

Рецензия на методическую разработку
«Способы исполнения и методы работы над колористическими приемами
игры на скрипке»
педагогов МАОУ ДО МО город Краснодар
«Межшкольный эстетический центр»
Боринской Веры Игоревны, Воскановой Сусанны Арташесовны

Актуальность данной методической разработки на тему: «Способы исполнения и методы работы над колористическими приемами игры на скрипке» педагогов Воскановой Сусанны Арташесовны и Боринской Веры Игоревны состоит в том, что современные требования к качеству подготовки обучающихся, нацеливают педагогов пересматривать сложившуюся методику инструментальной подготовки, заниматься поиском новых, более эффективных средств развития исполнительского мастерства, глубинных резервов музыкального творчества.

Цель - анализ колористических приемов игры на скрипке с точки зрения определения их роли в создании стиля, структуры, драматургии произведения.

Задачи:

1. охарактеризовать основные колористические приемы игры на скрипке;
2. определить способы исполнения колористических приемов;
3. исследовать основные методы работы над колористическими приемами игры на скрипке;
4. осуществить структурно-исполнительский анализ и разработать методические рекомендации в работе над колористическими приемами.

Авторы изучили, проанализировали большое количество методической литературы и в своей педагогической разработке показывают практические примеры работы над колористическими приёмами игры на скрипке.

Структура методической разработки определяется спецификой ее проблематики, целями и задачами. Весь теоретический материал изложен чётко и грамотно. Авторы подчёркивают необходимость интенсивной работы в данном направлении с обучающимися, выявляют недостаточность разработанности вопроса, что делает очевидной потребность систематизации имеющегося практического опыта по данной теме.

В работе над колористическими приёмами, авторы подчеркнули необходимость индивидуального подхода в обучении, необходимость учитывать возможности и способности обучающегося при выборе упражнений и репертуара, чтобы развивался творческий потенциал, технические навыки и расширялся кругозор.

Практическая значимость: изложенные методические и практические рекомендации по работе над колористическими приемами игры на скрипке могут быть использованы для совершенствования музыкально-исполнительской практики, в целях дальнейшего обогащения и развития скрипичного исполнительства.

Дата выдачи: 05.06.2025 г.

Рецензент - преподаватель высшей категории

Краснодарского музыкального колледжа

им. Н.А. Римского-Корсакова

Рецензия заверена:

ВЕДУЩИЙ СПЕЦИАЛИСТ
ОТДЕЛА ОРГ.-ПРАВ.
И КАДРОВОЙ РАБОТЫ

Русалова Е.П.

Черенков А.Г.



**Муниципальное автономное образовательное учреждение
дополнительного образования муниципального образования
город Краснодар
«Межшкольный эстетический центр»**

**Методическая разработка на тему:
«Способы исполнения и методы работы над колористическими
приемами игры на скрипке»**

**Составители:
педагоги дополнительного образования
Восканова Сусанна Арташесовна
Боринская Вера Игоревна**

Краснодар 2025

Содержание

Введение	3
История формирования колористических приемов игры на скрипке и их использование в произведениях.....	4
Психолого-педагогические особенности обучения начинающего скрипача..	7
Особенности звукоизвлечения.....	9
Виды колористических приемов игры. Способы исполнения и методы работы над ними.....	11
Трель.....	12
Tremolo.....	14
Pizzicato.....	15
Флажолеты.....	17
Методы изучения и примеры исполнения флажолетов.....	20
Заключение	23
Приложение. Конспекты занятий.....	24-31
Список используемой литературы.....	32

Введение

Музыкальное искусство оказывает большое воздействие на культурное развитие социума. Инструментальное исполнительство занимает важное место в жанровой структуре музыкального искусства. В семье музыкальных инструментов достойно представлена скрипка.

Человек издавна стремился выразить в музыке свое отношение к миру. Еще в древности на несовершенных инструментах исполнитель пытался подражать человеческому голосу, звукам природы. Желание изобразить огромный красочный мир природы, привело к созданию и использованию колористических приемов. По мере совершенствования инструмента, колористические приемы изобретались, дополнялись, менялись, привнося в произведения новые краски и требуя от исполнителя большего мастерства и виртуозности.

Для современной музыкальной науки стало характерным понимание звука как своеобразного художественного феномена. Звуковое начало в музыкальной теории и практике XX в. - не заранее определенная данность, но сфера многочисленных поисков и экспериментов. «Звуковая материя – нечто летучее, эфирное не только для неспециалиста, но и для профессионала», - пишет Е. В. Назайкинский. Однако тембровая сторона звучания исследована значительно меньше звуковысотной, ритмической и динамической, «хотя чутье музыканта обеспечивает часто удивительное проникновение в ее художественные богатства»

Актуальность: Современные требования к качеству подготовки обучающихся, нацеливают педагогов пересматривать сложившуюся методику инструментальной подготовки, заниматься поиском новых, более эффективных средств развития исполнительского мастерства, глубинных резервов музыкального творчества.

Цель - анализ колористических приемов игры на скрипке с точки зрения определения их роли в создании стиля, структуры, драматургии произведения

Задачи исследования.

1. Охарактеризовать основные колористические приемы игры на скрипке;
2. Определить способы исполнения колористических приемов;
3. Исследовать основные методы работы над колористическими приемами игры на скрипке;
4. осуществить структурно-исполнительский анализ и разработать методические рекомендации в работе над колористическими приемами.

История формирования колористических приемов игры на скрипке и их использование в произведениях.

Становление светской музыки в XV - начале XVI века было связано с развитием смычковых инструментов, способных к передаче всего духовного богатства человека Возрождения, интонаций человеческой речи, красоты выразительного пения, характерного жеста. Скрипка в наибольшей степени отвечала эстетическим требованиям эпохи.

Первые нотные образцы записи скрипичной музыки относятся в Италии к самому концу XVI века. Однако в живописи уже с конца XV века встречаются изображения многочисленных ансамблей, в которые входила и скрипка. В творчестве итальянских композиторов шли интенсивные поиски новых выразительных средств. Так Клаудио Монтеверди (1567-1643) - выдающийся оперный композитор, был к тому же незаурядным скрипачом и хорошо знал природу инструмента. Он оставил довольно мало инструментальных сочинений, однако партии скрипок в его операх и ансамблях носят во многом новаторский для своего времени характер. Монтеверди стремился найти специфические, броские выразительные приемы и обороты. Он использует *pizzicato*, как подражание стуку оружия, тремоло - для передачи взволнованной речи или "воинствующих страстей", нюанс *forte-piano* как средство, подчеркивающее момент неожиданности

Большой интерес вызывает "Экстравагантное каприччио" (1627) известного скрипача-виртуоза Карло Фарина (ок. 1600- ок. 1640). Это программная пьеса для 4-х голосов, где широко используются звукоподражательные приемы игры, требующие от солирующего скрипача значительного технического мастерства даже по современным критериям.

В двенадцати коротких номерах он применяет приемы, способствующие воспроизведению звуков пифферино (итальянской народной флейты), смычковой лиры, гитары, волынки, инструментов военного оркестра, а также имитируется кудахтанье курицы, кукареканье петуха, кошачье мяуканье, лай собаки. Подобные задачи требуют, по указанию автора, использование таких приемов, как тремоло, *pizzicato*, *portamento*, глиссандо, *sul ponticello*, *col legno* и даже попеременно смычком перед подставкой и за ней.

В комментариях к номерам Фарина подробно разъясняет способы исполнения. Например, "мяуканье кошек исполняется так: где написаны ноты следует медленно скользить пальцем вниз, а там, где стоят паузы, надо так быстро, как только это возможно водить смычком перед и за подставкой, будто кошки кусали друг друга и потом убежали".

Уникальные качества скрипки - возможность свободного индивидуального интонирования, «вокального» соединения звуков, облагораживания их с помощью выразительного вибрато, открывали путь к субъективному в исполнении. Скрипка стала выступать как чуткий «передатчик» художественных намерений музыканта, способный выразить самые различные оттенки эмоциональных состояний. Вивальди одним из первых оценил ее неограниченные возможности в этом плане.

