

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт
(наименование института полностью)

Кафедра «Дошкольная педагогика и психология»
(наименование кафедры)

44.04.01 Педагогическое образование
(код и наименование направления подготовки)

Дополнительное образование
(направленность (профиль))

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

на тему **ФОРМИРОВАНИЕ У ПОДРОСТКОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА СКРИПКЕ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Студент	<u>Т.М. Антощенко</u> (И.О. Фамилия)	_____ (личная подпись)
Научный руководитель	<u>О.А. Еник</u> (И.О. Фамилия)	_____ (личная подпись)

Руководитель программы д.п.н., профессор, И.В. Непрокина
(ученая степень, звание, И.О. Фамилия) _____ (личная подпись)
« ____ » _____ 2017г.

Допустить к защите

Заведующий кафедрой д.п.н., профессор, О.В. Дыбина
(ученая степень, звание, И.О. Фамилия) _____ (личная подпись)
« ____ » _____ 2017г.

Тольятти 2017

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Теоретические основы формирования исполнительских навыков скрипачей	8
1.1 Становление исполнительских традиций европейской и русской скрипичной школы	8
1.2 Специфика организации обучения детей игре на скрипке в системе дополнительного образования	24
Выводы по первой главе	
Глава 2. Опытнo-экспериментальная работа по формированию исполнительских навыков скрипачей в системе дополнительного образования	37
2.1 Изучение формирования исполнительских навыков учащихся музыкальной школы по классу скрипка в системе дополнительного образования	37
2.2 Реализация условий формирования исполнительских навыков у подростков при игре на скрипке	39
2.3 Выявление уровня сформированности исполнительских навыков у детей при игре на скрипке	64
Заключение	81
Список использованной литературы	83
Приложение	89

Введение

Актуальность исследования. «Дополнительное образование детей и взрослых направлено на формирование и развитие творческих способностей детей и взрослых, удовлетворение их индивидуальных потребностей в интеллектуальном, нравственном и физическом совершенствовании, формирование культуры здорового и безопасного образа жизни, укрепление здоровья, а также на организацию их свободного времени. Дополнительное образование детей обеспечивает их адаптацию к жизни в обществе, профессиональную ориентацию, а также выявление и поддержку детей, проявивших выдающиеся способности. Дополнительные общеобразовательные программы для детей должны учитывать возрастные и индивидуальные особенности детей» [1; Глава 10, статья 75].

Подростковый возраст – это возраст кипучей энергии, активности, больших замыслов и больших дел. Характерные черты данного возраста – любознательность, пытливость ума, стремление к познанию и информации. Подростка одолевает стремление всё попробовать, во всём принять участие. Именно подростки все чаще изъявляют свое самостоятельное желание к обучению игре на скрипке.

Проблема формирования исполнительских навыков у подростков при обучении игре на скрипке, на сегодняшний день недостаточно изучена в музыкальной педагогике. Методики преподавания обучения игре на струнно-смычковых инструментах, в основном, рассчитаны на дошкольников и детей младшего школьного возраста и широко представлены в работах А.Г. Григоряна, О.М. Пархоменко, К.К. Родионова.

Из этого следует, что необходимо внедрять в педагогический процесс новые технологии и методики обучения, обогащая их научно-теоретическими, психолого-педагогическими и методико-практическими достижениями российских и зарубежных ученых, педагогов-музыкантов и исполнителей в области скрипичного исполнительского искусства. Также

изменений требует и содержание обучения, которое должно отражать современные подходы в освоении инструмента.

Анализ исследований и педагогической практики позволили нам выявить **противоречие** между необходимостью формирования у подростков исполнительских навыков при обучении игре на скрипке и недостаточной разработанностью методического обеспечения для осуществления данного процесса.

Необходимость разрешения данного противоречия обуславливает актуальность **проблемы** нашего исследования, которая сформулирована нами следующим образом: каким должен быть процесс формирования у подростков исполнительских навыков при обучении игре на скрипке в системе дополнительного образования?

Цель исследования: теоретически обосновать и экспериментально апробировать методику обучения подростков игре на скрипке в системе дополнительного образования.

Объект – процесс формирования у подростков исполнительских навыков при обучении игре на скрипке.

Предмет – формирование у подростков исполнительских навыков при обучении игре на скрипке в системе дополнительного образования.

Гипотеза: формирование исполнительских навыков у подростков при обучении игре на скрипке будет успешным, если:

- будут разработаны критерии и показатели, способствующие объективной оценке уровня сформированности исполнительских навыков игры на скрипке;

- будет разработана и апробирована дополнительная развивающая образовательная программа для подростков «Музыкальная школа. Интенсивный курс»;

В соответствии с целью и гипотезой нами были сформулированы следующие **задачи:**

1) выявить степень изученности проблемы, определить понятийное поле исследования, охарактеризовать процесс формирования у подростков исполнительских навыков при обучении игре на скрипке.

2) определить критерии, показатели и выявить уровень формирования исполнительских навыков подростков в этих сферах музыкального искусства.

3) разработать и апробировать этапы, содержание, формы и методы работы педагога по формированию исполнительских навыков.

Методы исследования определялись в соответствии с целью и задачами работы: анализ психолого-педагогической литературы; организация целенаправленной опытно-поисковой работы, включающей в себя наблюдение, анкетирование, изучение и анализ деятельности подростков; статистические методы обработки данных.

Методологической основой являются положения: «Педагогическое наследие» Ю.И. Янкелевича и «Основы воспитания начинающего скрипача» М.М. Берлянчик.

Теоретической основой исследования являются:

- методические рекомендации, учебные пособия, скрипичные школы и исследования М.М. Берлянчика, М.А. Гарлицкого, А.Г. Григоряна, В.Г. Зельдуса, О.М. Пархоменко, К.К. Родионова, П.С. Столярского, Г.С. Турчаниновой, С.М. Шальмана, В.А. Якубовской, А.И. Ямпольского;

- научно-теоретические и практические результаты совершенствования исполнительской техники скрипача в трудах А.А. Ширинского, Ю.И. Янкелевича;

- практические труды в области развития общих музыкальных способностей разработанные Л.А. Баренбоймом, В.В. Кирюшиным, Ю.П. Козыревым, С.Е. Оськиной, Н.Л. Серапионянц.

Эмпирическая база исследования. МБОУ ДО «Дворец детского и юношеского творчества» г.о. Тольятти. Учащиеся в количестве 12 человек, педагоги: – 2 человека.

Основные этапы исследования. Исследование проводилось в течение двух лет и состояло из трех этапов.

Первый этап (сентябрь 2015 - февраль 2016) - поисково-теоретический. Изучение философской, психолого-педагогической литературы по проблеме исследования, ее обобщение и теоретический анализ; постановка целей и задач, формулирование рабочей гипотезы исследования.

Второй этап (март 2016 - февраль 2017) опытно-экспериментальный. Проведение констатирующего и формирующего этапов эксперимента. Изучение методического обеспечения формирования у подростков исполнительских навыков при обучении игре на скрипке в системе дополнительного образования.

Третий этап (март 2017 – май 2017) заключительно-оценочный. Проведение контрольного среза, анализ и обобщение результатов проведенного исследования. Оформление материалов диссертационного исследования.

Научная новизна исследования.

1. Обоснованы условия формирования у подростков исполнительских навыков при обучении игре на скрипке.
2. Разработано методическое обеспечение формирования у подростков исполнительских навыков (программа, учебно-методические пособия, для реализации данной программы, критерии и показатели для определения у обучающихся уровней сформированности навыков при обучении игре на скрипке).

Теоретическая значимость исследования: охарактеризованы педагогические условия и этапы работы педагога по формированию исполнительских навыков при игре на скрипке у подростков в системе дополнительного образования;

Практическая значимость работы исследования состоит в том, что ее результаты могут быть использованы педагогами дополнительного образования в обучении подростков игре на скрипке.

Достоверность результатов подтверждается научной обоснованностью основных теоретических положений; адекватностью применяемых методов, цели, предмета и задач исследования; личным участием автора в опытно-экспериментальной работе, направленной на решение исследовательских задач; апробацией результатов исследования в практике образовательного учреждения; положительными результатами эксперимента.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные положения и результаты магистерской диссертации обсуждались на заседаниях кафедры дошкольной педагогики и психологии; на научно-практических конференциях разного уровня; на педагогических совещаниях Дворца детского и юношеского творчества г.о. Тольятти.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Условия формирования исполнительских навыков у подростков при обучении игре на скрипке.
2. Методическое обеспечение формирования у подростков исполнительских навыков включает в себя: программу, учебно-методические пособия, для реализации данной программы, критерии и показатели для определения у обучающихся уровней сформированности навыков при обучении игре на скрипке.

Структура выпускной квалификационной работы состоит из введения, двух глав, заключения. Список использованной литературы включает в себя 66 источников, из них 5 на иностранном языке. В работе содержатся 10 таблиц, 4 рисунка, 2 приложения.

Глава 1. Теоретические основы формирования исполнительских навыков скрипачей

1.1 Становление исполнительских традиций европейской и русской скрипичной школы

Разобраться в современных направлениях скрипичной педагогики можно, лишь проследив всю историю становления скрипичного искусства. Исполнительская и педагогическая практика, на протяжении всего периода, с некоторыми изменениями, повторяет общую тенденцию развития, связанную со спецификой данного инструмента. Скрипичные Школы 18-20 веков – это не просто исторически занимательная литература, но и прекрасные методические пособия, актуальные и по сей день. Произведения итальянских, французских, немецких и русских композиторов этого периода являются золотым наследием скрипичного репертуара. Именно поэтому в диссертационное исследование включена краткая историческая справка об истории развития инструмента с описанием событий и музыкантов, оказавших большое влияние на становление скрипичного искусства: «на самом деле история музыки представляется как берущая свои истоки из исторических, политических и культурных воздействий и ценностей, и ее нельзя рассматривать как действующий артефакт, который может быть помещен в рамки обычно используемых, но в некотором смысле случайных категорий» [Douglass Seaton, *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*].

Свою историю смычковые инструменты ведут из глубокой древности, когда человек впервые в натянутой тетиве лука, услышал музыку. Первые упоминания о смычковых инструментах встречаются в «Большом трактате о музыке» Абу Насра аль-Фараби (VIII–IX вв.). До сих пор у исследователей нет единого мнения о происхождении скрипки. Некоторые из них, связывают появление ранних видов смычковых инструментов со Средней Азией, Гарно (французский инструментовед) предполагал, что еще галлы в VI веке владели искусством игры на смычковых инструментах. В XI веке, в Польше, археологи обнаружили смычковые инструменты оригинальной конструкции [16].

