значение интонирования на скрипке. Интонация является одним из основных средств музыкальной выразительности. Без точного интонирования невозможно раскрытие красочных особенностей мелодии, и, как результат, невозможность передачи художественного содержания музыкального образа, художественного строя всего произведения в целом.

Важнейшей задачей в искусстве интонирования является развитие музыкального слуха, «предслышания» необходимой высоты звука, «предощущения» движения руки и пальцев. И. Войку говорил, что «ощущение чистоты данного тона находится не только в слухе, но также и в пальце, который оказывается в состоянии ощущать чистоту». Часто неточности в интонировании связывают с недостатками в постановочных моментах, отчасти это правомерно, но, как показывает исполнительская практика, заостренное внимание слуха к интонации помогает выработать наиболее правильные, оптимальные двигательные ощущения, что способствует совершенствованию постановки левой руки.

Ю. Янкелевич утверждал, что в интонировании «основное – активность и воспитание слуха с заостренным вниманием на интонации – сперва в вопросах элементарной частоты строя, а позже в интонации фразы. Умение слушать и контролировать себя даёт богатый художественный результат». А. Ямпольский говорил, что «никогда нельзя играть быстрее слуха. Он должен опережать движение».

В историко-художественном плане подход к интонированию не оставался неизменным. Отношение Р. Крейцера к интонации с одной стороны, учитывало предыдущий теоретический и исполнительский опыт – учение Тартини о «третьем тоне», с другой, отражало эстетические взгляды эпохи классицизма. Учение Тартини о «комбинированных тонах» наиболее ярко проявляется при игре двойных нот. Появление «третьего тона», обертона, является синонимом чистого, гармонического строя. Этюды Р. Крейцера № 29, 30, 32 посвящены проблемам исполнения техники двойных нот, одной из сторон которой является чистое обертоновое звучание двойных нот.

В эпоху классицизма доминирующую роль играет «линейное», мелодическое интонирование. Раскрытие особенностей мелодического строя ставит перед исполнителем задачи выразительного интонирования. Примером этого может служить этюд № 12.



Гибкость, выразительность мелодии, характерная острота полутоновых вводных тонов требует от исполнителя активного «предслышания», «опережающего мышления» в сочетании с мышечным «предощущением» конкретных движений рук и пальцев.

Сложнейший процесс интонирования связан со всем исполнительским процессом – состоянием музыкального слуха во время игры, техникой левой и правой рук. Интересна взаимосвязь интонации и штриховой техники правой руки скрипача. Чистая интонация, обогащая звуки обертонами, дает возможность привносить легкость, полетность в звучании штриха, и наоборот, неточная интонация негативно сказывается на его звучании.

Работа над чистотой интонации означает и работу над звуком, выявлением его лучших качеств. Чистая интонация обогащает звукоизвлечение тембровыми красками, с другой стороны, повышенное внимание к качеству, полноте, красочности звучания активизирует музыкальный слух, обостряя внимание исполнителя на ладовысоте звука как одной из его характеристик. А. Ямпольский говорил: «у тех скрипачей у которых хорошая интонация, все красиво звучит и наоборот. Это не случайно. Красота звука – это и красота интонации».

Все этюды Р. Крейцера написаны в тональности до четырех знаков и удобны для исполнения на скрипке. С одной стороны, таковой была традиция, с другой – благоприятная для исполнителя тональность не мешала, а помогала усвоению различных приемов игры и созданию наиболее ярких художественных образов. Так, этюд №1, написанный в тональности до-мажор, дает исполнителю представление о ладовысотном строе семи диатонических нот. Обогащенное обертонами, звонкое, яркое звучание диатоники станет основой ладовысотных звуковых представлений скрипача.

В этюдах № 7, 10, изложенных трезвучиями, Р. Крейцер расширяет слуховые представления исполнителя. Ощущение гармонической принадлежности каждого звука в мелодии развивает масштабность мышления, обостряет музыкальный слух.

В понятие техники левой руки включена беглость, и как ее художественное воплощение пассажная техника. Стремительность, точность «бисерной» техники исполнения пассажей придает игре скрипача особую виртуозность и блеск. Понятие беглости включает в себя, свободную, легкую, четкую работу каждого пальца, не теряя при этом ощущения целостного, группового движения пальцев. Отчетливость исполнения каждого звука связана с понятием артикуляции – четким опусканием или поднятием каждого пальца.