Основу выразительной палитры А. Корелли, выдающегося предшественника Вивальди, составляли предельно выработанное широкое и певучее ведение смычка, длительное и выразительное «дыхание» музыкальной фразы, позволявшие (особенно с учетом укороченной конструкции смычка) производить необыкновенные художественные эффекты. Тембровое поле Корелли, ориентированное на классический скрипичный стиль, было в значительной мере статично, ограничено эстетическими рамками итальянского *bel canto* и давало возможность моделировать тембр лишь в заданных последним параметрах. Отсюда искусственное сужение скрипичного диапазона до трех первых позиций (тесситура сопрано), устойчивое стремление к выдерживанию взятого колорита на протяжении отдельных частей, а порой и 13 цикла в целом. Распространяя принципы кантабильности в равной мере на кантилену и технику, он заложил прочный фундамент культуры скрипичного тона, стал родоначальником многих направлений в музыке

Пьетро Антонио Локателли (1695- 1764) разрабатывает новые методы исполнения и, в частности, один из первых утончил струны для облегчения игры флажолетами. Он применяет самоаккомпанимент трели с проведением мелодии на соседней струне. Этот же способ развивает другой новатор, основатель падуанской школы игры, Джузеппе Тартини (1692 -1770) в своей знаменитой сонате "Дьявольские трели". Работая над техникой двойных нот, Тартини пришел к открытию "третьего звука", которому придавал немалое значение, как новому колористическому приему. Также Тартини автор "Трактата об украшениях", где он рассматривает и комментирует различные виды форшлагов, мордентов, трели и тремоло (вibrато). В творчестве Дж. Тартини традиционная итальянская тяга к певучему мелодизму получает виртуозно-романтическое преломление. На первый план Тартини выдвигает сам инструмент со всеми его качествами и достоинствами. Вместо имитаций и подражания человеческому голосу он находит инструментальные средства для воплощения своих идей. Особенно ярко это проявилось в его сонатах

Все эти поиски и их результаты объединяет творчество великого Никколо Паганини (1782 - 1840), открывшего новые горизонты скрипичного искусства. В своих сочинениях он виртуозно употребляет технику двойных флажолетов, трели в октавах, широко применяет прием *pizzicato* левой рукой. Этот прием Паганини в молодом возрасте слышал на концертах в Милане у одного польского виртуоза Дурановского (1770 - 1834). По признаниям самого Паганини, многое "тайное" в своей технике он перенял у этого скрипача.

Колористические приемы, сложившиеся в творчестве Паганини не изменились до сих пор и широко использовались в виртуозной музыке последующих композиторов.

Расцвет немецкой музыки связан с именами Г. Ф. Генделя и И. С. Баха. Для скрипичного творчества Генделя характерно несколько отвлеченное отношение к специфике звучания скрипки. Про мелос, величаво

торжественный, гармоничный, по-немецки «полнокровный», отличается предельной ясностью и простотой: все служит главной цели - максимально точно передать идею, дух произведения, его образно-смысловое содержание. От Генделя в немецкой скрипичной культуре начинается наполнение тембрового поля рачительным отношением к плотному добротному звуку, которое впоследствии обеспечило успешный выход немецких исполнителей (Л. Шпор, Ф. Давид) на международную арену. Особенно глубоко проник в сокровенные тайны скрипичного звучания Бах. Он искренен и субъективен в своих лирических высказываниях, изобретателен и смел в полифонических построениях.

Бах был новатором в открытии новых горизонтов выразительных возможностей скрипки, проявляемых как в мелодии, так и в условиях многоголосного полифонического звучания. Обобщенность исполнительских указаний Баха (они касаются в основном темповых обозначений частей, их названиях и в редких динамических нюансах) открывает широкий простор для творческих поисков скрипача.

И. Гайдн, В. Моцарт и Л. Бетховен - создатели выдающихся сочинений для смычковых инструментов, изучая которые скрипачи открыли новые богатства тембрового звучания скрипки, обретшей особый «голос» выразительного интонирования. Голос этот был индивидуален, но существовало и то общее, что объединяло направление их творческого мышления: инструментально-фактурная сторона скрипичной игры была у них полностью подчинена «языку идей» (Г. Г. Фельдгун). Находясь в рамках академической традиции, венские классики не увлекались внешними колористическими эффектами, уделяя в основном внимание расширению тембрового поля скрипачей за счет глубокой и активной разработки его интонационно-выразительной природы. Особо значимо в этом процессе творчество Бетховена, который подошел к черте, за которой исчерпываются ресурсы интонационного варьирования тембра в рамках классических норм звукоизвлечения. В его скрипичном концерте солирующая скрипка стала впервые выступать не в роли привилегированного, а в качестве равноправного участника творческого процесса.

На рубеже XIX-XX вв. значительную роль в расширении тембрового поля новым колористическим содержанием сыграли импрессионисты. В музыке этого направления отсутствовали четко обозначенные линии, контуры мелодий зачастую оказывались размытыми, а ритмическая организация становилась зыбкой и неустойчивой. Но все это уходило на второй план перед исключительной красочностью гармоний, изысканным сочетанием тембров, тонкой игрой звуковых «светотеней». Свежее восприятие жизни, впечатления от естественных красот природы, переживания тончайших, порой едва уловимых, психологических состояний - весь этот богатейший виртуальный материал, будучи зафиксированным в нотной записи, нуждался в «расшифровке», в раскрытии его «подтекстовых» и «надтекстовых» структур (В. Ю. Григорьев).

Поиски необычных колористических оттенков (а скорее специфических акустических эффектов) иногда носили формальный характер и осуществлялись ради «изобретательства» самого по себе. Однако наряду такими с «революционными» преобразованиями, которые имели и положительное значение (преимущественно связанные с расширением акустической зоны тембрового 18 поля за счет включения в него «немузыкальных» звуков и некоторых шумов), развивалось творчество композиторов, у которых преобладали созидательные тенденции. У одних это выражалось в обращении к Баху, чье искусство служило им образцом совершенства и привлекало возможностями развития старых форм в условиях мышления XX в. (И. Стравинский, М. Рeger, П. Хиндемит, в России С. Н. Танеев). У других, тесно связанных с национальным фольклором - в плодотворном синтезе жанровых особенностей народной музыки с элементами стилей нового времени (Б. Барток, Л. Яначек, З. Кодай, К. Шимановский, Я. Сибелиус). При этом между создателями музыки и ее слушателями всегда стояли выдающимися исполнители, которые были не только горячими пропагандистами, но и инициаторами создания многих произведений. Широко известно творческое содружество К. Шимановского с П. Коханьским, Б. Бартока с И. Менухиным и Й. Сигети, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича и А. И. Хачатуряна с Д. Ф. Ойстрахом. Исполнители экспериментировали с тембрами постольку, поскольку это отвечало смыслу и требованиям поставленных перед ними художественных задач. Эстетические установки, характер «предслышания» композитора, направляли творчество скрипачей на все более глубокое познание и раскрытие неисчерпаемых выразительных возможностей скрипки

Психолого-педагогические особенности обучения начинающего скрипача

Наиболее оптимальным периодом для занятий искусством является детство, когда обучающиеся открыты для диалога и восприятия информации, для формирования определенного, соответствующего нормам общества, индивидуально-психологического склада личности. Младший школьный возраст соответствует периоду жизни от 6-7 до 10-11 лет и характеризуется важнейшим обстоятельством в жизни обучающегося.

Ведущей в младшем возрасте становится учебная деятельность. Она определяет важнейшие изменения, происходящие в развитии психики на данном возрастном этапе. В это время происходит интенсивное биологическое развитие детского организма: центральной и вегетативной нервных систем, костной и мышечной систем, деятельности внутренних органов. В данный период возрастает подвижность нервных процессов, и это определяет такие характерные особенности младших обучающихся, как повышенную эмоциональную возбудимость и непоседливость.

Трансформации происходят и в психической сфере обучающихся. В значительной мере еще сохраняются черты, характерные для дошкольников. Основная из них – недостаточное управление своим поведением. Это приводит иногда к нарушениям дисциплины. В начале обучения, как правило, стараются максимально точно выполнять все требования, а возникающие в этот период нарушения дисциплины являются результатом неумения обучающегося достаточно управлять своим поведением.

Систематическая учебная деятельность помогает развить у обучающихся младшего возраста такую важную психическую способность, как воображение. Большинство сведений имеет форму словесных описаний, картин и схем. Каждый раз мы воссоздаём себе образ действительности.

Успешность или не успешность обучающегося в учебной деятельности оказывает сильнейшее влияние не столько на его интеллектуальное, сколько на личностное развитие. Дело в том, что недифференцированность самооценки младших обучающихся приводит к тому, что оценка воспринимается как глобальная оценка его личности и распространяется на все сферы жизни, а не только на учебную. Успеваемость оказывает огромное влияние на формирующуюся самооценку обучающегося.