Раскопки на Кавказе (Армении), относящиеся к X веку, так же свидетельствуют о распространении смычковых инструментов.

В течение столетий в культуре народов стран Европы и Азии шел процесс развития смычковых инструментов, который привел к появлению инструментов различных по форме и размерам.

Европе большинство типов смычковых инструментов того времени, сводится к двум типам инструментов, имеющим значительные отличия – это фидель и ребек [16] .

Инструменты из семейства фиделя по форме напоминали грушу. Самые древние образцы были обнаружены археологами в Новгороде и Гданьске. Русский гудок, сербская гусли, болгарская гдулка – это инструменты, дошедшие до наших дней практически в неизменном виде.

Фидель классического вида своим плоским корпусом напоминал гитару. По бокам от подставки имелись два резонансных отверстия или «розетки». Головка инструмента имела дощатую форму с прямыми колками, так же как у гитары, но гриф не имел ладов. Количество струн – пять, строй кварто-терцовый.

Способ держания инструмента – горизонтальный (a braccio – рука), но на некоторых изображениях дошедших до наших дней встречается вертикальный способ игры на фиделе (a gamba – нога). В средние века фидель был очень популярен у фидлеров, шпильманов, жонглеров, миннезингеров, менестрелей и трубадуров. Странствуя по городам, они разыгрывали музыкальные представления под аккомпанемент фиделя. Так же фидель использовали в светской среде, в представлениях при дворе, и на службах в церквях.

С XV века инструменты фиделеобразного вида преобразовались на две группы - скрипок и виол. Развитие первой связано с практикой уличных музыкантов, а второй с придворной средой.

С XII века, преимущественно у славян, был так же распространен ребек, отличный от фиделя тип смычковых инструментов. Корпус ребека имел мандолинообразную форму плавно переходящую в шейку с поперечными колками. У ребека было три струны, квинтовый строй (g d a),

который соответствовал диапазону голоса человека и был весьма типичным для строя народных инструментов. Способ игры – горизонтальный (а braccio).

До XV века и ребек, и фидель, были популярны у странствующих музыкантов, в церковной практике, это предположение подтверждено в картинах и гравюрах художников эпохи Возрождения. С XV–XVI веков ребек существует только в среде народных музыкантов. Рядом с фиделем, и скрипкой, ребек постепенно стал преобразовываться и приобретать новые акустические свойства звука: силу, резкость, что способствовало применению инструмента уличными музыкантами на открытом воздухе. Позднее, по техническим характеристикам ребек уступает место скрипке, как более совершенному инструменту.

Художественное наследие XVI–XVII веков подтверждает народные истоки происхождения инструментов скрипичного семейства. Скрипку и виолончель можно увидеть в ярмарочных сценах, в народных праздниках, в компаниях завсегдатаев кабачков и таверн. А вот в изображениях музыкантов-аристократов обычно запечатлена виола. И это не случайно, так как бархатный, мягкий звук виолы, был приятен для «благородного» слуха аристократического общества, и совершенно не пригоден для народных гуляний на улицах и площадях.

В Европе, на рубеже XVI-XVII веков образовалось несколько скрипичных школ. Самые крупные и известные и по сей день в Италии: династия Амати, семейство Гварнери, А. Страдивари, Г. да Сало, Дж. Маджини, Санто Серафин, Ф. Гобетти, М. Гофриллер, семейства Гранчино и Тесторе, К. Ф. Ландольфи, род Гальяно, династия Гваданини.

В Польше – М. Добруцкий, род Гроблич и династия Данкварт. В Германии – Я. Штайнер, динстия Клотц. Во Франции – Н. Люпо, Ж. Б. Вильом; в России – И. А. Батов; в Чехии – Т. Эдлингер, Я. О. Эберле [16].

Скрипка прошла долгий путь становления, совершенствования пропорций, изменения конструктивных деталей подставки, грифа, шейки от

самых простых народных инструментов до непревзойденных образцов лучших итальянских мастеров. В Италии, благодаря отлаженному производству и труду выдающихся мастеров, удалось организовать массовый выпуск высокосовершенных профессиональных инструментов для стремительно развивающегося исполнительского искусства.

Две итальянские школы, Брежанская и Кремонская, конкурировали между собой в изготовлении лучших классических образцов скрипок.

Кремонскую школу, основал Андреа Амати (1500 -1580). Им созданы выдающиеся, непревзойденные модели скрипки, недостижимые для других мастеров вплоть до наших дней.

Впервые Амати структурировал выбор дерева. Для мастеров кремонской школы было характерно использовать для верхней деки явор (волнистый клен) произрастающий на западной части Балканского полуострова и ель (иногда пихту) с Альпийских склонов. Так же Андреа Амати много экспериментировал над лаком - его инструменты покрыты более светлым (темно-желтым) лаком с оттенками бронзового и красноватого отлива.

Все эти изменения отразились на звучании инструментов. Скрипки Амати обладают мягким, красивым тембром, очень приближенным к звучанию человеческого голоса (сопрано). Исполнители отмечали легкость звукоизвлечения, и камерный характер звучания инструментов, что соответствовало эстетике той эпохи, и очень ценилось при игре в ансамбле.

Никола Амати стал выдающимся наставником. Среди его учеников великие скрипичные мастера - А. Страдивари, А. Гварнери, Ф. Руджери, П. Гранчино, Санто Серафин, его сын - Иеронимо Амати.

До сегодняшнего дня не найден рецепт лака, которым покрывались скрипки выдающихся мастеров - уникального лака, сохранившего эластичность до наших дней. Современным скрипичным мастерам не удается понять способ настойки дек и подбора дерева, так же им не известен секрет, по которому гениальные мастера в куске дерева предсказывали голос

будущего инструмента. Инструменты Амати, Страдивари, Гварнери дель Джезу и сегодня являются шедеврами скрипичного мастерства, недостижимыми образцами гениального творчества мастеров итальянской школы.

С появлением более совершенных инструментов, перед исполнителями и композиторами открылись новые художественные задачи, которые в полной мере раскрывали виртуозные возможности инструмента, что повлекло за собой и поиск более удобного, устойчивого способа держания скрипки. Изначально у исполнителей было принято располагать инструмент на верхней части груди, а подбородок на корпусе справа от струнодержателя (подгрифка). Впоследствии, с середины XVIII века, инструмент сместился на плечо, а подбородок переместился на корпус слева от подгрифка.

В начале XIX века немецкий скрипач Людвиг Шпор изобрел подбородник, что значительно усовершенствовало способ держания инструмента и постановку исполнителя.

И только в XX веке «подушечку», которая служила для удобства положения инструмента на плече, сменили всевозможные конструкции «мостиков», крепящиеся к нижней деке скрипки. Несмотря на мнения специалистов, что и подбородник, и мостик, препятствуют деформации дек, некоторые исполнители считают, что при использовании этих деталей качество звучания инструмента ухудшается.

Конструкция смычка, на протяжении нескольких веков, предшествовавших появлению классической скрипки, имела две разновидности – малый смычок (волос натянут близко к трости) и большой (дугообразный) смычок. Малый смычок использовался при игре на геньсле, мазанке, скрипице; крупный – для фиделеобразных инструментов. Держали оба типа смычка одинаково: кисть исполнителя располагалась почти в середине трости, что значительно выше современной постановки скрипача. Лишь в конце XVIII столетия смычок приобрел современные очертания. Франсуа Турт, французский мастер, завершил длительную реформу смычка:

трость выпрямилась, неподвижная колодка, была заменена на подвижную (с винтом), то есть позволяющую регулировать натяжение волосной ленты смычка. Турт, так же определил современную длину трости, и ее небольшой изгиб, что значительно способствовало дальнейшему прогрессу штриховой техники и развитию прыгающих штрихов.

Для изготовления трости смычков Турт использовал красное, фернамбуковое дерево, что придавало его изделиям прочность в сочетании с эластичностью и легкостью. На этом совершенствования смычка не закончились: изменения коснулись механизма натяжения (винта), способа крепления волоса и собственно колодки – Турт впервые использовал перламутровую пластинку в оформлении. Им же была просчитана длина и вес смычка для каждого инструмента струнно-смычковой группы. В частности, скрипичный смычок работы Турта имеет длину волоса 63-64 см, при общей длине смычка 73–74 см, что практически соответствует современным образцам (65 см и 75 см).

Выдающихся мастеров, занимавшихся изготовлением скрипичных смычков не так уж много, но особо следует выделить имена Фр. Люпо и Ж.Б. Вильома (Франция), Н. Киттеля (Петербург).

Примерно с XVI века композиторы стали сочинять специальные произведения для скрипки и применять ее возможности в ансамблевой игре. Одним из первых авторов, стал Андреа Габриели (1515 – 1586).

Клаудио Монтеверди (1567–1643) – выдающийся композитор, превосходный скрипач, продолжил в своем творчестве традиции итальянской школы. Композитор значительно расширил выразительные возможности инструмента, путем драматизации музыкального материала. Являясь известным оперным композитором, он поручал скрипкам технические и выразительные новшества, что в последствие сказалось на дальнейшем развитии искусства игры на скрипке.

«Музыкальные изобретения» Джованни Баттиста Витали (1644 -1692) занимают особое место в скрипичном искусстве. Этот монументальный,

состоящий из 60 сочинений, труд – энциклопедический словарь техники игры на скрипке XVII века.

Особое место в плеяде итальянских композиторов-скрипачей XVII века занимает Арканджелло Корелли. Его совершенные сочинения - трио-сонаты, сонаты для скрипки соло с сопровождением, concerto grosso, еще при жизни принесли ему мировую славу и признание.

XVIII век подарил нам двух лучших учеников Корелли – Франческо Джеминиани и Пьетро Локателли.

В 40-х годах XVIII века, Джеминиани опубликовал свою работу «Искусство игры на скрипке» («The art of Playing on the Violin...»).

В этом сборнике Джеминиани ясно и доступно выражает свои педагогические принципы. В предисловии автор акцентирует внимание, что предназначает свою работу, состоящую из теоретической и практической части продвинутым исполнителям. Джеминиани остерегает скрипачей заниматься звукоподражательством и настоятельно рекомендует прислушаться к естественной красоте человеческого голоса.

В этом педагогическом труде, Джеминиани впервые вводит динамические оттенки – crescendo и diminuendo (усиление и ослабление звука). Большой раздел посвящен изучению гамм двойными нотами. Так же в работе подробно расписана и техника изучения штрихов – *detache*, *legato*, *staccato*, и опровергнут стереотип – играть ноты, приходящиеся на сильные доли только смычком вниз.