Этюд № 17 Р. Крейцер посвящает развитию беглости и укреплению пальцев, отрабатывая прием поднятия третьего и четвертого пальцев, самых слабых в левой руке.



Пальцы не следует слишком высоко поднимать над струнами и опускать их без напряжения, избегая стука о гриф. Исполнение этюда без смычка, только пальцами левой руки, поможет определить степень свободы каждого пальца. Падение пальца должно быть четким, а отскок более энергичным. Ощущение четкости в пассаже, исполняемом в самом быстром темпе, зависит от скорости падения и поднятия пальцев. А. Ямпольский и Д. Ойстрах советовали быстро снимать и ставить пальцы даже в медленных темпах.

Исполнительский принцип доигрывания каждой ноты до конца и быстрой смены пальцев помогает развитию у скрипача четкой, блестящей пассажной техники. Л. Ауэр писал: «быстрота движений пальцев должна

развиваться безотносительно к музыкальным темпам, которые могут быть, по желанию очень медленными».

В понятии артикуляции включается и ритмическая ровность исполнения этюда, которая зависит от своевременной подготовки пальцев на струнах. Подготовка пальцев и оставление их на струнах являются важнейшими элементами техники левой руки. А. Ямпольский писал «Усвоение этих приемов и рациональное их использование облегчает игру и тем самым помогают чистой интонации, пальцевой беглости...». Прием подготовки пальцев на струнах способствует улучшению качества исполнения. При повторении одинаковых мотивов этюда № 17 необходимо внимательно следить за чистотой интонирования, использовать прием подготовки и задержание пальцев на струне.

Проблема звукоизвлечения приобретает большое значение при активной работе левой руки. Основным недостатком исполнения учащихся является полное переключение внимания на сложности исполнения в левой руке, движение правой руки при этом тормозится, теряется качество звучания. Также необходимо обращать внимание на динамическую ровность исполнения смычком штриха легато, включающее двухтактовую и однотоковую длительности.

Исполнение этюда в быстром темпе, «бисерная», четкая техника левой руки, выразительное звукоизвлечение создают неповторимый художественный колорит этого этюда.

Яркое методическое дарование и мастерство демонстрирует Р. Крейцер в этюде № 9 в остроумном решении исполнительских проблем, связанных с приемами игры в данном этюде.



При первом рассмотрении кажется, что этюд написан на технику соединения, смены позиций, однако особенность мелодического изложения триолями указывает на необходимость активного опускания третьего и четвертого пальцев левой руки на сильную долю, то есть активную артикуляцию. На взгляд автора, работа над этим исполнительским приемом имеет первостепенное значение, так как ощущение легкого, свободного падения пальцев на струну предполагает такое же легкое и свободное соединение позиций, и наоборот, жесткие, зажатые переходы в другую позицию делают невозможной полноценную работу левой руки.

Взаимосвязь этих приемов игры помогает выработать у учащегося правильные исполнительские ощущения при смене позиций и внутреннее убеждение, что артикулировать надо не только в первой, но и в более высоких позициях. Отсутствие артикуляции в высоких позициях является довольно распространенным недостатком исполнения. Гибкая мелодическая линия в сочетании с мягким, широким «дыханием» смычка создает образ бесконечного ажурного, изящного музыкального «кружева».

Этюды Р. Крейцера № 17, 9 совершенствуют такие элементы артикуляции как поднимание и опускание пальцев левой руки. Но последний штрих в выработке правильных ощущений при работе пальцев левой руки ставят исполнительские задачи этюда № 31, изложенного двойными нотами.



Четкая артикуляция пальцев в технике двойных нот помогает осознанию степени двигательной свободы пальцев. Часто учащиеся жалуются на невозможность исполнения из-за излишнего напряжения в левой руке почти с самого начала этюда. Кажется, что исполнение двойных нот требует

дополнительных усилий в работе левой руки. Однако, это неверный подход к исполнению данного приема игры. Снятие всех излишних усилий, полное освобождение пальцев совершенствуют технику двойных нот – артикуляцию, смену позиций в двойных нотах.

В серии этюдов, направленных на развитие беглости, этюд № 40 является итоговым. Беглость в гаммообразном движении, блистательность пассажной техники придают этюду яркий, виртуозный, феерический характер.