У неуспевающих и слабоуспевающих младших обучающихся ситуация оказывается менее благоприятной. Не пользуясь уважением педагога, они не могут рассчитывать и на признание со стороны сверстников. Обращаясь за эмоциональной поддержкой к семье, обучающийся тоже не всегда получает именно то, что ему требуется. Одни родители стремятся активизировать обучаемость с помощью санкций (поощрений и наказаний). Это обычно не приводит к желаемому результату, так как начинающий обучающийся, как правило, не способен справиться с трудностями, а санкции могут поправить положение, только если он не хочет это сделать. Кроме того, родители создают дополнительное эмоциональное давление, который не находит эмоционального комфорта.

Типичными характерными особенностями обучающихся этого возрастного периода, являются доверчивое подчинение авторитету, повышенная восприимчивость, впечатлительность, способствующие их успешному воспитанию и обучению.

В последующие годы некоторые из данных особенностей могут постепенно исчезнуть, другие же во многом изменяют свое значение. Возрастные черты младшего возраста склонны проявляться с разной степенью и, что немаловажно, существенно сказываются на познавательных возможностях обучающихся и во многом определяют дальнейший ход общего развития.

Младший возраст это благоприятный период для развития всех способностей. Это период впитывания и накопления знаний. Развитие музыкального мышления основывается на осознанном восприятии музыки через сравнение и анализ.

Обучение игре на скрипке – сложный и многогранный процесс. Многие юные таланты желают научиться играть на этом инструменте. Звуки скрипки зачаровывают своей простотой, эмоциональностью и восторженностью. Основная наша задача на первоначальном этапе обучения – это воспитание устойчивого интереса к музыке и занятиям игры на инструменте.

В процессе обучения на скрипке развивается память, внимание, воля. В процессе занятий обучающийся осваивает основные приемы игры на инструменте; во время работы над произведением мы вводим обучающегося в мир музыкальных образов, исполняемого произведения, учим понимать содержание произведения, средства музыкальной выразительности, знакомим с мировоззрением композитора, идеалами, которые вдохновляли его на творчество.

Процесс обучения игре на скрипке, включает в себя и обще музыкальное развитие обучающихся: знакомство с творчеством композиторов различных эпох, написанных в разных жанрах и стилях, овладение музыкальной культурой слушателя и исполнителя и так далее. Приходя к нам на занятия обучающийся попадает в мир музыки. Мы не только обучаем игре на скрипке, развиваем слух, но и прививаем умение слушать и понимать музыку, раскрывая художественные образы тех небольших пьес, которые обучающийся исполняет на начальном этапе обучения.

Известно, что определение музыкальных способностей – важнейшее условие для успешного воспитания будущего музыканта. В обучении такой сложной деятельности, как скрипичное исполнительство, важное значение приобретает подготовительный, до инструментальный период занятий. Цель данного периода – накопление разнообразного опыта, связанного со звучанием музыки и игрой на скрипке. Он осваивает музыкальный язык так же, как он овладевает речью: накапливая слуховые впечатления их с окружающим миром.

Особенности звукоизвлечения

Главными блоками в конструкции скрипки, влияющими на тембр инструмента, являются следующие:

- а) колеблющиеся под воздействием смычка струны и
- б) резонирующий корпус.

Струны формируют базовую составляющую тембра скрипки и сами по себе издают достаточно слабые звуки. Появляется необходимость в их усилении, то есть в резонаторах, которые рассеивают какую-то часть энергии и одновременно усиливают ее. Основным резонатором скрипки является

корпус инструмента, усиливающий определенные тоны (h1 и c1), на которые обычно настраиваются деки. Области значительного усиления амплитуды тех или иных обертонов называются формантами.

Скрипка обладает несколькими формантными зонами, в которых тембр достигает наибольшей характеристичности. Они находятся в трех основных диапазонах (240-270 Гц, 400-600 Гц, 2400-3500 Гц.), весьма близких к женскому певческому голосу. Это явление было интуитивно предчувствовано в школах Амати, Страдивари, Гварнери и др., в которых приближение к звучанию человеческого голоса считалось идеалом тембра скрипок.

В структурных компонентах корпуса скрипки основными факторами, определяющие тембр звучания инструмента, являются такие параметры как качество дерева, форма сводов, настройка и распределение толщин в деках. Дополнительные факторы - способ лакировки, пружина, душка, подставка, специфика монтировки скрипки - играют не столь решающую, но, тем не менее, весьма значимую роль. Качество и выбор материала, форма, конструкция указанных элементов, а также искусность и опыт мастера обеспечивают получение желаемого тембра скрипки. Используемые большинством скрипачей специальные приспособления для удобства держания инструмента - подушечка или мостик, подбородник - также оказывают некоторое воздействие на звуковые качества скрипки.

Субъективный фактор проявляется в искусстве скрипача извлекать из инструмента то звучание, которое необходимо ему для воплощения индивидуальных творческих замыслов. Однако один инструмент создает полный комфорт для игры, удобен, послушно откликается на тончайшие намерения музыканта. Другой же (даже при высоких своих объективных достоинствах) оказывается не вполне созвучным творческим намерениям исполнителям. В этом случае он вынужден сознательно затушевывать нежелательные акустические свойства скрипки, преодолевать их за счет своего мастерства.

Идеальной представляется ситуация, когда музыкант и инструмент сливаются в единое целое, тогда художник обретает исключительную возможность через звуки передавать тончайшие проявления своей души. Способность же исполнителя достичь такого единения определяется как инструментальная одаренность, под которой подразумевается природная предрасположенность обучающегося постигать и осваивать технические элементы и художественные тонкости своего ремесла без особых усилий, в известной степени, подсознательно, на основе благоприятных координационных механизмов.

В скрипичной методике существуют различные способы работы над звуком, однако, одно требование представляется обязательным: постоянное привлечение внимания обучающегося к интонационно-выразительному потенциалу тембра, побуждение его к овладению приемами тембрового интонирования, неустанному стремлению к идеалу звучания.

Для отечественной скрипичной школы - начиная со времен И. Хандошкина, Н. Дмитриева-Свечина, А. Львова, Л. Ауэра и вплоть до наших дней - всегда было свойственно творческое отношение к звуку, к его выразительности и проникновенности (коммуникативным возможностям). В звучании скрипки ценились певучесть, гибкость многочисленных нюансов, разнообразие звуковой палитры.

Виды колористических приемов игры. Способы исполнения и методы работы над ними.

Правая рука.

а) **Sul pontichello.**

Этот прием игры ("у подставки") используем как своеобразную тембровую краску, для создания специфического "шелестящего" тембра, воплощающего сказочные, гротесковые, зловещие образы. Sul pontichello используем обычно в нюансе *p*, так как в *f* теряется характерный тембр и возникает просто жесткое звучание. Приемом sul pontichello исполняем различные штрихи: legato, detache, spicatto, прием тремоло.

Способ исполнения sul pontichello заключается в легком ведении смычка по струне близко к подставке. Однако цепкий контакт волоса смычка со струной очень важен для максимального достижения характерной тембровой окраски. Мы используем среднюю и верхнюю часть смычка. При исполнении приема не старайтесь сглаживать его тембр, а напротив, подчеркните его гротесковую сущность.

б) **Sul tasto.**

Прием sul tasto ("на грифе") используем для достижения таинственного звука, создания "темного" звучания инструмента. Его применяем для создания причудливо – отдаленных тембровых красок. Прием sul tasto используем только в нюансах *p* и *pp* и исполняем легким свободным ведением смычка за линией грифа. Sul tasto можем исполнять различными штрихами: legato, detache, spicatto, ricochet. Для исполнения этого приема достаточно свободное ведение смычка преимущественно в средней и верхней его частях.

в) **Col legno.**

Прием col legno применяем довольно редко, обычно для исполнения нескольких острых звуков, так как слишком частое его применение попросту нецелесообразно. Удар по струне древком смычка – а именно таков способ исполнения этого приема – создает весьма специфический, причудливый звуковой эффект. Col legno исполняем обычно как мелкое spiccato или ricochet в верхней или средней частях смычка, но смычок в пальцах поворачиваем древком к себе, и в таком положении как бы легко постукиваем по струне. Яркий колорит приобретает прием Col legno в оркестровых партиях.

Левая рука.

а) ***Трель и тремоло.***

Трель.