Еще один европейский композитор, в широко известном произведении, появившимся на свет в 1733 году, раскрывает технические возможности скрипки на новом уровне. Это автор «Искусство скрипки» – Пьетро Локателли. В сборник, предвосхитивший виртуозные произведения Паганини, вошли двенадцать концертов и двадцать четыре каприза для скрипки соло.

Выдающийся итальянский скрипач и композитор XVIII века – Антонио Вивальди (1678–1741), как композитор, он был известен далеко за пределами Италии. Концерты для скрипки соло принесли ему заслуженную славу.

За свою жизнь он сочинил огромное количество произведений, в том числе около 450 различных концертов (221 концерт для скрипки соло, 26 концертов для 2-4 скрипок), 80 сонат (из них 30 – для скрипки), около 100 симфоний, более 50 опер, свыше 60 духовных сочинений.

Продолжатель традиций Корелли, ярчайший скрипач XVIII века – Джузеппе Тартини (1692–1770), внес значительный вклад в развитие скрипичного искусства. Его концерты и сонаты и сегодня звучат в репертуаре современных скрипачей-исполнителей.

Уникальный «Трактат об украшениях» этого композитора помогает понять особенности его исполнительского стиля и мастерства исполнения различных украшений.

Французское скрипичное наследие XVII века состоит преимущественно из танцевальных миниатюр, изящных, разнообразных по ритму и отточенных по форме. Исследователи выдвигают гипотезу, что французское музыкальное искусство повлияло на формирование классического типа скрипки. Об этом писал советский скрипичный мастер Е. Витачек: «во Франции скрипка появилась в XVI веке, едва ли не раньше, чем в Италии».

Выдающиеся скрипачи и композиторы Франции – Жан-Батист Сенайе (1687–1730), Жак Обер (1689–1753), блистательный виртуоз, отличавшийся живостью и энергией игры, скрипач-виртуоз Жан-Мари Леклер (1697–1764).

В Германии, из-за междоусобных войн среди мелких княжеств, скрипичное искусство развивалось позднее, чем в Италии и Франции, и было связано с сельской и городской народной культурой.

Сонаты и concerto grosso для скрипки Георга Фридриха Генделя (1685–1759) и по сей день звучат с концертных подмостков всего мира.

Произведения И. С. Баха – величайшего немецкого композитора XVIII века, оказали значительное влияние на развитие скрипичного искусства. И сегодня, его сочинения для скрипки представляют огромную художественную ценность. Впитав в себя традиции народной танцевальной музыки, полифонический склад мышления композитора, всеми гранями проявился и в его скрипичных произведениях.

Йозеф Гайдн (1732–1809), композитор, который оставил после себя огромное количество произведений. Стиль Гайдна – это легкость, оптимизм, искрометный юмор. Его перу принадлежат: девять скрипичных концертов, двенадцать сонат для скрипки, квартеты, трио, шесть дуэтов для скрипки и альты. В его творчестве скрипка приобрела новое звучание. Композитор сочинил более ста симфоний, где ключевая роль (тематическая канва) поручена скрипкам.

Наряду с Гайдном неоценимый вклад в становление скрипичного концерта внес В. А. Моцарт (1756–1791).

Его отец, Леопольд Моцарт автор «Скрипичной школы» популярного пособия изданного в начале XIX века в России. В этой «Школе» он обстоятельным образом описывает методические рекомендации в сфере скрипичного исполнительства.

Несмотря на то, что некоторые рекомендации уже безнадежно устарели, есть ряд замечаний очень актуальных и сегодня: добиваться естественности и свободы в постанове, держать смычок средней фалангой указательного пальца. Так же он советовал: «двигай плечом мало, а локтем больше», «привыкай с самого начала к длинному, но не медленному, тихому и плавному льющемуся движению смычка», «начинающий должен играть размеренно, весьма старательно, крепко и громко, а не слабо и тихо», добиваться «полного и чистого тона» и т. д.

Леопольд Моцарт оставил ряд ценных размышлений о разных аспектах воспитания оркестрового музыканта и солиста. Часть пособия посвящена трактовке мелизмов, украшений, способе и использования приема вибрации.

Его сын, В.А. Моцарт, за свою не долгую жизнь создал для скрипки ряд камерных произведений, тридцать пять скрипичных сонат, два дуэта для скрипки и альты, дуэт для двух скрипок, шесть скрипичных концертов, Концертную симфонию для скрипки и альты, Кончертоне для двух скрипок, два концертных рондо.

Русское скрипичное искусство и его исторические корни, открывают перед нами богатую, построенную на народных традициях, многовековую культуру смычкового искусства, пронизанную творчеством славянских народов. Это подтверждает, что в России, скрипичное исполнительство взаимодействовало с культурными традициями других народов, и было важным элементом в становлении европейской скрипичной школы.

С XVII века в России начались гонения народных музыкантов-скоморохов. По указу царя Алексея Михайловича инструменты принародно сжигались, а к музыкантам применяли физические наказания: на «первый и второй случай – бить батоги», кто попадался «на богомерзком деле» в третий раз, того ссылали «в украинные города за опалу» [16]. Народный фольклор постепенно исчезает из городов и вместо него, под влиянием церкви, начинает формироваться новая, городская культура.

Такие репрессивные действия в центральных городах России приостановили развитие струнно-смычкового исполнительства, но оно продолжало свой нелегкий путь развития в деревнях, селах и «украинных» городах, подстраиваясь под новые условия социальной и культурной жизни.

Несмотря на опалу скоморохов, с начала XVII века, народные исполнители призываются на дворцовую службу в царскую «Потешную палату».

Крупные бояре по примеру государя стали обучать своих крепостных музыкальному искусству и заводить домашние ансамбли.

К началу XVIII века гудошное искусство постепенно исчезает из городов, ему на смену приходит игра на скрипке, которая начинает быстро распространяться не только в центре России, но и в Сибири.

Несомненно, реформы Петра Алексеевича, его новое видение государственной и культурной жизни России, оказали большое значение в деле развития музыкального искусства.

К этому же времени относятся и первые задатки концертной жизни – музыкальные инструментальные ансамбли начинают звучать не только в дворцовых залах Москвы и Петербурга, но и в салонах русской аристократии. Хорошим тоном в высшем обществе становится музицирование на различных инструментах.

Стремительно развивающаяся музыкальная и театральная жизнь России ощутила недостаток квалифицированных музыкантов даже при дворе. По указанию Екатерины I были специально приглашены «иностранные музыканты, являющиеся признанными виртуозами» из Германии и Италии.

Обучение музыке становится обязательной частью воспитания дворянских детей, а преподавание игре на музыкальных инструментах включено в программу обучения различных учебных заведений и частных школ.

В Петербурге, при оперном театре, специально для русских детей была открыта школа чтобы «достигнуть во всех мастерствах, по театрам нужных, замены иностранцев своими природными» [16]. Всех учеников обучали танцам, пению, игре на музыкальных инструментах, и в первую очередь на скрипке. Н.Г. Поморский, Л.П. Ершов и Ф.А. Тиц стали в школе первыми учителями по классу скрипки.

В Петербурге, в середине 80-х годов XVIII века по инициативе И.А. была издана «Скрипичная школа или наставление играть на скрипке». По мнению исследователей, автором издания мог быть Иван Астахов. На первой странице слова автора: «Начинающих обучаться играть на скрипке обретается много; а наставления ради того ни кем ни какого не сделано; то и предлагаю мой опыт истолкования скрипичной игры» [59].

Главное достоинство этого сборника в том, что все музыкальные упражнения пронизаны интонациями русских песен и танцев, заимствованных из народной музыки. Материал «Школы» доступен уровню простых народных музыкантов, так как все задания инструментованы в первой позиции, хотя имеется расшифровка и примеры написания нот до третьей октавы. Заслуживают внимания рекомендации учащимся в обозначении и применении темпа в зависимости от характера музыки, отношения к качеству звука при игре на инструменте. А вот вопросы постановки описаны как бы вскользь: «Взявши скрипку в левую руку, положи оную на левое плечо способно, а правую рукою взявши смычок приложи к струне басовой и продолжай трение в одну сторону или в обе стороны равномерно, тем самым будешь производить скрипичный голос» [59].

На фоне стремительного развития русского музыкального искусства, в конце XVIII века появляются первые талантливые композиторы – М. С. Березовский, Д.С. Бортнянский, И.А. Козловский, В.А. Пашкевич, Е.И. Фомин.

В России первым композитором, в чьем творчестве переплелись лучшие традиции народных и европейских скрипичных инструменталистов, был И.Е. Хандошкин (1747–1804). Блестяще инструментованные сочинения этого автора, пронизаны интонациями русских песен и танцев, в них обобщены приемы и творчество лучших профессиональных композиторов и народных музыкантов.

Скрипичное исполнительство в начале XIX века находится на пике своего расцвета. В разных странах образовались национальные инструментальные школы. К этому времени сформировались такие жанры инструментального скрипичного творчества как сольный концерт, скрипичная соната, ряд камерных произведений – трио, квартет, квинтет.

Музыкальное исполнительство стало выходить из музыкальных салонов на большую эстраду концертных залов и приобретать все новых и

новых слушателей. Начался процесс разграничения творчества композиторов и исполнителей. Перед ними ставились более новые и сверхсложные задачи в трактовке и интерпретации произведений.

Итальянская скрипичная школа с ее непревзойденными музыкантами как А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, вплоть до начала XIX века сохраняла лидирующие позиции.

Продолжая традиции итальянских мастеров, в Германии, создают свои гениальные творения в части создания скрипичной сонаты и скрипичного концерта, И.Бах и Г.Гендель.

На XIX век приходится расцвет творчества Никколо Паганини – гениального итальянского скрипача и композитора, новатора, революционера скрипичного исполнительства. Его непревзойденное искусство игры на скрипке дало мощный толчок исполнительскому искусству и открыло новые горизонты исполнителям и композиторам.

В XX веке у ряда скрипачей-исполнителей образовалась новая тенденция в трактовке произведений предшествующих веков. Музыканты стремились освободить произведения композиторов XVIII-XIX веков от редакторских меток с тем, чтобы максимально следовать замыслу авторов в части штрихов, нюансов, расшифровки мелизмов.

Другие интерпретаторы-струнники напротив, стремились в исполнении старинной музыки использовать современные подходы к толкованию содержания – наполнять музыку яркой динамикой, полнокровным звучанием инструмента наряду с глубоким пониманием содержания и полноты замысла композитора.

Русская скрипичная педагогика сложилась во второй половине XIX века, и связана с именем Л.С. Ауэра – гениального педагога, взрастившего целую плеяду талантливых исполнителей. Его знаменитые книги «Моя школа игры на скрипке» и «Интерпретация произведений скрипичной классики», изданные в Америке и переведенные на русский язык в 20-е–30-е гг. XX века, считаются «сжатой энциклопедией эстетических и методических

основ скрипичной игры» [59] и чуть ли не первыми методическими изданиями на русском языке.