В своей редакции «42 этюдов» Р. Крейцера (1908 г.) Губай впервые ввел ритмическую упорядоченность пассажей, облегчив тем самым понимание исполнительских задач, изложенных в данном этюде. Для учащихся исполнение этюда представляет определенную сложность. Хотелось бы предложить ряд методов, подходов, помогающих в изучении данного этюда:

1. Исполнять пассажи строго ритмично;
2. Уделять внимание чистоте интонации, плавной смене струн и позиций;
3. Разделять длинные обороты, объединенные легато, на группы, классифицируя в зависимости от количества нот, ритмической пульсации, гармонического развития;
4. Практиковаться в среднем темпе с одной ритмической группой, постепенно добавляя другую группу и увеличивая количество нот;
5. Исполнять мелодические обороты, изменяя их оригинальный ритм;
6. Наравливать темп, исполняя небольшое количество групп. Останавливаться на первой ноте последующей группы для полной релаксации и контроля за исполненной до этого частью. Постепенно добавлять количество групп в обороте, заканчивая полным исполнением пассажа;

7. Работая над техникой пальцев левой руки, необходимо контролировать скорость движения смычка. Замедление и неспособность удерживать скорость ведения являются часто встречающимися недостатками исполнения;
8. Большое значение имеет и распределение смычка в пассажах. Фермата исполняется приблизительно третью смычка, на исполнение пассажей оставлять две трети;
9. Качественное звучание пассажей достигается определенным соотношением скорости ведения смычка и глубиной его погружения в струну;
10. Работа над динамикой, выразительностью исполнения пассажей. *Cresc.* и *dim.* необходимо исполнять изменением скорости ведения смычка, увеличивая ее на *cresc.* и замедляя на *dim.*;
11. Научившись контролировать методы выразительного исполнения, учащийся может объединить их, начиная с небольших частей (музыкальных фраз), и, заканчивая целым этюдом;
12. Работая над исполнением этюда, учащийся должен руководствоваться так называемым двойным подходом, методикой исполнения. Во-первых, эта техническая точность, чистота интонации, быстрота, легкость и т.д. Следующая стадия изучения выходит на передний план, когда исполнитель ищет способы выражения виртуозности и эмоциональной экспрессии. Данная стадия сильного эмоционального вовлечения, несомненно, является наиболее сложной, так как эмоции должны быть совмещены с мощной технической базой скрипача.

В эпоху барокко приемы орнаментики широко использовались. Достаточно вспомнить знаменитые «Дьявольские трели» Тартини. Произведения французских композиторов (Ребель, Леклер Франкер и др.) изобиловали большим количеством украшений, что требовало подвижной техники левой руки и виртуозного владения инструментом.

В классическую эпоху употребления трели было достаточно ограничено. Традиции орнаментики прослеживаются в медленных частях концертов композиторов классической эпохи – Дж.-Б. Виотти, Р. Крейцера, П. Роде. Крейцер посвятил овладению трели, как приема орнаментики, достаточно большое количество этюдов, так как считал, что она способствует выработке беглости и совершенствует, в целом, технику левой руки скрипача.

В процессе работы над трелью необходимо развивать ритмичные, независимые, свободные движения пальцев. Вспомогательные упражнения для поочередного чередования двух пальцев, исполненные по методу метроритмического ускорения (на удар две, три, четыре, шесть нот) помогают выработать четкую ритмичную трель. Возможно исполнение трелей и в других ритмических вариантах, например, пунктирным ритмом.

По поводу нажима пальцев на струну при исполнении трели существуют различные мнения. Автору близко высказывание И. Войку по этому вопросу. Он считал, что «лежащий палец не должен нарушать свободы движений прочих пальцев», а «движение другого пальца не должно вызывать мешающих, рефлекторных движений не только в лежащем пальце, но и в не занятых игрою пальцах». И. Войку видел в этом основное условие овладение техникой трелей.

Большое значение для выработки свободных движений пальцев в трели имеет и полная свобода большого пальца. Л. Ауэр говорил, что в движениях пальцев не должна принимать участие вся рука.

При исполнении трели учащимися часто наблюдается изменение положения кисти левой руки. Этот недостаток исполнения необходимо устранять, так как он свидетельствует о мышечном напряжении в пальцах и кисти левой руки.

Скорость исполнения трели связана, прежде всего, с качеством ее исполнения. Основными свойствами трели являются отчетливость и

равномерность. Быстрое, но неритмичное исполнение трели, часто с ускорением к концу, производит на слушателя скорее негативное впечатление.

Большим недостатком исполнения трели учащимися является удлинение звука с трелью и вялое ее окончание. Акцентированное внимание на четкое, волевое поднятие пальца при завершении трели помогает решить эту проблему.