Трель - наиболее широко применяемое украшение.

Занимаясь трелью всеми пальцами и в разных сочетаниях, скрипач развивает:

- легкость,
- ритм,
- четкость пальцев левой руки.

Во многом расходятся взгляды авторов различных руководств на методику развития трели. Так, например, И. Войку обуславливает наличие хорошей трели природным дарованием исполнителя. О. Шевчик же не делает в этом отношении никаких исключений: он строит свою систему, основанную на последовательно усложняющихся упражнениях для развития ритмической трели всеми пальцами.

И. Войку подчеркивает, прежде всего, необходимость овладения "ритмом движений" и указывает на то, что "лежащий палец не должен нарушать свободы движений прочих пальцев", а "движение другого пальца", в свою очередь, "недолжно вызывать мешающих, рефлекторных движений не только в лежащем пальце, но и в не занятых игрой пальцев".

По поводу *нажима пальцев* при исполнении трели существуют различные мнения:

- Так у И. Войку мы находим следующие утверждения: "Чем крепче нажим лежащего пальца, тем быстрее и беспрепятственнее движение другого пальца". "Крепкий нажим в трели следует применять только в упражнениях, чтобы ясно ощутить разграничение обеих функций".
- Л. Моцарт в "Скрипичном училище" пишет: "Здесь первый палец неподвижно и крепко придерживается, но вторым, или триллерным, пальцем совсем легко вверх и вниз ударяется".
- Противоположную методику развития трели предлагает Г. Эберхардт. Он считает, что нажим стоящего на струне пальца должен быть минимальным. В этих целях он вообще исключает всякое участие нижерасположенного пальца в подготовительных упражнениях.

Так, например, в процессе работы над трелью первым и вторым пальцами он рекомендует сначала тремолировать вторым пальцем на открытой струне, а затем лишь ставить первый палец без всякого напряжения; при этом следует следить за тем, чтобы опускание его на струну никак не отражалось на свободных движениях тремолирующего пальца.



Поскольку сильное давление стоящего на струне пальца может привести к зажатию кистевого сустава и связать деятельность тремолирующего пальца, следует снять это излишнее усилие. Однако в ряде случаев некоторое усиление нажима стоящего на струне пальца содействует активизации

тремолирующего пальца, то есть может оказаться полезным для некоторых исполнителей.

Для свободных движений пальцев в трелях существенную роль играет ослабление нажима большого пальца вплоть до отведения его от шейки скрипки. *Л. Ауэр* советует не позволять всей руке принимать участие в движении пальца: "...они должны упражняться без помощи руки".

При исполнении трелей часто наблюдаем резкое изменение в положении левой руки: кисть в этих случаях выпячивается наружу, либо прижимается к шейке скрипки. Некоторые скрипачи пользуются так называемым "вспомогательным", но на самом деле, мешающим давлением большого пальца на шейку скрипки. Это проявляется иногда в сжимании челюстей, и заметно также на "содружественных" движениях пальцев правой руки, например, в виде судорожного выпрямления мизинца.

Мы всегда добиваемся ритмичности трели:



Многие же, стремясь к достижению быстрой трели, забывают, что наиболее положительное впечатление на слушателя производит ее равномерность. В работе мы учитываем, что при исполнении трелей на выдержанных звуках инерция движения активно и быстро действующих пальцев часто распространяется на последующие пассажи, нарушая их ровность, четкость, темп. Во избежание этого недостатка мы первые звуки пассажей после трелей играем яснее, как бы выговаривая их, и тщательно следим за тем, чтобы весь пассаж и следующий мелодический рисунок подчинялся ритмическому порядку. "Мелодический рисунок, - писал Л. Ауэр, - не следует приносить в жертву трели".

Начинаться трель во многих случаях должна с верхнего вспомогательного звука. Во второй части скрипичной школы *Ш. Бернго* значительно расширяет способы исполнения трелей, предоставляя вкусу исполнителя избирать то или иное начало и завершение трели, конечно, в соответствии с характером мелодии и стилем музыкального отрывка. В связи с этим автор школы пишет: "Приготавливается трель четырьмя способами:

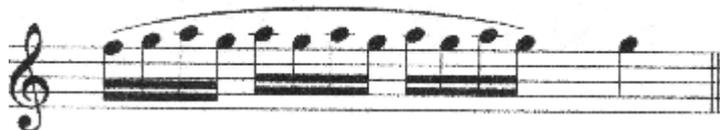
1. начиная с той ноты, над которой написана:



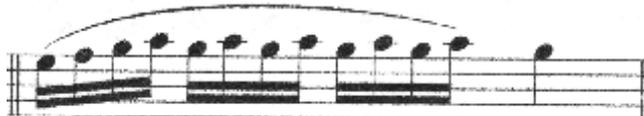
2. начиная с ноты высшей:



3. начиная с ноты низшей:



4. начиная двумя нотами ниже:



Закljučаем трель четырьмя способами:

1. прибавляем только одну ноту к концу трели;
2. прибавляем две ноты;
3. прибавляем три ноты и, наконец,
4. прибавляем четыре ноты".



Известный музыкант – скрипач и композитор *Л.Моцарт* давал следующие методические рекомендации по вопросу об исполнении трели:

"Триллер разделяется для скорости на четыре рода: то есть на медленный, посредственный (средний), скорый и возрастающий (очень быстрый).

Медленный всегда употребляется в печальных сочинениях. Посредственный там, где, хотя веселое, однако притом умеренное и приятное темпо содержится. Скорый - в сочинениях весьма живых, остроумных и трогательных и, наконец - возрастающий триллер наипаче при кадансах.

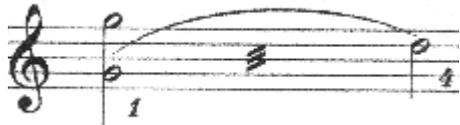
Соответствующее указание он дает применительно к акустическим условиям: "Где слушатели очень близко, подействует лучше скорый триллер. Напротив того, если играешь в большом зале, где оный громко звучит, или если слушатели довольно отдалены, лучше делать медленный триллер".

Tremolo.

Сам термин **tremolo** обозначается как быстрое и равномерное чередование звуков в пределах определенных гармонических сочетаний при помощи пальцев левой руки. Так и такое же быстрое и равномерное повторение одного и того же звука (или двух) при помощи ритмически равномерных движений правой руки.

Техника выполнения tremolo очень близка к технике трели. Поэтому и многие из методов, изложенных нами выше, могут быть использованы в работе над tremolo. При исполнении tremolo учитывайте те особые условия, в

которых извлекается звук. Различная длина звучащих отрезков смежных струн, более широкие интервалы в значительной степени сказываются на качестве звучания:



Основным условием хорошего звучания tremolo является правильное определение и выравнивание тех "средних" и "общих" точек соприкосновения волоса смычка с двумя смежными струнами, укороченными в различных местах, которые обеспечивают наиболее чистое и яркое звучание всех данных звуков. Малейшее отклонение от общей точки отрицательно сказывается на звучании tremolo.

В наиболее трудных для пальцев интервалах наблюдаем непроизвольное стремление правой руки как бы облегчить затруднительное состояние левой руки: смычок смещается по направлению к грифу. Наряду с этим вследствие наклона кисти в сторону грифа, происходит еще и поворот трости смычка; уменьшается плотность прилегания волоса к струнам; ведение смычка становится поверхностным, сопровождающимся свистящими призвуками, а также к сотрясанию трости в верхней половине смычка из-за быстрого колебания струн.

Этот прием встречается в виртуозных сочинениях Паганини, Берио, Прюма, Марто. На разновидностях tremolo построен Каприс №5 Паганини.

Pizzicato.

Pizzicato, или защипывание струн, исполняемое пальцами левой руки, применяем, главным образом, как виртуозное средство выразительности. Используем его преимущественно в произведениях скрипичной литературы, созданных великими скрипачами XIX века (Н. Паганини, Г. Эрнст, А. Баццини, П. Сарасате и другие), и значительно реже в сочинениях современных композиторов (М. Равель, К. Шимановский и другие).

Прием pizzicato используем для достижения звукоподражания щипковым инструментам – гитаре, мандолине, арфе, часто в функции аккомпанемента. Pizzicato исполняем и довольно протяженные эпизоды (например, тема третьей части сонаты №2 Изаи). А также часто используем pizzicato на отдельных звуках для создания темброво-колористических контрастов. При исполнении, ноты, отмеченные знаком +, играем pizzicato пальцами левой руки; остальные ноты - либо pizzicato пальцем правой руки, либо ударом смычка, у самого его конца, штрихом, имитирующим сухой звук pizzicato.