Продолжателем традиций ауэровской школы стал выдающийся музыкант А.И. Ямпольский (1890–1956). Его сольная концертная деятельность была мало заметна, слушателям он известен как участник квартетов и ансамблей. Но вот педагогическая деятельность снискала ему мировую славу. Всю свою жизнь он проработал в Московской консерватории. Среди его учеников такие выдающиеся музыканты, как – И.С. Безродный, Е.Г. Гилельс, Э.Д. Грач, Б.Э. Гольдштейн, Л.Б. Коган, Ю.Г. Ситковецкий, М.И. Фихтенгольц, З.У. Шихмурзаева.

А.И. Ямпольский систематизировал психотипы и одаренность своих учеников, и на основе этих исследований разделил их на восемь групп, к которым применял действенные методы, особенные и характерные для каждой группы [59].

Еще один ученик Л.С. Ауэра - Л.М. Цейтлин (1881–1952), широкую известность приобрел как крупный солирующий скрипач, участник ансамблей, и как создатель первого симфонического ансамбля без дирижера «Персимфанса». Наряду с этим, он являлся педагогом Московской консерватории. Его ученики: Г.С. Баринова, М.С. Блок, А. К.Габриэлян, А. Н.Горохов, М.Л. Затуловский, Б.С. Фишман, С.И. Фурер.

К.Г. Мострасу (1886-1965) принадлежит ряд работ по обобщению опыта скрипачей-педагогов, профессоров Московской консерватории. Среди его работ книги и сборники по скрипичной педагогике, а так же обработки скрипичных произведений различных композиторов. Его ученики: И. Галамян, А.Г. Григорян, М.С. Козолупова, Б.Е. Кузнецов, К.К. Родионов, М.Н. Тэриан, М.Л. Яшвили.

П.С. Столярский основал в Одессе первую советскую специальную музыкальную школу для одаренных детей (позднее по ее примеру появилась московская центральная музыкальная школа). Самый известный из его учеников – Д. Ойстрах.

Крупнейшим педагогом, внесшим значительный вклад в развитие советского скрипичного искусства, является Ю.И. Янкелевич (1909–1973). Этот выдающийся педагог воспитал свыше ста исполнителей, в их числе скрипачи с мировым именем – Л. Амбарцумян, Т. Гринденко, И. Бочкова, Г. Жислин, М. Копельман, В. Третьяков, В. Спиваков, Д. Ситковецкий.

Л.Б. Коган писал – «То, что мы именуем русско-советской скрипичной школой – не приблизительные, громкие слова или зыбкие определения – это точная, детально продуманная и всеобъемлющая система, чья эффективность сверхубедительно подтверждена практикой последних десятилетий. Если сформулировать кратко, это техническое совершенство, глубокое проникновение в замысел автора и индивидуальное его раскрытие за каждым из данных трех положений – труд, мысль, талант не одного поколения музыкантов, артистов и педагогов» [36].

Так что же входит в понятие исполнительская «школа» или «школа педагога»? Понятие «школа педагога» многогранно. К примеру, Ю.И. Янкелевич видел основы «школы педагога» в культуре звучания, в совершенных навыках, в красоте звука, а не во внешней форме постановки, стиле и прочее. А.И. Ямпольский, продолжая и развивая традиции школы Леопольда Ауэра, видел основу «школы педагога» в техническом развитии ученика.

Вот как это «явление» характеризует Н. Иванова-Крамская (преподаватель училища при Московской консерватории):

«Исполнительская школа – это то, что достигнуто опытом, испытано временем и является результатом труда; умение мыслить, слушать себя; работоспособность, дисциплина, багаж накопленных знаний, высоко развитое ассоциативное мышление, помогающее создавать неповторимые образы; это не только умение выполнять задачи, поставленные автором, но и владение собой на сцене, воля, смелость и умение выразить себя, а не копировать других; это когда полученные знания и умения преумножаются,

когда есть возможность и способность идти дальше своего учителя, а не плестись за ним или рядом» [17].

Резюмируя выше перечисленное, можно сделать вывод, что понятие «школа» – это сохранение традиций, систематизированная методика и система исполнительских навыков и умений.

В настоящее время скрипичная педагогика претерпевает существенные перемены. Появляются новые педагоги-новаторы: в России – С. Шальман, Й. Йорданова, Г. Турчанинова, в Японии Ш. Сузуки.

Исполнители все чаще включают в свой репертуар произведения современных композиторов, на эстраде появляются джазовые исполнители (С. Голощекин). Для начального обучения, конечно же существует проверенный временем традиционный репертуар, но стоит прислушаться и к мнению учеников и веянию новых тенденций, и помочь учащимся сориентироваться в современном репертуаре.

Русская скрипичная школа прошла долгий путь становления. XX век можно назвать золотым веком русского (советского) скрипичного искусства. Имена наших соотечественников, выдающихся скрипачей Д. Ойстраха, Л. Когана, Э. Грача, В. Спивакова, В. Третьякова, С. Стадлера признаны во всем мире.

1.2 Специфика организации обучения детей игре на скрипке в системе дополнительного образования

Музыкальное образование способствует формированию общей культуры человека и входит в систему эстетического воспитания дополнительного образования детей и подростков. Процесс развития способностей тесно связан с глубоким пониманием содержания музыкального образования и осмыслением места искусства в мировой культуре.

Исполнителю, художнику с большой буквы, наряду с полученными знаниями, умениями и навыками, непрестанно нужно стремиться к собственному духовному развитию, расширяя кругозор, следя за развитием мирового сообщества, научно-технического прогресса, искусства. Педагог ответственен за воспитание человека, с яркой индивидуальностью и высокими духовными качествами, которые будут залогом истинного творца.

В 21 веке духовные ценности поглощены материальным благополучием и карьерным ростом. Без нравственной основы эти тенденции, кажущиеся оправданными в современных условиях, несут бездуховность.

На фоне снижения престижа высокой музыки и музыкального образования, упадка общей культуры масс, детская музыкальная школа, являясь одним из важнейших звеньев в системе дополнительного образования, призвана решать сложные вопросы нравственно – эстетического воспитания детей и подростков.

В современных условиях музыкальная школа должна быть очагом поиска прогрессивных методик и проведения соответствующих педагогических экспериментов. Важнейшую роль в этом процессе должна сыграть перестройка преподавания на основе широкого использования методов обучения, способствующих в возможно большей мере развитию у детей интереса к музыке и раскрепощению их творческих сил.

Сегодня основа образовательного процесса музыкальных школ зиждется на концепции развивающего обучения. В соответствие с этим процесс формирования исполнительских умений и навыков должен быть связан с всесторонним развитием личности, приобщением к общекультурным ценностям, и активной творческой позиции.

Так же изменилось содержание образовательных программ, где в полной мере отражены новые требования в воспитании обучающихся и возникла необходимость создания новых учебных планов, которые бы предусматривали методически обоснованные, целесообразные объемы

учебной нагрузки, что подчеркнуло бы индивидуальный подход к каждому ученику и способствовало у него проявлению интереса к обучению.

Что же дает обучение игре на скрипке? Игра на инструменте расширяет кругозор, повышает культурный уровень обучающихся, так же способствует формированию интереса к классическому наследию.

Несмотря на сложность инструмента, интерес к скрипке не ослабевает не только у детей младшего школьного возраста, но и у старшеклассников и дошколят. Задача педагога - привить любовь к инструменту и максимально раскрыть исполнительские возможности, с тем, чтобы приобретенные умения и навыки игры на скрипке в полной мере способствовали профессиональному подходу сущности музыкального образования.

Для решения задач по формированию исполнительских умений и навыков учащихся необходим анализ психолого-педагогической деятельности. В процессе воспитания будущего музыканта большое значение имеет формирование общей культуры и восприимчивость к другим сферам искусства.

И. Кант в трактате «О Педагогике» писал следующее: «Человек должен быть культивируем. Культура обнимает наставление и обучение. Она есть сообщение навыков» [28].

Процесс формирования исполнительских умений и навыков наиболее эффективен при целенаправленной учебной деятельности. Во время обучения ученик, в любом случае приобретает некоторые знания, умения и навыки. Но без целеполагания, планирования и диагностики этот процесс становится не управляемым: «Целенаправленная учебная деятельность есть первый способ учения, она прямо и непосредственно направлена на овладение знаниями и умениями».

В.П. Беспалько, российский педагог, впервые сопоставил искусство и технологию. Искусство – технология, технология – искусство. Обучение музыке – это есть педагогическая технология, организация которой в полной мере зависит от педагога. И чтобы ученик не утратил во время занятий

интереса к музыке, педагогу нужно следить, чтобы технология не вытеснила искусство. Можно сделать вывод, что педагогическое мастерство – это хорошо обоснованная педагогическая технология, пропущенная через призму личностного фактора педагога.

При обучении игре на инструменте в стенах музыкальной школы, дети стремятся прикоснуться к прекрасному миру музыки. Начинающие музыканты в образовательном процессе учатся не только слышать музыку, но и понимать сегменты музыкального языка, и многообразие средств художественной выразительности, тем самым расширяя свои знания в сфере музыкального искусства.

Чтобы преуспеть в исполнительском мастерстве овладения инструментом, учащийся должен иметь хорошую память, развитое мышление, и волевые качества характера, что в совокупности способствует правильности организации действий и логикой в работе над материалом.

Весьма актуален вопрос – как довести умственные действия ученика до полного самоконтроля и получения желаемого результата в обучении? Этой проблемой в свое время занимались Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, П.Я. Гальперин.

С одной стороны, ключевым аспектом в этом вопросе является процесс организации учебной деятельности, целенаправленно сфокусированный на материал подлежащий усвоению. С другой – сознательный контроль самих учащихся над обоснованностью и прочностью их действий.

Мышление сопровождает любую деятельность, в том числе и занятия музыкой. Считается невозможным изучение какого-либо предмета без включения процессов памяти и мышления.

При занятиях музыкой, и в частности, игре на инструменте, от ученика требуется большая концентрация внимания, мышления и волевых усилий. Особенно это ценно при выполнении домашних самостоятельных занятий. Задача педагога-наставника – приучить начинающего музыканта рассуждать и мыслить. Иногда, очень полезны остановки внимания, об этом в своих

работах говорил М.К. Мамардашвили: «Остановка всегда плодотворна для мысли; тогда мы понимаем. А если проскакиваем, не останавливаясь, и нас не закликает – не понимаем» [30].