Часто учащиеся, занятые механичным, формальным исполнением трели, не обращают внимание на неточности интонирования, как основного звука, так и интервалов, составляющих трель. Требование педагога исполнения трели как украшения основного тона, обратит внимание учащегося на качественное звучание трели.

Важное значение для исполнения трели имеет импульс в правой руке, который помогает активизировать, «включить» трель, «дать импульс трели – активно ударить пальцами только один раз, а остальное играть по инерции за счет упругости напряженного пальца», как считал А. Ямпольский.

Очень часто в педагогической среде встает вопрос, с какой ноты исполнять трель. Во второй части скрипичной школы Ш. Берио пишет о четырех способах исполнения трели:

1. Начиная с основной ноты;
2. Начиная с вышележащей ноты;
3. Начиная с нижележащей ноты;
4. Начиная двумя нотами ниже.

При выборе способа исполнения трели, несомненно, необходимо учитывать особенности стиля композитора, замыслы конкретного произведения. В данном случае рекомендуем обратиться к труду XX века «Искусство скрипичной игры» К. Флеша, выпущенного в 2007 г. издательством «Классика - XXI», где обстоятельно рассмотрен этот вопрос.

А. Ямпольский в своей редакции «42 этюдов» Р. Крейцера дает различные варианты исполнения трели к каждому этюду, расширяя тем самым зону освоения данного приема.

Часто в педагогической практике при изучении этюдов Р. Крейцера на трель проходятся не все их варианты, а музыкальной стороне исполнения – динамике, фразировке, характеру штрихов, качественному звукоизвлечению – уделяется недостаточное внимание. При этом этюды исполняются однообразно, как механические упражнения и лишены всякого музыкального и художественного смысла. Такой подход не может способствовать овладению трели как средством музыкальной выразительности.

Учитывая все вышеизложенное, кратко рассмотрим этюды Р. Крейцера на развитие трели:

Этюд № 18. Посвящен навыку исполнения короткой трели. Сфорцандо в правой руке активизирует начало трели.



Этюд № 19. Исполнение короткой трели с заключением, ритмическая точность исполнения заключения трели.



Этюд № 20. Исполнение трели третьим и четвертым пальцами в сочетании со штрихом мартле. Укрепление наиболее слабых пальцев левой руки, совершенствование трели третьим и четвертым пальцем.



Этюд № 21. Исполнение короткой трели в сочетании со штрихом мартле и сменой струн требует особой точности исполнения начала трели в левой и правой руках.



Этюд № 22. Исполнение трели в различных метроритмических вариантах.



Этюд № 23. Исполнение трели в разнообразном ритме в сочетании с различными штрихами – деташе, мартле, легато.



Этюд № 24. Исполнение трели то на сильную, то на слабую доли представляет определенную сложность в координировании обеих рук.



Этюд № 25. Исполнение короткой трели в гаммаобразном движении. Необходимо обращать внимание на строго ритмичное исполнение трели. Фразирование и качественное звукоизвлечение будет способствовать исполнению трели.



Этюд № 26. Исполнение трели в сочетании с техникой двойных нот. Свободный легкий нажим пальцев, качественное звучание двух струн в двойных нотах.



Последовательное изучение этих этюдов способствует развитию беглости и виртуозному овладению инструментом.

Техника исполнения двойных нот представляет для учащихся определенную сложность. Это связано с изменением напряжения в руке, увеличением давления двух пальцев для озвучивания каждого тона. Это давление должно быть минимально-необходимым для достижения определенных художественных задач. По той же причине при игре двойных нот возрастает сложность исполнения переходов и вибрации.

Этюд № 29, изложенный двойными нотами, является подготовительным к изучению дальнейших этюдов.

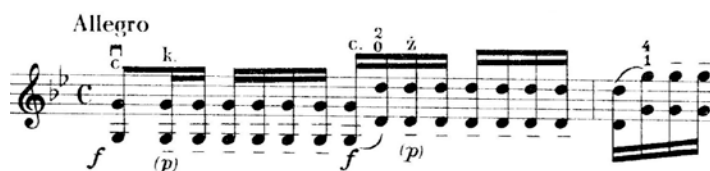


Вслушивание в интонирование последовательно возникающих различных интервалов – прима, секунда, терция, кварта и т. д., плавность переходов, ровность звучания – обостряют слух учащегося, показывают основные принципы исполнения этюдов на двойные ноты. Определенным образом выстраивает этюд положение кисти левой руки от четвертого пальца («аккорд Джеминиани»). Групповое положение пальцев способствует более удобному исполнению двойных нот.