Чаще всего pizzicato исполняем в нюансе *p*, но встречается его применение в *f* и *ff* (Шостакович – тема финала сонаты). Pizzicato правой рукой производится первым пальцем; большой палец служит опорой у края грифа, в то время как первый палец дергает или "защипывает" струну подушечкой, но не ногтем пальца. Струна не должна дребезжать в момент щипка, так как это производит неприятный звук. Надо дать струне

прозвучать свободно и полно, зашипнув ее в направлении от струны Соль к струне Ми, безо всякого усилия и всей шириной кончика пальца, но при этом – только его подушечки. Pizzicato, извлеченное подобным образом, обладает звучностью, "с которой можно сравнить лишь звук арфовой струны, зашипнутой пальцем опытного артиста" (*Л. Ауэр*).

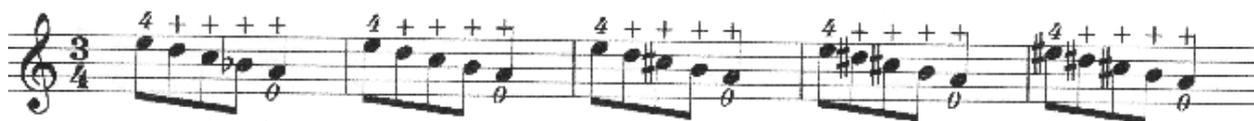
Трудность исполнения *pizzicato* пальцами левой руки в гаммообразном движении связана с предельным сокращением расстояния (до полутона) между пальцем, стоящим на струне, и пальцем, извлекающим звук *pizzicato*. Важно своевременно подготавливать соответствующее положение пальцев и ритмично зашипывать струну, регулируя при этом силу каждого щипка таким образом, чтобы обеспечить ровность звучания всей последовательности.

Наиболее целесообразным является положение на грифе, более приближенное к нижней струне. Это создает благоприятные условия для лучшего захвата струны большей поверхностью подушечки пальца и сообщает пальцу больший размах для энергичного отскакивания от струны под углом, достаточным для того, чтобы не задеть верхнюю струну. Каждый нижележащий палец прижимаем достаточно плотно, чтобы избежать его соскальзывания в тот момент, когда вышележащий палец зашипывает струну.

Упражняться в *pizzicato* рекомендуем преимущественно на средних струнах, на которых труднее играть, не задевая соседних струн. Больше всего уделяем внимания работе над полутонами, так как этот интервал наиболее труден при исполнении третьим и особенно четвертым пальцами. Динамика звучания *pizzicato* обычно выглядит следующим образом, и следует помнить, что работая над этим приемом нужно стремиться к *crescendo*:



Рекомендуем заниматься следующим образом, сравнивая и выравнивая соотношение громкости звучания в полутонах и целых тонах:



Л. Ауэр считает, что для удовлетворительного *pizzicato* природа должна наделить скрипача соответствующими данными. Так, по его мнению, важную роль при извлечении *pizzicato* играет качество кожи, покрывающей кончики пальцев. Если кожа играющего тонка и мягка, *pizzicato* не

прозвучит, между тем как, если подушечки пальцев покрыты более жесткой и упругой кожей, *pizzicato* получится чистым и сильным.

Обучающемуся объясняем, что усиливая зашипывание он не извлечет из струны больше звука, а только зря потратит время на лишнее усилие, единственным результатом которого будет неприятный, режущий, скрежещущий звук, и, к тому же, кожа пальцев будет так раздражена, что на ней могут появиться волдыри, мешающие играть в течение многих дней.

Исполнение *pizzicato* чисто и отчетливо чрезвычайно эффектно, как в оркестровых и камерных произведениях, так и в сольных; например, в первой части Бетховенского трио В-dur и в первой части его же струнного квартета Es-dur op. 76. В этих сочинениях наглядно показано каким необходимым может быть красивое, звучное *pizzicato* для достижения музыкального эффекта в составной части значительного и глубокого произведения.

Флажолеты.

Флажолеты – (от французского *flageolet*, свирель, маленькая флейта. Впервые игру флажолетами применил французский скрипач Ж.-Ж. Кассанеа де Мондовиль в своих сонатах для скрипки с басом, изданных около 1738 года, под названием "Les sons harmoniques") это звуки особого тембра, широко применяемые в практике скрипичной игры. Существует три вида флажолетов: натуральные, искусственные и двойные.

Натуральные флажолеты.

Натуральными флажолетами называется частичный тон колеблющейся струны, выделенный путем легкого прикосновения к ней. Например, прикасаясь пальцем к середине струны Соль, и тем самым деля её на две равные части, мы выделяем второй частичный тон – октаву от основного тона (октавный флажолет Соль); прикосновением пальца в третьей части струны, то есть деля струну на три равные части, выделяем третий частичный тон – чистую квинту от основного тона (квинтовый флажолет Ре) и так далее.



Таким образом, деля струну на все более мелкие части, мы извлекаем натуральные флажолеты на любом её отрезке. Однако вследствие того, что натуральные флажолеты, образующиеся путем деления струны на мелкие части ($1/6$, $1/7$, $1/8$ и так далее), звучат очень слабо, в практике игры используем только те из них,

которые дают полноценное звучание, отвечающее художественным требованиям.

Звучание натуральных флажолетов по тонкости выражения можно сравнить с акварельными красками в живописи. Их разнообразный тембр – от нежно-свирельного (на высоких струнах Ми и Ля) до густого, с характерным меланхолическим оттенком (на низких Соль и Ре) дает возможность использовать различную окраску звуков как средство художественной фразировки.

Искусственные флажолеты.

Искусственным флажолетом называется звук, извлекаемый путем прижатия (укорачивания) струны к грифу нижележащим пальцем и одновременного легкого касания оставшейся колеблющейся части этой же струны вышележащим пальцем.

Флажолетные звуки могут быть образованы от любого основного тона, расположенного в любой точке струны путем плотного нажима первого пальца на нее и легкого прикосновения четвертого или третьего пальца в точке нужного интервала от основного тона. На струне *Ми* искусственные флажолеты исполняем таким способом в пределах первых трех - четырех позиций, а на остальных струнах - и в более высоких позициях. В зависимости от того, на каком расстоянии от основного тона четвертый или третий палец легко касается струны, образуется тот или иной флажолет - квартовый, квинтовый, терцовый, секстовый, октавный.

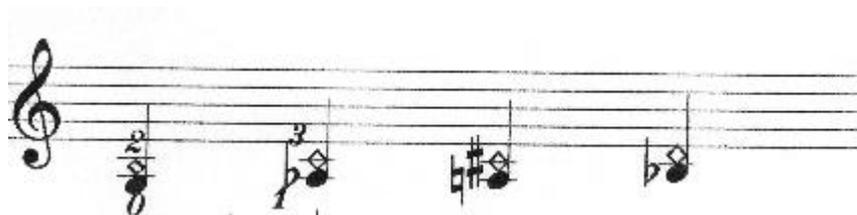
Наиболее употребительны и удобны для исполнения квартовые флажолеты (по названию интервала чистой кварты, который образуется между первым и четвертым пальцами). Они звучат на две октавы выше основного тона.



Квинтовые флажолеты менее удобны для исполнения, особенно в нижних позициях. Поэтому применяем их реже, нежели квартовые флажолеты. Звучат квинтовые флажолеты на дуодециму выше основного тона.



Большие терцовые флажолеты звучат выше основного тона на две октавы плюс большая терция, они дают полное и красивое звучание.



И, наконец, **октавные флажолеты:**



Тембр звучания искусственных флажолетов имеет своеобразный характер, отличный от тембра натуральных флажолетов благодаря тому, что при игре искусственными флажолетами возможно широкое применение вибрации. Это придает звучанию искусственных флажолетов более насыщенный эмоциональный характер. Применение искусственных флажолетов значительно расширяет диапазон звучания скрипки.

Двойные флажолеты.

Двойные флажолеты, или флажолетные двойные ноты, образуются путём сочетания двух натуральных, или двух искусственных флажолетов, или же при сочетании натурального и искусственного флажолетов. Двойные флажолеты являются одним из труднейших разделов скрипичной техники. Знание аппликатурных замен одних флажолетов другими во многом облегчает трудности исполнения флажолетных двойных нот.