Для быстрого и прочного усвоения программного материала, педагогу требуется активизировать внимание ученика, обострить его зрение и слух

Вот как рассматривал внимание Л.С. Выготский: «деятельность, при помощи которой нам удаётся расчленивать сложный состав идущих на нас извне впечатлений, выделить в потоке наиболее важную часть, сосредоточить на ней всю силу нашей активности и тем самым облегчить ей проникновение в сознание» [14,114].

В психологии внимание подразделено на три основных вида: произвольное, произвольное и после произвольное. У детей ярче выражено произвольное внимание, и здесь, очень важной формой произвольного внимания, способствующей благоприятному процессу учебной деятельности, является интерес. Л.С. Выготский в своих рассуждениях наставляет педагогов: «Прежде чем объяснить - заинтересовать; прежде чем заставить действовать – подготовить к действию; прежде чем обратиться к реакциям – подготовить установку; прежде чем сообщать что-нибудь новое – вызвать ожидание нового» [14, 154].

В музыкальной педагогике чаще других распространена образная память, которая включает слуховую, зрительную и осязательную память. Осязательная или тактильная память относится к «профессиональным» видам памяти, поскольку особенно интенсивно развивается в связи со специфическими условиями деятельности.

Этот вид памяти является ключевым в обучении скрипачей, так как основой в обучении игре на инструменте является развитие чувствительности пальцев рук. Каждый ребенок по-разному запоминает учебный материал: кто-то запоминает движение рук, кто-то «воспроизводит» нотный текст. Процесс обучения будет более эффективным, если педагог сможет определить тип памяти, который присущ ученикам его класса.

Среди специалистов по изучению памяти человека, бытует мнение, что плохая память – результат недостаточной работы самого человека и его наставников (родителей, учителей). Процесс запоминания – это деятельность, которую можно тренировать посредством упражнений. К сожалению, процесс развития умственных способностей не безграничен, и без особой организации учебной деятельности, запоминание теряет свою основную функцию – усвоение знаний и формирование умений и навыков у обучающихся.

Повторение – является главным элементом в процессе запоминания, а эмоциональная окраска отвечает за продуктивность. Количество повторений имеет допустимый предел, преодолевая который, теряется смысловая нить, и все последующие действия становятся бесполезными.

Очень важные для педагогов выводы сделали психологи: продуктивность запоминания возрастает перед сном или отдыхом, в связи с этим, заучивание произведений наизусть, лучше всего перенести на это время.

При обучении игре на инструменте среди педагогов-музыкантов сформировались два подхода к обучению. В первом случае от целого осуществляется переход к деталям. Во втором, сначала идет усвоение отдельных элементов с последующим восприятием целого. И только при восприятии целого происходит эмоциональное переживание, которое невозможно при втором подходе.

Практика работы с учениками показывает, что легче усваивается начало и конец произведения, и что гораздо полезнее начинать работу над наиболее трудными частями.

Без прочных технических навыков невозможно воспитать полноценного музыканта. Поэтому в процессе обучения особое внимание уделяется двигательным приёмам и навыкам, без которых раскрытие художественного замысла произведения становится невозможным.

При обучении на инструменте, игровые движения, точнее рациональность игровых (рабочих) движений, всегда волновала педагогов-инструменталистов. И.М. Сеченов в своих работах так рассуждал об игровых движениях: «принадлежат, во-первых, к разряду заученных, потому что уметь управлять ими приобретается и совершенствуется практикой. Во-вторых, рабочие движения принадлежат к разряду так называемых произвольных, ибо все видоизменения их человек производит произвольно» [48, 51].

При доведении до автоматизма заученных, привычных движений, музыкант экономит энергозатраты и освобождает сознание, тем самым активизируя поставленную цель. Это особенно ценно в исполнительской педагогике. Невозможно работать над образным содержанием произведения, полностью сосредоточенным на преодолении технических трудностей.

Условия формирования навыка и его природы, описаны в работах Л.С. Выготского, О.Ф. Шульпякова. Что же включает в себя понятие «навык»? Словарь по педагогике гласит: «Навык – действие, сформированное путём повторения, характеризующееся высокой степенью освоения и отсутствием поэлементной, сознательной регуляции и контроля» [49, 475].

На формирование навыка учащегося влияет осознанность процесса сопоставления своих игровых движений с содержанием двигательной задачи. Если при выработке навыка цель игровых движений не ясна, то процесс совершается неосознанно. О.Ф. Шульпяков описывает процесс формирования исполнительского навыка, как «последовательное продвижение по спирали, содержащей три фазы». Он же определяет:

1. «Овладение исходной формой движений, составляющих основу навыка, вместе с неизбежным закреплением побочных признаков;
2. Включение навыка в действия самого разнообразного содержания, ведущее к постепенному уточнению основных признаков;

3. И, как следствие второй фазы, как бы возвращение к исходной форме данного приема, но представленной уже в новом качестве - как обобщение результатов предыдущей деятельности» [58, 84].

В процессе педагогической работы над совершенствованием исполнительских навыков, очень часто, начальный этап преодолевается учащимся легко и беззаботно, что незамедлительно сказывается на его «усердии». Вскоре, головокружительный подъем, может смениться стремительным падением успеваемости и совершенствования игровых навыков, если педагог вовремя не обнаружит сей факт и не вскрыет причины этого регресса.

И снова обращаемся к современному педагогическому словарю, в котором описаны законы развития навыков:

«1. Закон изменения скорости в развитии навыка – тенденция быстрого совершенствования навыка при первых повторениях и более медленного при последующих.

2. Закон плато в развитии навыка – временная тенденция отсутствия улучшения или ухудшения навыка при продолжении обучения.

3. Закон отсутствия предела в развитии навыка – тенденция, согласно которой конечное плато в развитии навыка всегда может за счёт перестройки структуры психики дать некоторое улучшение продуктивности навыка.

4. Закон угасания навыка – тенденция деградации навыка в отсутствии повторения.

5. Закон переноса навыка – тенденция более быстрого образования навыка в деятельности, которая по своей психической структуре близка к деятельности, в процессе которой сформированы прочие навыки» [49, 230].

Только систематические и обоснованно организованные занятия позволяют добиться свободы исполнения при игре на музыкальном инструменте. При таком подходе движения приобретают рациональный характер, что сосредотачивает внимание юного музыканта на художественной задаче и не отвлекает от технологии исполнения.

Появляется логичность в организации домашних занятий, а неукоснительное выполнение поставленных задач, не допустит утери навыка. Такие виды работ как чтение нот с листа или транспозиция, требуют постоянного упражнения.

В последнее время, все большее число выпускников музыкальных школ после окончания обучения, решают продолжить занятия музыкой, но по другой специальности, в частности обучению игре на скрипке. Несомненно, такие ученики, имеющие знания по теории музыки и умеющие выстраивать самостоятельные занятия, очень привлекательны для педагогов. Однако, как показывает практика, процесс развития новых навыков буксует на фоне уже сложившихся. И, как правило, учащимся никогда не игравшим на каком-либо инструменте, гораздо проще приспособиться к особенностям скрипки.

В формировании навыка различают два этапа развития (установление и стабилизацию) и критерии (внешние и внутренние) с помощью которых можно проследить степень овладения навыком.

К внешним критериям относят – отсутствие ошибок и скорость воспроизведения действий. К внутренним – отсутствие сосредоточения сознания и напряжения, повышение выносливости во время выполнения действий.

Очевидно, что выработанные навыки значительно уменьшают энергозатраты в процессе выполняемого действия. Но не следует забывать, что педагоги работают, в основном, с детьми, для которых свойственно утомление. Перед педагогом стоит сложная задача – правильно продиагностировать состояние ученика.

Утомление и усталость – понятия не равнозначные. Утомление – физиологическое состояние организма, возникающее в результате чрезмерной умственной или физической деятельности и проявляющееся временным снижением работоспособности.

Усталость – субъективное переживание, чувство, обычно отражающее утомление, хотя иногда оно может возникать без реального утомления. Умственное утомление характеризуется снижением продуктивности интеллектуального труда, ослаблением внимания (трудностью сосредоточения), замедлением мышления и пр.

Есть еще одно состояние организма – переутомление, которое может привести к серьезным последствиям.

Переутомление – это стадия длительного утомления, состояние, возникающее вследствие долгого отсутствия отдыха организма человека. Переутомление опасно для здоровья человека. Особенно опасно переутомление для детского организма.

Музыкальная педагогика является комплексной наукой, так как направлена не только на развитие музыкальных способностей, но и на формирование личности музыканта в целом. При научном подходе к музыкальной деятельности важным аспектом является сочетание элементов психологического и физиологического характера. Развитие мышления, памяти, волевых качеств, являются основополагающими в обучении инструменталистов и способствуют осознанному процессу в освоении инструмента. При грамотно организованном, целенаправленном педагогическом процессе овладение исполнительскими умениями и навыками наиболее эффективно, вследствие того, что активизируется сознание и самостоятельность учащихся.

Главным условием процесса формирования исполнительского мастерства учащегося – является ориентир на его индивидуальные способности и особенности личности. Поэтому при обучении инструменталистов основная форма занятий – индивидуальные занятия. Только при продолжительном общении, достижении личностного контакта, выраженного во взаимопонимании, уважении, кроется успех педагогического процесса.

Еще один важный аспект – дифференцированное обучение. Невозможно применить одинаковый метод ко всем учащимся, необходимо учитывать индивидуальные и психологические особенности каждого ребенка. Каждой возрастной категории обучающихся соответствует определенная форма организации обучения. Постепенно игровые формы сменяются осознанной учебной деятельностью, вместе с этим укрепляется воля воспитанника, самостоятельность и ответственность. Но не всегда уровень развития учащихся соответствует возрастным нормам. И очень часто в музыкальной деятельности возраст не влияет на качество обучения. Иногда юный исполнитель восхищает слушателей своим проникновением в музыкальный образ исполняемого произведения. Природные способности, несомненно, очень важны, но без грамотно подобранной методики, даже ученики с выдающимися способностями не всегда могут раскрыть свой дар. Прогрессивные, ищущие педагоги отталкиваются от личности ученика, учитывая его характерные особенности, склонности, интересы, применяя особую индивидуальную программу обучения к каждому учащемуся.

Рассмотрим классификацию инструменталистов по музыкальным и моторным данным, предложенную О. Шульпяковым с учетом индивидуальных различий.

О. Шульпяков говорил об индивидуальности, проявляющейся в свойственном каждому учащемуся моторном профиле. И если одни ученики обладают «крупной техникой», которая связана с исполнением пассажей, аккордов, больших скачков, то другие отличаются «мелкой техникой», что позволяет им легче исполнять пассажи.