Традиционно изучение двойных нот начинается с терций. Этюд № 30 Р. Крейцера, исполняемый терциями, ставит перед учащимися следующие исполнительские задачи – чистота интонирования (звучание «третьего тона»), плавность, легкость переходов, ровность звукоизвлечения и выразительность фразировки.



Этюд № 32 Р. Крейцера посвящен проблеме исполнения двойных нот октавами.



Ведущим пальцем, как считал А. Ямпольский, при исполнении октав является мизинец, так как он более жестко связан с кистью и предплечьем, а указательный палец при этом выравнивает интонацию. При исполнении октав сила нажима пальцев на струну должна быть незначительной, так как предплечье быстро перемещается в другие позиции. В этюде смена позиций осуществляется на легато. Правая рука при этом играет акцент, что помогает

полностью ослабить нажим пальца во время смены позиций. Стремительный темп, динамичный характер развития мелодии, изложенной шестнадцатыми нотами, придают звучанию этюда яркий, виртуозный характер.

При исполнении аккордов возникают еще большие сложности, чем при исполнении двойных нот. В левой руке, необходимо следить за снятием напряжения в пальцах и кисти, давление на струну должно быть оптимальным. В правой - наблюдается жесткое звукоизвлечение, особенно при исполнении басов. Л. Ауэр говорил, что «слабым местом обычно является самое начало извлечения аккорда».

Этюд № 35 Р. Крейцера направлен на разрешение именно этой проблем и является подготовительным к исполнению аккордов.



Остроумно решает Р. Крейцер проблему легкого, мягкого исполнения нижней двойной ноты в аккорде, поставив ее в самое начало фразы, а звукоизвлечение в начале фразы должно быть легким, так как в дальнейшем предполагается ее динамическое развитие.

При работе над этюдом часто возникает проблема чистого интонирования двойных нот. Причина заключается в отсутствии группового положения пальцев левой руки при исполнении залигованных звуков, которые необходимо рассматривать как звуки разложенного аккорда. Исполнение в темпе *Allegro assai* подчеркивает грациозный, жанровый характер звучания этого этюда.

Исполнение аккордов в этюде № 41 совершенствует приемы игры предыдущего этюда. Динамическое соотношение нижней и верхней двойных

нот в аккорде, выделение мелодического голоса подготавливает исполнителя к изучению приема многоголосия.



Р. Крейцер ряд этюдов своего цикла посвящает изучению полифонических приемов игры, часто встречающихся в скрипичных произведениях эпохи барокко. Стилиевые особенности этих произведений ставили перед исполнителем задачи совершенствования этих навыков для передачи образного, художественного строя произведения.

Этюд № 36 посвящен изучению приема имитации. Ровность звукоизвлечения, артикуляция в произношении, выразительное фразирование, выявление кульминаций в развитии, создание целостностного по замыслу произведения – это основные художественно-исполнительские задачи этюда.



Работа над двухголосием в этюде № 37 вырабатывает навык выразительного исполнения мелодического голоса и гармонического баса, нижнего голоса. Тембровое, красочное звучание баса, его гармоническое развитие помогают выразительному фразированию этюда.



И, наконец, этюд № 42, написанный в форме фугато, завершает весь цикл.



Заключение.

Ценность и значимость «42 этюдов» Р. Крейцера обуславливают их долговечность и заключаются в широте охвата различных сторон скрипичной техники, в продуманности решения каждой изучаемой задачи. Этюды Р. Крейцера обладают несомненными музыкальными достоинствами, что дает возможность усваивать технические навыки взаимосвязано с различными элементами музыкальной выразительности, такими как красота звучания, нюансы, четкость ритмического рисунка, ясность фразировки.

Этюды Р. Крейцера служат свидетельством его выдающегося педагогического дарования и играют огромную роль в развитии и формировании ученика любой скрипичной школы мира. Этим трудом Родольф Крейцер обессмертил свое имя.

Список литературы

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965 г.
2. Григорьев В. Методическая система Ю. И. Янкелевича // Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие. М., 1993 г.
3. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М., 2007 г.
4. Мострас К. Г. Интонация // Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960 г.
5. Ойстрах Д. Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М., 1978 г.
6. Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., 2007 г.
7. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. М., 1983 г.
8. Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. // Очерки по методике обучения игре на скрипке. М., 1960 г.