В скрипичной литературе двойные флажолеты встречаются только в последовательности терций (большой и малой) и чистых квинт. Техника их извлечения в последовательности чистых квинт и малых терций сравнительно проста, так как в обоих случаях основные тоны берут на смежных струнах первым пальцем.

Значительно труднее извлечь большие терции, так как основные тоны обоих флажолетов образуют интервал увеличенной квинты, который должен быть взят двумя пальцами, что обуславливает неудобное положение пальцев и руки:

В следующем примере замена одного из искусственных



флажолетов натуральным дает более удобную аппликатуру, что значительно упрощает исполнение:



Двойные флажолеты впервые применил в практике скрипичной игры Н. Паганини в своих произведениях. Однако он нигде не указал способов их исполнения, обозначая просто термином *Armonici*. Это сильно затрудняло исполнение произведений Паганини, требуя от нас огромного труда по расшифровке флажолетных двойных нот.

Специального методического материала для изучения двойных флажолетов немного, так как они редко употребляются и требуют предрасположенных от природы рук и пальцев, а также здоровых нервов, способных вынести пытку фальшивых нот, часто случающуюся во время упражнений. Но даже при наличии природных способностей и благоприятных физических данных, не исключен риск при публичном исполнении двойных флажолетов.

Временами, при изменении атмосферных условий, струны расстраиваются. В подобном случае добиться чистого звучания двойных флажолетов – выше сил человеческих, и, независимо от опытности исполнителя, можно промахнуться, к изумлению тех слушателей, кто не знает о настоящей причине случившегося.

Методы изучения и примеры исполнения флажолетов.

Так как занятия флажолетами обычно не входит в наш повседневный режим, то часто на сцене наблюдаем срывы и плохое звучание флажолетов. Важную роль в исполнении играет определение точек касания и степень нажима смычка на струны. Также как и точное определение мест на струнах для пальцев левой руки и столь же точное выполнении каждым из них соответствующей функции (опоры или легкого касания).

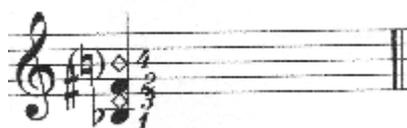
Л. Ауэр, касаясь исполнения двойных флажолетов, пишет: "Длинные пальцы и большая рука - первое необходимое условие для игры двойными флажолетами, учитывая большие расстояния между интервалами и различные струны, которые должны быть прижаты..."

Некоторые считают необязательным достаточно плотный нажим нижнего пальца при игре квартовых флажолетов, апеллируя тем, что "равное по силе прикосновение обоих пальцев к струне достаточно, чтобы вызвать в струне тот род колебаний, который соответствует любому флажолетному звуку". Но применение этого способа игры приводит к потере устойчивости в ощущении струны, что отражается на интонации и качестве звучания флажолетов.

Для овладения квартовыми флажолетами Л. Ауэр мы советуем нашим обучающимся "предварительно упражняться в игре чистых кварт, чтобы его пальцы сами приучались к правильной интонации"



Однако четвертому пальцу следует придавать такое же положение, какое он приобретает при исполнении флажолетов. В некоторых видах двойных флажолетов кварту приходится играть непривычной аппликатурой - вторым и четвертым пальцами; в большой терции, кроме того, образуется чрезвычайно широкое положение между вторым и третьим пальцами:



В таких случаях следует сначала усваивать в отдельности каждое из сочетаний обоих плотно прижатых к струне пальцев. Вначале каждый интервал рекомендуем изучать плотно прижатыми пальцами, а затем - нажимая каждым пальцем так, как это необходимо для исполнения флажолета.



Таким же образом учим большие секстовые флажолеты, которые строятся на основе чистых кварт.



В результате работы над флажолетами, левая рука постепенно избавляется от излишнего давления на струну и появляется возможность вибрировать флажолеты, что очень важно для выразительного исполнения, особенно в мелодических последовательностях:



Не меньшую роль играет и техника правой руки. В отношении ее мы учитываем, что "воздушное" звучание, характерное для

флажолетов, не должно быть поводом для чрезмерного ослабления нажима смычка на струну: лента волоса должна достаточно плотно прилегать к струне, а смычок - в меру наканифолен. Флажолеты, как натуральные, так и искусственные, лучше звучат, если они извлекаются смычком вблизи подставки (на грани *ponticello*).

В некоторых случаях флажолеты исполняются щипком. Для этого существует прием, подобный приему, используемому при игре на арфе. Его мы применяем только к очень ограниченному числу звуков. Для достижения желаемого результата палец левой руки, прикасающийся к струне в одной из указанных точек, должен мгновенно подняться над струной, одновременно со щипком пальца правой руки. Возникает более протяжное звучание флажолета:



Заключение.

Проблема качественного звукоизвлечения на скрипке сохраняет свою актуальность в настоящее время. Воспитание культуры звука скрипача мы начинаем с первых шагов обучения, формируя элементарные игровые навыки, ориентируясь на профессиональные игровые приёмы обучающихся. И самое важное - история скрипичной педагогики сохранила немало высказываний крупнейших музыкантов - педагогов, считающих, что в сложном процессе звукоизвлечения, колористических приёмов и художественного исполнения на скрипке ведущая роль принадлежит слуху. Поэтому, осваивая основные исполнительские приёмы, мы развиваем слуховое восприятие и музыкальное мышление обучающихся.

В данной методической разработке мы раскрыли принципы формирования качественного звукоизвлечения, колористические приёмы и методы обучения игры на скрипке, способствующие формированию и развитию основных исполнительских приёмов и навыков начального обучения в классе скрипки. Охарактеризовали основные колористические приемы игры на скрипке, также определили способы исполнения колористических приемов. В работе использован наш личный педагогический опыт, мы рассмотрели практические упражнения, которые являются эффективными, приносят хорошие результаты на начальном этапе обучения колористических приемов игры на скрипке.

Слушая или играя какое-либо произведение, мы каждый раз убеждаемся в конкретной реализации тех или иных элементов музыкального языка (в их отдельности или совокупности), в зависимости от замысла композитора. Важнейшим из этих элементов, наравне с ладом, ритмом, фактурой и др. являются колористические приемы, которые дополняют и совершенствуют музыкальную речь, придают красоте музыкального исполнения жизненность, блеск, заставляют слушателя понять очарование, заключенное в напечатанных страницах.

Приложение

Конспект открытого занятия на тему: «Работа над формированием исполнительских навыков игры на скрипке на начальном этапе обучения».

Тема: «Работа над формированием исполнительских навыков игры на скрипке на начальном этапе обучения».

Цель: формирование исполнительских навыков в работе над звукоизвлечением, распределением смычка, интонацией.

Задачи:

- образовательная - овладение обучающимся практическими навыками для эффективного музыкально-слухового и творческого развития начинающего скрипача;
- развивающая - развитие навыков чистого интонирования и слухового контроля обучающегося.
- воспитательная - приобщение к музыкальному искусству. Формирование творческой музыкальной индивидуальности.

Тип: традиционный.

Методы ведения:

- словесные;
- наглядные;
- практические;
- эмоционально-познавательные.

Структура:

1. Введение.
2. Основная часть:
 - пение песенок;
 - упражнения;
 - пьесы.
3. Заключительная часть:
 - домашнее задание;
 - итог, выводы.

Методическое обеспечение (оборудование): скрипка, смычок, фортепиано, канифоль, клавиш.

Ход:

1. Приступаем к упражнениям, подготавливающим работу над постановкой. Педагог напоминает, что такое расслабленная и зажатая рука. Для этого используем упражнение «Кулачки» - поднять руки вверх, сжать крепко кулачки и напрячь полностью руки и плечи, а затем, наклонившись, бросить расслабленные руки и покачать ими из стороны в сторону.

Следующее упражнение – «Часы». При его выполнении обращаем внимание на сгибание и разгибание правой руки, особенно это касается кисти.

Повторяем правильное держание смычка. Вспоминаем упражнение «Колечко».левой рукой берем трость смычка в колечко, а правой рукой водим смычок в колечке. Следим за круглыми пальцами, кистью и свободным плечом.

Пропеваем со словами и одновременно прохлопываем ритм песенки «Андрей – воробей» В. Якубовской. Затем обучающаяся исполняет пьесу смычком. Следим, чтобы локоть правой руки находился на уровне струны Ре. Педагог обращает внимание на ровное ведение смычка, между грифом и подставкой, напоминает, что смычок нужно вести плавно, дослушивать каждый звук, менять смычок легко, без толчков, избегая резких движений. Обращаем внимание на целесообразное распределение смычка. Левая рука при этом свободно лежит на корпусе скрипки.