О. Шульпяков, изучая индивидуальные различия учащихся, классифицировал их как исполнителей на четыре основные группы:

1. Одаренные ученики с высокими музыкальными и техническими данными.
2. Одарённые ученики с высокими техническими данными при средней музыкальности и такой же способности к слуховым представлениям.

3. Одарённые ученики с высокими музыкальными и со средними или плохими техническими данными.

4. Ученики со средними музыкальными и техническими данными.

Развитие музыкально-эмоциональной отзывчивости происходит в процессе обучения исполнительскому мастерству. А вот индивидуальность технических данных исполнителя требует дифференцированного подхода к каждому обучаемому, что, несомненно, ставит их в неравные условия. Освоение одного и того же приема у одного ученика происходит быстро, а другой затрачивает на это очень много времени. Но, это не значит, что ученик со средними данными обречен на неудачу. У таких «среднячков», в отличие от одаренных детей, вырабатываются волевые качества позволяющие, при правильно организованной системе занятий, справиться с недостатками физиологии и достичь хороших результатов в будущем.

Маргарита Лонг, пианиста из Франции, так рассуждала на эту тему: «Некоторые одарённые и способные к быстрому восприятию природы, утомляющиеся, однако, быстрее других, допустили бы ошибку, направляя свои силы на продолжительные упражнения. С другой стороны, то, что подходит одной руке, может быть вредным для другой, и нужно всегда приспосабливать технические задания к характерным особенностям руки, к её анатомическому строению, структуре, размеру и природному растяжению» [Хентова, 64]. «Изучайте свои слабые стороны и наступайте на них ясно и решительно», – Маргарита Лонг [Хентова С., 64].

Бесспорно, педагогам приходится работать над недостатками физиологии учащихся, и постоянно совершенствовать их техническое мастерство. Но гораздо правильнее сосредоточить внимание на положительные стороны, что поможет учащемуся преодолеть трудности и мобилизовать свою волю в работе над недостатками.

Очень важно перед началом обучения узнать характер ученика, его индивидуальные особенности, склонности, интересы, тип памяти. Общеизвестно, что каждый человек воспринимает информацию по-разному.

Если педагогу удастся определить типовой вариант восприятия ученика (буквенный, цифровой, образный, пространственный), то это значительно облегчит усвоение материала.

Важное значение на этапе планирования и подбора или разработки методики с учениками имеет диагностика музыкальных способностей.

Организация исполнительской деятельности учащихся – кропотливый, продолжительный труд, успех которого кроется в личности педагога, его внимании к индивидуальности учащегося и способности в организации учебного процесса. Исполнительские навыки – сложный физиологически-осознанный процесс, который раскрывает замысел композитора средствами музыкальной выразительности, через музыкальные образы. Определение траектории развития и совершенствования исполнительских навыков становится ключевой задачей при воспитании музыкантов-инструменталистов.

Выводы по первой главе

Начало исследования посвящено истории развития скрипичного искусства и сделаны акценты на формирование европейских и русских скрипичных школ. Исторические сведения показывают, что на протяжении столетий, в результате неоднозначного отношения к инструменту, не сложилось и по сегодняшний день четких, общепризнанных критериев по многим вопросам инструментально-исполнительской педагогике. Нельзя не согласиться с высказыванием авторов учебника Оксфордской истории западной музыки: «Кто-то может поспорить, что это просто молчаливое соглашение с одним из наиболее поразительных событий в практике музыкальной педагогики: массовая запущенность исследования музыки ранних периодов» [Richard Taruskin and Christopher H. Gibbs.].

Определяющим критерием в формировании исполнительского комплекса учащихся будут личностные качества и индивидуальность

инструменталиста. Для отражения художественных образов в творчестве юных исполнителей, необходимо расширять кругозор и восприимчивость к окружающему миру.

Типовые программы рассчитаны только на семи-восьмилетнее обучение с определенными требованиями, и не ориентированы на возрастные особенности, степень музыкальной подготовки и индивидуальные возможности учащихся.

Обучение исполнителя-инструменталиста предполагает целенаправленный органический процесс между педагогом и учащимся, при котором формирование исполнительских умений и навыков будет проходить осознанно, опираясь на знания психологии и физиологии.

Анализируя проблему формирования исполнительских навыков по работам педагогов и психологов, можно сделать следующее заключение: формирование исполнительского комплекса сочетает в себе активность мышления, внимания, памяти, воли с одной стороны, и природные характеристики с другой стороны, такие как: темперамент, характер, восприимчивость к педагогическому воздействию, двигательная активность, технические данные, физическое состояние.

В диссертационном исследовании так же описано значение психологических и физиологических процессов при формировании исполнительского комплекса инструменталиста.

Глава 2. Опытно-экспериментальная работа по формированию исполнительских навыков у детей при игре на скрипке

2.1 Изучение формирования исполнительских навыков учащихся музыкальной школы по классу скрипки в системе дополнительного образования

В процессе анализа педагогической деятельности педагогов-струнников, сложилась структура исполнительского комплекса учеников по

классу скрипки. Комплекс включает шесть составляющих частей (компонентов), характеризующих исполнительские качества скрипача.

Первый компонент получил название «звукодвигательный», так как он включает характеристики звукоизвлечения и моторику движений исполнителя.

Второй компонент носит название «текстовой», и характеризует знания учащегося нотной грамоты и воспроизведения текста;

Третий компонент «инструментально-направленный» определяет степень освоения возможностей инструмента;

Четвертый компонент отражает способность ученика воспроизводить ритм произведения – «ритмически-темповой»;

Пятый компонент – «музыкально-выразительный», позволяет определить, как ученик использует средства художественной выразительности при исполнении произведений;

Шестой компонент «волевой» – характеризует поведение учащегося во время выступления.

Для выявления уровня исполнительских навыков у детей при игре на скрипке были определены критерии, которые определяют степень овладения исполнительскими умениями навыками и характеризуют составляющие компонентов:

Звукодвигательный: основы звукоизвлечения (свободная, естественная постановка рук, формирование нужной позиции пальцев); координация движений обеих рук; рациональное распределение движения смычка.

Текстовой: навык чтения нотного текста; беглость чтения нового материала; умение «предслышать» запись нотного текста.

Инструментально-направленный: определяет степень освоения инструмента; знание грифа для позиционной игры; использование выразительных возможностей инструмента.

Ритмически-темповой: навык определения сильных и слабых долей произведения, а так же чередования тактов; точность исполнения ритма в произведении; сохранения темпа произведения.

Музыкально-выразительный: умение раскрыть образ произведения; грамотная фразировка; использование средств музыкальной выразительности (тембр инструмента, динамические изменения звука, агогика, вибрация, аппликатура).

Волевой: собранность, мобилизованность во время исполнения программы; контроль над эстрадным волнением во время публичного выступления; несмотря на ошибки вовремя исполнения, собраться и до конца доиграть произведение.

Чтобы определить уровни сформированности исполнительского комплекса учащихся по классу скрипки, основными критериями были выделены: осознанность применения навыков; степень владения навыками; творческий подход.

По каждому из шести компонентов исполнительских навыков, были составлены критерии по уровням – низкий, средний, высокий.

Учащиеся оценивались по трехбалльной шкале, где низкий уровень был равен одному баллу, средний уровень – двумя баллам, а высокий уровень – тремя баллам.

Критерии для каждого показателя уточнялись. Так, в первый показатель входили навыки звукоизвлечения, для которых существуют внешние и внутренние критерии сформированности.

К внешним можно отнести:

- отсутствие ошибок при выполнении действий;
- возрастание скорости воспроизведения составляющих действие операций.

Внутренние критерии:

- внимание исполнителя не сосредотачивается на способе выполнения действий;

- утрачиваются промежуточные операции;
- при выполнении действия не наблюдается напряжение и быстрая утомляемость.

Компоненты и критерии развития сформированности исполнительских навыков при игре на скрипке представлены в таблице (Приложение А).

2.2 Реализация условий по формированию исполнительских навыков у детей при игре на скрипке

В данном исследовании будут проанализированы современные методики обучения скрипачей, с целью определения наиболее оптимальной организации учебной деятельности, направленной на формирование исполнительского комплекса учащихся.

Рассмотрим школы различных авторов, которые в настоящее время являются фундаментом построения обучения игре на скрипке, с тем, чтобы определить их положительные характеристики в деле воспитания скрипача-исполнителя, а также выявить существующие, на наш взгляд, недостатки.

Современная Российская Школа построена на лучших традициях скрипичного исполнения европейских стран.

Для сравнительного анализа рассмотрим учебные пособия (Школы) начального обучения игре на скрипке: К. Родионова, А. Григоряна, С. Шальмана, Й. Йордановой, и проанализируем рекомендации авторов изданий касающихся начального этапа обучения скрипача, а именно, особенности постановки и способах звукоизвлечения.

Как правило, начальный этап обучения игре на инструменте – это этап освоения базовых навыков постановки. Эффективность основ постановки игрового аппарата учащегося прямо пропорциональна преодолению мышечных зажимов, поэтому этот период, является фундаментом будущего обучения скрипача. Задача педагога – сконцентрировать внимание начинающего исполнителя на внутренней свободе, тем самым решая сложные вопросы

приспособления к инструменту. В педагогической практике, очень часто, при смене педагога (по разным причинам: переезд, переход в другую школу, психологическая несовместимость и т.п.), новый педагог начинает работать над постановкой. Как правило, этот процесс переучивания, вызывает у ученика не малые трудности. Первое правило инструменталистов в работе над постановкой, которое должно применяться всегда и везде – ощущение полной свободы, но при сохранении тонуса мышц. Все авторы вышеперечисленных скрипичных школ едины в этом вопросе.

Начальное обучение скрипача невозможно без освоения первоначальных приемов постановки. Традиционно, работа над постановкой правой и левой руки ведется параллельно, но по отдельности. Этот этап в становлении юного музыканта является основополагающим, так как правильное положение корпуса и рук при игре на скрипке – залог блестящей техники и музыкальной выразительности исполнителя.

В скрипичной педагогике негласно существует два типа постановки левой руки – «московская» и «ленинградская». Представителей «ленинградской школы» отличает очень глубокое положение большого пальца, тогда как «москвичи» советуют соблюдать «окошечко» между большим и указательным пальцем.

Принципиальные отличия в этом вопросе высказывает Й. Йорданова: «Самое главное – основание указательного пальца не должно касаться шейки скрипки. Указательный палец слегка отделяется от шейки скрипки и отводится от второго назад к порожку» [Й.Йорданова, 3].