Переходим к исполнению пьесы «Четыре струны». Сначала педагог играет пьесу, обучающаяся слушает. Перед исполнением напоминаем о рулевом движении правого локтя. Обращаем внимание на различное положение локтя, легкость движений правой руки. Заранее приближаем смычок к следующей струне. Пьеса исполняется медленно, целым смычком. Педагог во время игры помогает ученице, корректируя движения и контролируя свободу и легкость пальцев на смычке.

Необходимо помнить, что степень нажима смычка на струну во время звукоизвлечения неодинакова. У колодки нажим должен быть несколько меньше в силу большего веса смычка, к концу смычка его естественное давление убывает и тут необходима коррекция. Следует стремиться к тому, чтобы звук был ровным, мягким и певучим.

2. Далее переходим к игре левой рукой.

Прежде чем приступить с обучающейся к игре на скрипке, педагог должен выработать у него необходимый минимум в развитии музыкального слуха, который обеспечит более легкое освоение чистой интонации в самом начальном периоде обучения.

Необходимо также установить степень развитости слуха начинающего обучающегося, и в зависимости от этого решить, какие методические приемы следует использовать в работе.

Нечистое интонирование – один из наиболее распространенных недостатков у обучающихся игре на скрипке. Этот недостаток чаще всего возникает в самом начальном периоде обучения и нередко продолжает сохраняться и в последующие годы. Нет необходимости доказывать, насколько нечистая интонация снижает качество музыкального исполнения, как она тормозит музыкальное и техническое развитие ученика.

Качество интонации у начинающего скрипача находится в большой зависимости от правильности усвоения многих других навыков. Обучающаяся должна уметь мысленно представлять тот звук, который ему надлежит извлечь, должен усвоить постановку левой руки, научиться правильно опускать палец на струну и, наконец, точно ощущать пальцем на грифе место, соответствующее данному звуку. Не менее важным является и

навык снятия пальцев со струны. Все эти навыки, как известно, приобретаются постепенно, путём тренировки в определённой последовательности.

Исполнение песенки «Прогоним курицу». Предварительно по просьбе учителя девочка играет звуки Ре – Ми – Фа диез щипком, в спокойном темпе, с предварительным пропеванием требуемого звука. Педагог говорит о важности предслышания. Подобным упражнением воспитывается крайне важная для чистого интонирования связь между мысленно представляемым звуком и мышечным ощущением пальца на струне. В этом и заключается сущность чистого интонирования.

Далее начинается работа над песенкой «Прогоним курицу» из сборника В. Якубовской. Педагог вместе с обучающейся поют со словами, далее обучающаяся исполняет пьесу щипком. Педагог хвалит её за исполнение, при этом обращая внимание на небольшие ритмические неточности. Для их исправления песенка поется еще раз, затем снова звучит в исполнении обучающейся. Теперь результат стал лучше. Педагог хвалит за внимательность и точность.

Обучающаяся устала, внимание стало несколько рассеянным. Для снятия скованности и напряжения игрового аппарата педагог предлагает ей выполнить упражнение «Кулачки».

Приступаем к работе над песенкой «Скок, скок, поскок». Обучающаяся поет песенку со словами. Затем педагог предлагает ей исполнить мажорный тетракорл от звука Ре щипком с предварительным пропеванием каждого звука. Напоминаем порядок интонирования: поём звук - ставим палец на струну - играем.

При необходимости коррекции интонации напоминаем, в какую сторону на грифе звуки повышаются и понижаются. Затем снова играем нужный звук с предварительным пропеванием, причём обязательно от предыдущего.

Предлагаем обучающейся проанализировать мелодию песенки и выяснить направление мелодии. Ученица отвечает, что мелодия идёт вниз. Педагог хвалит её за внимательность. Перед исполнением напоминаем про необходимость энергичного снятия пальцев при нисходящем движении. Выполняем эти движения - от третьего пальца к первому - несколько раз, обращая внимание на отскок и расслабление снятых пальцев.

После упражнений обучающаяся играет пьесу щипком и успешно справляется с задачей. Теперь педагог предлагает сыграть песенку смычком. Сложность задачи сразу возрастает, поскольку обучающаяся только недавно стала осваивать игру двумя руками. Ранее шла работа над песенками «Колыбельная», «Лиса по лесу ходила», «Прогоним курицу», и опыт игры двумя руками у девочки еще небольшой. Песенка исполняется в спокойном темпе два раза. Педагог помогает ей: поёт песенку, помогает вести смычок, обеспечивая ровность, мягкость, певучесть звука. В конце хвалит за терпение и старание, говорит слова поддержки и одобрения.

Весь урок проходит в спокойной, дружелюбной обстановке. Педагог благодарит за продуктивную работу на занятии.

3. Домашнее задание.

Выполнять все упражнения, которые делали, особенно для освобождения игрового аппарата. Перед игрой песенок пиццикато сначала спеть их со словами, затем сольфеджио и только потом играть на скрипке, обязательно пропевая про себя мелодию.

При игре смычком следить за ровным ведением смычка, за высотой локтя, внимательно слушать свой звук, стараться играть мягко и певуче.

Итог занятия: педагог хвалит ученицу за то, что с поставленными перед ней задачами она успешно справилась. Необходимо продолжать работать над навыками качественного звукоизвлечения, слухового контроля, чистого интонирования.

Выводы: обучающаяся обладает хорошим слухом, успешно справляется с интонационно чистым исполнением пьес.

Конспект открытого занятия на тему: «Работа над переходами в III позицию в классе скрипки»

Тема: «Работа над переходами в III позицию в классе скрипки»

Вид: Индивидуальное занятие в классе скрипки.

Цель: Освоение и закрепление навыков переходов в III позицию на инструктивном материале.

Задачи:

Обучающие:

- Выработка целесообразных движений при смене позиций.
- Отработать разные виды переходов в III позиций и знать способы их исполнения, добиваясь чистоты интонации, мышечной свободы.
- Практическое применение полученных навыков.

Развивающие:

Развитие самоконтроля и самоанализа в закреплении важных игровых навыков в сменах позиций.

Развитие индивидуальных способностей обучающегося (зрительная, слуховая, мышечная память, наблюдательность, самостоятельность мышления), умение усваивать знания-навыки.

Развитие трудолюбия, целеустремленности;

Воспитательные:

Воспитание индивидуальных свойств личности обучающегося (ответственность, аккуратность).

Воспитание интереса к детальной работе над инструктивным материалом, устранение технических трудностей.

Воспитание активного внимания, как на занятии, так и в самостоятельной работе.

Воспитание интонационной устойчивости.

Форма работы:

Индивидуальное занятие.

Принципы:

Связь теории с практикой, системность и последовательность, доступность, сознательность, активность.

Методы обучения:

Практический - игра на инструменте.

Словесный – постоянное общение в ходе работы на занятии.

Сравнение – активный слуховой контроль в процессе исполнения.

Средства обучения:

Скрипка, смычок, канифоль, фортепиано, нотный материал (сборники упражнений, этюдов), пюпитр.

Ожидаемый результат:

Осознанное, грамотное исполнение упражнений, контроль над свободой движений рук;

Техническое развитие учащегося, интонационная устойчивость при смене позиций;

Поддержание интереса к предмету.

Содержание (ход)

I. Вступительная часть.

1. Организация занятия (настройка инструмента, подготовка нотного материала)

II. Основная часть

1. Работа над переходами в III поз.
2. Детальная работа над Этюдом №31 Ф. Вольфарта.
3. Закрепление выработанных навыков, исполнение этюда.

III. Вывод. Подведение итогов.

Продолжительность занятия 40 минут.

Вступление

Позицией называется положение левой руки (и пальцев) в определенном месте грифа. Принято различать позиции в зависимости от положения на грифе первого пальца левой руки. Перемещение руки от одной позиции к другой называется сменой позиции или переходом.

В работе над сменами позиций должны быть определены два основополагающих момента:

1. Воспитание четкого предощущения крайних границ интервала и слухового контроля происходящего.
2. Воспитание четкой двигательной координации и общего настроя всех частей руки, особенно кисти и пальцев.