Еще одно противоречие начального этапа освоения грифа – с какого пальца начинать постановку. Традиционно, в скрипичных школах К. Родионова, А. Григоряна, постановка пальцев начинается с первого пальца. С. Шальман рекомендует постановку пальцев начинать с четвертого, Й. Йорданова со второго.

Рассмотрим особенности техники левой руки скрипача.

Техника левой руки, ее развитие, напрямую связана с постановкой, так как при игре на скрипке левая рука исполнителя находится в противоестественном положении и к тому же гриф инструмента не имеет ни ладов, ни клавиш. Перед учеником стоит сложная задача не только запомнить правильное расположение пальцев на грифе, но и чувствовать гриф, соизмеряя его с высотой ноты и длиной струны. Кроме того, необходимо, чтобы палец при падении на струну не только прижимал ее, но и принимал эргономичную форму.

Для развития техники левой руки и укрепления пальцев, в частности, существуют различные упражнения, которые необходимо выполнять ежедневно. Несомненную пользу для развития всех видов скрипичной техники представляет игра гамм. При занятиях гаммой особое внимание следует уделять технике падения пальцев на струну, которая создает прочную основу для интонации, переходов в позиции, беглости пальцев и овладения приемом вибрации.

Вот основные положения при отработке техники падения пальцев:

- при падении палец должен свободно опускаться на струну;
- прижатию струны предшествует небольшой замах;
- к грифу струна прижимается только весом пальца;
- чем быстрее темп, тем меньше требуется замах.

Только после того как учащийся осознает и овладеет этими правилами, и у него сформируется устойчивая интонация, можно переходить к изучению переходов и вибрации.

Параллельно с освоением начальных навыков падения пальцев на струну, необходимо заострить внимание учащегося на силу нажима пальца на струну. В этом вопросе у специалистов не существует единого мнения.

Еще в прошлом, XX веке, этот вопрос был второстепенным, и зачастую решался как бы сам собой за счет индивидуальных способностей учащегося. Предполагалось, что педагог должен был рекомендовать силу нажима пальца на струну соразмерно физической силе учащегося.

Все авторы вышеперечисленных школ игры на скрипке так же едины во мнении, что сила давления пальца на струну (при полной свободе пальцев), зависит от замаха и скорости падения пальца. Из личного опыта инструментальной игры могу добавить, что при игре приемом *pizzicato* (то есть щипком), давление нужно значительно увеличить, чем при игре смычком, для получения качественного, озвученного исполнения. Так же давление стоит увеличить при игре в высоких позициях и при исполнении тихих эпизодов в нюансе *p* (пиано) и *pp* (пианиссимо).

Техника левой руки скрипача сочетает в себе несколько подвидов.

Пассажная техника. Этот вид техники, в основном, строится на гаммообразном движении. При работе над гаммами и арпеджио даже в медленном темпе, необходимо оттачивать работу каждого пальца: опускать пальцы быстро, импульсивно, контролировать ровность исполнения и интенсивность звучания. Не стоит упускать из виду распределение смычка – при более интенсивном динамическом изменении звука его скорость возрастает и наоборот.

Чтобы работа над гаммой не была скучной и однообразной, педагог должен продумать различные варианты исполнения. Например, очень полезно играть гамму разной аппликатурой – одним пальцем, парами пальцев. Такой вид деятельности закладывает основу для дальнейшего изучения двойных нот (октав, терций, децим). Динамика и разнообразные штрихи так же помогают сделать работу над гаммами более интересной.

Вот как строили свои занятия над гаммой некоторые известные музыканты.

Д. Ойстрах начинал игру гаммы целым смычком, затем удваивая и учетверяя темп (по 2, 4, 8 легато), но смычок при этом продолжал движение с первоначальной скоростью и динамикой.

И.М. Ямпольский не советовал разыгрываться на материале гаммы, и рекомендовал приступать к гаммам в середине занятия, тратя на этот вид

работы около 10 минут, причем каждый раз ставя перед собой конкретную, новую задачу.

Какова же технология пассажной техники? Работа каждого пальца состоит из замаха, броска и отскока. Чем быстрее темп, тем меньше замах, и наоборот. Начинать работу надо с медленного темпа, но не стоит слишком долго засиживаться на этом этапе, так как медленный темп утяжеляет работу пальцев. Постепенно нужно увеличивать темп, доводя процесс работы пальцев до автоматизма.

Для развития беглости пальцев левой руки в методической литературе встречается большое количество упражнений. В своей практике на начальном этапе я использую не сложные упражнения на одной струне К.Родионова и Г.Шрадика. Работу над упражнениями начинаем по 2 и 4 легато в спокойном темпе, чтобы учащийся мог проследить за качеством исполняемого материала. В медленном темпе отскок пальца совершается основанием первой фаланги, при более быстром темпе отскок становится меньше. Постоянно обращаем внимание на свободу большого пальца левой руки: в процессе игры учащийся получает задание пошевелить пальцем или совсем отставить его от шейки грифа – таким образом, боремся с хватательным рефлексом. В работе над артикуляцией подключаем речь, то есть проговариваем упражнения с названием нот (сольфеджио). Из практических наблюдений очевидно – чем быстрее учащийся произносит упражнение сольфеджио, тем в более быстром темпе происходит исполнение этого упражнения.

Учащийся, усердно прорабатывающий различные упражнения, и исполняющий гаммы и арпеджио вдумчиво и качественно готов к изучению концертного репертуара соответствующему его развитию. При разборе художественных произведений рекомендуется трудные пассажи изучать по частям, постепенно присоединяя буквально по одной - две ноты, и только затем, скоординировав работу обеих рук, соединить все части в целое.

Следующий вид техники левой руки – вибрация. Вибрация на струнно-смычковом инструменте образуется путем раскачивания прижимающего пальца струны к грифу вдоль струны, буквально прихватывая соседние звуки. При этом образуется красивый, богатый обертоновый звук, который придает особую выразительность звучания мелодии или фразе.

Вибрацией нужно пользоваться с осторожностью, и непременно соблюдать стилистику композитора, позиционное положение руки, ритмические особенности произведения. Например, интенсивная, быстрая вибрация, характерная для произведений волевого, жизнеутверждающего характера, совсем не уместна при исполнении произведений кантилены, с элементами созерцания и покоя. К слову, современные исполнители очень часто прибегают к аутентичной манере исполнения старинной музыки, где вибрация полностью исключена.

Выделяют три вида вибрации: кистевая, локтевая и смешанная.

Очень редкие исполнители могут использовать в своем творчестве все три вида вибрации. Как правило, в силу анатомических и психологических особенностей исполнитель приобретает только один вид.

На сегодняшний день нет единого мнения – что должно лежать в основе вибрационного движения и заставлять палец делать колебательные движения.

Еще одна грань техники левой руки скрипача – смена позиций. При переходе в границах первой – четвертой позиции, их смена осуществляется предплечьем, поэтому с самых первых занятий необходимо обращать внимание на положение инструмента на плече и способе фиксации его головой, а не рукой. Для ощущения свободы при последующем изучении позиционной игры, можно включать подготовительные упражнения (скользящие движения вдоль грифа к подставке и обратно), чтобы исключить хватательные движения большого пальца.

Начинать работу над переходами можно на материале легких пьес из сборника В.Якубовской «Вверх по ступенькам». Материал сборника

подобран последовательно. Вначале идут пьесы при переходе с использованием открытой струны, затем скольжением одним пальцем. Затем идет материал с использованием переходов с ниже лежащего на вышележащий палец и наоборот.

При работе над переходами нужно добиваться чистоты интонации, приучать учащегося предслышать ноту, на которую осуществляется переход, и при необходимости, своевременно исправлять фальшивый звук. На начальном этапе, при освоении перехода с нижележащего на вышележащий палец, можно использовать дополнительные ноты-мостики, которые впоследствии нивелируются путем освоения данного навыка.

Переход из позиции в позицию в идеале должен совершаться беззвучно, если этого не требуют особенности стилистики произведения (восточная музыка, блюзовые интонации и т.п.), где *глиссандо* приветствуется или даже специально отмечено в тексте. Необходимо так же донести до ученика, что переход осуществляется за счет последующей ноты, так как очень часто, юный музыкант торопится совершить действие, не дослушав ноту предшествующую переходу.

Неловкие переходы из позиции в позицию могут перечеркнуть всю работу исполнителя, даже если у него хорошая, устойчивая интонация, грамотная фразировка и красивый, благородный звук.

Для совершенствования техники левой руки, придания ей силы, свободы действий каждый музыкант должен оттачивать свое мастерство на материале специальных упражнений и гамм. Время, необходимое для этого вида деятельности каждый музыкант определяет в силу своей целеустремленности, терпения, честолюбия и природных данных.

После знакомства с мажорными и минорными гаммами, следующий шаг – хроматическая гамма.

В основе хроматической гаммы – полутоновое движение. Отличительные особенности исполнения хроматической гаммы заключаются в скорости движения (смены) пальцев. Существует два варианта

аппликатурного исполнения хроматических последовательностей – путем скольжения и путем чередования пальцев.

При отчетливом исполнении хроматическая гамма очень эффектно слушается и кроме художественной ценности, является отличным способом укрепления пальцевой техники.

Очень важный аспект в работе над техникой левой руки представляет аппликатура. Аппликатура – это специально подобранная, удобная последовательность пальцев для исполнения музыкального произведения.

Здесь следует отметить, что аппликатура – явление индивидуальное и всецело зависит от формы и строения руки, а так же от слухового предпочтения (культуры) исполнителя. Аппликатура удобная для одного музыканта, может быть абсолютно не пригодна для другого.

Тем не менее, при расстановке аппликатуры в нотном тексте существуют устоявшиеся традиции. Например, при движении мелодии вверх переход на другую струну осуществлять через открытую струну, а при движении этой же мелодии вниз – через четвертый палец. Если движение мелодии останавливается на звуке, который можно извлечь двумя способами (открытой струной или четвертым пальцем), то предпочтение отдается последнему варианту, так как открытая струна очень резка и криклива для окончания фразы, и т.п.

Безошибочным при любых особенностях строения руки будет использование «ритмической аппликатуры». Ее отличительные свойства – осуществлять смену позиций сообразно ритмическому строению пассажа.

Следует с осторожностью применять проставленную в нотных сборниках (особенно современных изданий, где отсутствует система оценки качества продукции) антиритмическую аппликатуру, которая облегчает игру музыканта, но вразрез идет художественному замыслу композитора.