Важно подчеркнуть, что практически при любом движении левая рука действует целостно, изолированных движений пальцев (тем более других частей руки) физически быть не может. Любое движение является комплексным, сблокированным с предыдущим и последующим. В основе техники переходов в позиции лежит координация между вертикальным движением – падением и подъемом пальцев, и горизонтальным движением –

перемещение руки вдоль грифа на играющем пальце. Для достижения большей плавности и слитности переходов рекомендуется:

-начинать переходить тем пальцем, который берет последний звук данной позиции;

-во время перехода слегка ослабить нажим скользящего по струне пальца, в то же время, не теряя им ощущение струны.

Учить смены позиций следует в медленном темпе, чтобы иметь возможность проследить за движениями руки, кисти, пальцев, а также за чистотой интонации.

Основная часть

Работу над переходами в III позицию начнем с подготовительных упражнений – мягкое поглаживание шейки скрипки и скольжение пальцев по грифу, таким образом, чтобы ученик касался инструмента только своей кожей. Движение левого локтя при этом плавные, мягкие, свободные. Голова и шея ученика без напряжения.

Переходим к упражнениям из сборника Л. Гуревич, Н. Зиминной «Скрипичная азбука» вып.2. Упражнения написаны в форме небольших песенок, имеют образные названия, что повышает интерес к изучаемым приемам. Занятия приобретают живость, эмоциональный отклик обучающегося.

№3 «Этюд-марш».

Мягкое, плавное движение левого локтя; скольжение кисти вдоль грифа, не сжимая его указательным и большим пальцем, кисть ровная - без прогибов. Контролируем интонацию, слушая интервал Ч.8. Очень внимательно интонируем мажорный тетрахорд – тон, тон, полутон в восходящем движении мелодии, слушаем Б.3 (мажор).

№6 «Три маленьких дружка».

Рука находится в III позиции. Выстраиваем мажорный тетрахорд. Находим натуральный флажолет и возвращаем руку в исходное положение III позиции. Отрабатываем работу левого локтя. Для исполнения флажолета на струне соль, левый локоть следует отводить немного вправо, под скрипку. Флажолеты – звуки, получаемые в результате легкого прикосновения (не прижатия!) пальца к открытой струне (в определенной точке) – натуральный флажолет.

№ 11 «Каравай».

Продолжаем работать над движением левого локтя. Мелодия знакома, обучающаяся быстро ориентируется, находит чистую интонацию. Слушаем интервалы – Ч.8, Ч.0 (прима).

№16 «Саночки»

Упражнение требует особого внимания. Смена позиции скольжением одного и того же пальца. Связывающий позиции палец должен во время скольжения (перехода) несколько ослабить свой нажим на струну и вместе с тем не терять ее ощущения.

№18 «На качелях»

Работаем над свободным передвижением локтя, мягкое скольжение пальцев при смене позиций. Переходы осуществляются двумя способами: скольжением одного пальца и через открытую струну.

№26 «То взлет, то посадка»

Отрабатываем различные виды переходов. Смена позиции, осуществляемая переходом с вышележащего пальца на нижележащий, и наоборот, осуществляемая переходом с нижележащего пальца на вышележащий. При исполнении перехода в восходящем направлении следует осуществлять подмену одного пальца другим во время скольжения – смены позиции. В нисходящем направлении скользит палец исходной позиции, а палец последующей позиции четко падает на свое место.

Смена позиции переходом с нижележащего пальца на вышележащий. Связь позиций осуществляется скольжением пальца, берущего последнюю ноту в исходной позиции, и четким падением того пальца, на котором заканчивается переход. После многократных повторений и закрепления навыков смены позиции переходим к изучению Этюда №31 Ф. Вольфарта (сб. «Избранные этюды» вып. II). Этюд имеет выраженную трехчастную форму. Мелодика построена на чередовании мажорных, минорных трезвучий и гаммаобразных пассажей, в восходящем и нисходящем движениях. Технически осложнен переходами в III поз. разных видов. Имеет трехдольный размер.

Изучение этюда можно начать штрихом деташе, затем перейти на штрих легато по две ноты. Не теряя при этом пульсацию трехдольного размера. Проработав детально весь текст, добившись чистоты интонации в умеренном темпе, можно играть штрихом легато по шесть нот, и немного сдвинуть темп. Этюд приобретет более интересное звучание, если разнообразить игру динамическими оттенками, хотя они не указаны автором. Но, думаю, что такая творческая инициатива пойдет только на пользу. Динамическое развитие можно построить по классическому сценарию: движение вверх – крещендо, вниз – диминуэндо. Фразировка построена по 2, 4 такта.

Вывод. Подведение итогов.

На занятии показан принцип подбора упражнений и этюда в ходе работы над сменой позиций, в которых ставятся конкретные задачи для выработки основных двигательных навыков. Работа над инструктивным материалом должна осуществляться осмысленно, добиваясь того, чтобы отрабатываемый вид техники прочно закладывался в систему стабильных игровых и двигательных навыков.

По мере накопления и расширения базы простых игровых и двигательных навыков мы получаем сложные и подвижные двигательные навыки. Правильно подобранные упражнения и технический материал помогут ребенку не только справиться с возникшей трудностью, но и позволят накопить некоторый опыт, а также поднимут уровень его мастерства.

Поэтапное изучение деталей с последующим объединением усваивается быстрее и легче за счет уменьшения неизбежных ошибок и неточностей. Позволяет быстрее понять возможность использования выше описанных профессиональных приемов, осознанно освоить и наработать правильную технику исполнения.

Подводя итог занятию, отмечаем следующее: работа, выполненная грамотно, с пониманием изучаемого материала обогатит арсенал исполнительских приемов. Ключ к решению технических проблем лежит в правильных мысленных и слуховых установках обучающегося, которые должны сочетаться с непрерывным совершенствованием его двигательных ощущений, навыков и умений.

Список используемой литературы

1. Агарков, О. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке / О. Агарков – Исследовательско-методический очерк. – М.: Музгиз, 1956. – 64 с.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев – Интонация.- Л.: Музыка, 1971. – 370 с.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке.-М. 1965.
4. Бажанов, Н. Динамическое интонирование в искусстве пианиста: Дис. докт. искусств.: 17.00.02 / Н. Бажанов – Новосибирск, 1995. – 286 с.
5. Баринская, А. «Начальное обучение скрипача»/ А. Баринская – М.: «Музыка», 2007.
6. Баренбойм, Л. Теория артикуляции И.А.Браудо и ее значение для исполнительской и педагогической практики / Л. Баренбойм // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 5.
7. Берляничик, М. Основы учения юного скрипача: мышление, технология, творчество / М. Берляничик – М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. – 200 с.
8. Беккер, Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
9. Гарбузов, Н. Зонная природа звуковысотного слуха // Н.А. Гарбузов /Общ. ред. и вступ. статья Ю.Рагса. – М.: Музыка, 1980. – С. 80-146.
10. Гинзбург, Л., Григорьев, В. История скрипичного искусства / Л. Гинзбург, В. Григорьев. – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1. – 272 с.
11. Григорьев, В. Ю. «Методика обучения игре на скрипке»/ В. Ю.Григорьев - М.: «Классика – XXI », 2006.
12. Григорян, А. «Начальная школа игры на скрипке»/ А. Григорян. – М.: «Советский композитор», 1991.
13. Зеленин, М. К вопросу классификации скрипичных штрихов / М. Зеленин // Вопросы теории и практики музыкальной педагогики. – Минск: Белгорконс, 1989. – С. 49-57.
14. Лесман, И. Очерки по методике обучения игре на скрипке / И. Лесман. – М.: Музыка, 1964. – 272 с.
15. Лесман, И. Пути развития скрипача: практическое руководство / И. Лесман. – Л.: Тритон, 1934. – 62 с.
16. Либерман, М., Берляничик, М. Культура звука скрипача: пути формирования и развития / М. Либерман, М. Берляничик. – М.: Музыка, 1985. – 160 с.
17. Мартышева, М.В. Эволюция представлений о природе скрипичного звучания [Текст] / М.В. Мартышева // Гуманитарное знание: сб. науч. ст. под общ. ред. В.Г. Егоркина. — СПб.: Астерион, 2008. — Вып. 11.
18. Флеш, К. Искусство скрипичной игры / Вступ. статья, ред. перев., коммент. и дополн. К. Фортунатова. – М.: Музыка, 1964. – 262 с.
19. Фортунатов, К. «Избранные этюды для скрипки» II вып./ К. Фортунатов. – М.:Музыка 1990г.