Еще один важный элемент техники левой руки – двойные ноты. Приступать к изучению двойных нот с использованием открытых струн К. Родионов и Ю. Шальман советуют сразу после закрепления навыков ведения

смычка и основных навыков пальцевой техники, так как у исполнителя возникают новые игровые ощущения. Работу терциями, секстами, октавами следует продолжить только после изучения позиционной игры. Перед изучением двойных нот в гаммах и этюдах необходимо с учеником проработать ряд подготовительных упражнений, в которых усложнение материала идет постепенно, для того чтобы выверить интонацию, скоординировать работу пальцев и дать им окрепнуть.

При изучении двойных нот многие педагоги используют ломаный вид исполнения на первоначальном этапе. Это позволяет учащемуся контролировать интонацию и справиться с трудностью переброса пальцев (в секстах).

В исполнении двойных нот октавами есть свои особенности – при продвижении левой руки вверх по грифу расстояние между первым и четвертым пальцем постепенно сужается, в силу специфики инструмента. Начинающему музыканту для чистоты интонации трудно держать под контролем оба голоса. Здесь мнения педагогов расходятся по части технологии исполнения. Из практических наблюдений, очевидно, что ориентироваться нужно на нижний голос, а верхний подстраивать под него. И по-прежнему очень важен контроль над свободой действий ученика при игре.

При игре гамм терциями необходимо отрабатывать неслышную смену позиций, чтобы избежать неприятного *глицсандо*. Технологически это выглядит так: при восходящем движении второй и четвертый пальцы стоят на месте как можно дольше, а третий и первый пальцы заранее готовятся к переходу, как бы прижимаясь к ним, а потом быстро и плавно совершают переход в позицию.

В обратном движении первый и третий пальцы остаются на месте, а второй и четвертый для возвращения в позицию готовятся занять свое место.

Гаммы в квартях – весьма полезное упражнение. Очень часто педагоги пренебрегают игрой гамм квартами. Этого не стоит делать, так как этот вид

двойных нот при проработанной устойчивой интонации создает основу для игры искусственных флажолетов.

При исполнении гамм секстами, чтобы образовалась связь между интервалами, рекомендуется оставлять один палец на струне как можно дольше, а какой именно будет палец – должен определить исполнитель, исходя из своих индивидуальных особенностей.

Простые чистые октавы, на первый взгляд, наиболее легкий вид двойных нот. При их исполнении особенно слышны интонационные неточности, поэтому нужно досконально проучить движение первого пальца и относительно него выстраивать четвертый.

Еще один вид октав – *фингерированные* октавы. Это тоже чистые октавы, но исполняемые другой аппликатурой. Способ изучения такой же, как при игре простых октав.

Последний вид двойных нот – децимы. Для удобства исполнения, вопреки сложившемуся мнению, растяжку левой руки следует делать первым пальцем (от себя, к порожку), а не четвертым, слегка развернув руку вдоль грифа. Работа над децимами аналогична октавам, с той разницей, что первый палец исполняет основной тон, а четвертый – терцовый.

Следующий подвид техники левой руки – трель. Трель – это быстрое чередование двух звуков. При исполнении трели очень важное значение имеет импульсивное начало: акцент в правой руке помогает активизировать работу пальцев в левой, и пальцу нужно проявить активность только один раз – дальнейшее чередование звуков происходит инерционно.

Различают трель двух видов – длинную и короткую. Для качественного исполнения трели исполнитель должен обладать сильными, гибкими и быстрыми пальцами. Подготовительные упражнения для изучения трели есть в каждом сборнике этюдов, и должны прорабатываться исполнителем ежедневно, особое внимание, уделяя более слабым пальцам. Иногда, на укрепление пальцев, у исполнителя уходит не один год усердных занятий. Но

только упорным трудом возможно преодолеть слабость мышц и добиться качественного исполнения трели.

Трель, по сути – это украшение. Чтобы не нарушать строение мелодии, трель всегда необходимо заканчивать с той ноты, с которой она начата, для этого и акцентируется нота, требующая возвращения.

Аккорды являются более сложным видом техники, чем двойные ноты. При их исполнении важна предварительная подготовка пальцев. Аккорды на скрипке исполняют трех-звучные и четырех-звучные.

Четырех-звучные аккорды всегда исполняются ломаным способом. При исполнении ломаных аккордов важно умело распределять смычок. На две нижние ноты, исполняемые в нюансе *пиано*, отводится примерно четвертая часть смычка, а на два верхних звука – остальная часть смычка. При смене струн, момент ломки аккорда, должен прийти на центр тяжести смычка, и далее следует вести смычок активно с сопротивлением струне, чтобы озвучить верхнюю границу аккорда.

Трех-звучные аккорды могут исполняться двумя способами – ломаным и одновременным извлечением трех звуков. При одновременном извлечении звука аккорд играют ближе к грифу (там струна мягче), и одновременно по трем струнам.

Натуральные флажолеты извлекают путем деления струны пополам, на треть, на четверть. Из каждой открытой струны струнно-смычковых инструментов можно извлечь по четыре флажолета.

На каждой открытой струне скрипки можно извлечь четыре натуральных флажолета. В нотном тексте натуральные флажолеты обозначаются двумя арабскими цифрами, одна из которых «0», другая – номер пальца (1, 2, 3,4) которым рекомендовано исполнить данный звук.

Игра искусственных флажолетов значительно труднее натуральных. Как сказано выше, прочным фундаментом для игры искусственных флажолетов является игра гамм квартами. При исполнении искусственных флажолетов первый палец плотно прижимает струну к грифу, тогда как

четвертый ее слегка касается на расстоянии квартового интервала. Минимальное интонационное отклонение пальцев от чистой кварты влечет искажение звучания, вплоть до его потери.

Рассмотрим особенности постановочного периода правой руки скрипача.

Каждый педагог использует в своей практике ряд подготовительных упражнений, направленных на развитие гибкости и силы пальцев, укрепление кисти, так как не все учащиеся могут сразу выполнить комплекс упражнений.

До сегодняшнего времени педагоги не пришли к единому мнению о правильном держании смычка и расположении пальцев на нем: «Иоахим, Венявский, Сарасате и другие великие скрипачи конца прошлого века обладали индивидуальной манерой держания смычка, так как каждый из них имел различной формы и размеров руку, мускулы и пальцы. Например, Иоахим держал смычок вторым, третьим и четвертым пальцами (я не считаю большой палец), часто поднимая первый палец. Наоборот, Изаи держит смычок всеми пальцами, поднимая мизинец. Сарасате держал смычок всеми пальцами, что не помешало ему выработать свободный, певучий тон и воздушную легкость» [Марков, 23с].

Современная исполнительская практика диктует педагогам музыкальных школ воспитание скрипача-универсала, виртуозно владеющего всеми видами штриховой техники не только при сольном выступлении, но и при игре в ансамбле и оркестре. Это ставит перед педагогами струнных отделений задачу непрестанно повышать мастерство своих учащихся.

Что же понимают под штриховой техникой? Штрих, при игре смычком на струнном инструменте – это движение смычка, образующее звук. Штриховая техника – это виртуозное владение разнообразными формами движения смычка для передачи художественного образа произведения.

Выделяют основные группы штрихов при игре на струнно-смычковых инструментах: связные, отрывистые, прыгающие, смешанные.

К первой группе относят штрихи *деташе, легато, portato*.

Вторая группа штрихов: *мартле, штрих Виотти, пунктирный штрих*.

Третью группу составляют штрихи: *спиккато, сотийе, стаккато, рикошет, тремоло*.

К четвертой группе относят штрихи, образованные путем смешения основных штрихов.

Виртуозное владение техникой штриха через реализацию выразительного содержания художественного образа – на протяжении столетий является одной из главных проблем исполнительского искусства.

Любой исполнитель, при отсутствии врожденных особенностей строения организма и широком слуховом представлении, может освоить любой штрих, при условии правильно подобранной методики.

С самых первых шагов в музыке, нужно призывать учащихся посещать концерты скрипачей любого уровня – и выдающихся исполнителей и своих сверстников, и учащихся младших классов. Только при таком подходе складывается полное слуховое представление, что следует перенять от исполнителя, а что – нет.

Ю.И. Янкелевич так говорил своим ученикам: «Красивое движение рождает красивый звук» [Педаг.наследие, 62]. Это высказывание подтверждает факт качества звукоизвлечения: движение должно быть без лишних усилий, свободным, естественным, красивым, отточенным и гармоничным.

Под свободой штрихового (игрового) движения понимают «очищенность от ненужной работы» [Янкелевич]. Несомненно, что при выполнении штриха, в руке есть необходимость в напряжении определенных мышц, но эта напряженность минимальна, и нужна только для совершения движения. Если исполнитель при игре напрягает лишние мышцы или превышает допустимое напряжение, то внешне это заметно.

Каждый педагог выбирает свой способ овладения штрихами. Кто-то работу над штрихом начинает на открытой струне, кто-то работает над штрихами в гаммах, а кто-то предпочитает изучать штрих на материале этюдов. Совершенно не оправдано начинать работу над штрихом на материале пьес, так как штрих должен устояться, пройти шлифовку временем, чтобы при воплощении художественного образа не отвлекаться на технологию, а полностью погрузиться в исполняемое произведение.

Как показывает практический опыт – изучать штрихи лучше на отдельных «закрытых» звуках в первых трех позициях, а не на открытой струне. Это продиктовано необходимостью контроля над координацией рук. Самая удобная для изучения струна – Ля. Только после этого можно переходить к изучению штрихов на других струнах и в позициях.

Далее целесообразно перейти к изучению штрихов в гаммах, и чтобы не утратить художественную ценность штриха, можно параллельно изучать его на материале этюдов. Дальнейшая работа должна строиться на проработке всевозможных штриховых вариантов (смена струн, позиций). И только теперь учащийся будет готов к использованию навыка владения штрихом в художественном произведении. В дальнейшем очень важна работа над стилистикой и разновидностью штриха в контексте произведения.

В смешанных штрихах основная задача состоит в органичном переходе правой руки от одного движения к другому, так как каждый прием выполняется как бы по отдельности. Особое внимание следует уделить распределению смычка и инерционному движению, которое позволяет избегать лишних усилий при исполнении.

Основная задача педагога – помочь учащемуся получить правильное ощущение при исполнении изучаемого штриха. Это можно сравнить с ездой на велосипеде: научившись однажды – не забудешь никогда. При работе над штрихом педагог использует не только словесное описание своих ощущений, но и наглядный пример своим исполнением. В таком тандеме ученику

быстрее удастся справиться с освоением штриха и позволит найти правильное применение.

При игре на скрипке смычок следует вести параллельно подставке с небольшим наклоном от себя и правильным положением локтя и предплечья относительно струны. При отклонении смычка от параллельности ведения относительно подставки, струна перестает давать равномерные колебания, что тут же отражается на качестве звучания, и происходит ограничение в работе кисти правой руки. Несвобода кистевого сустава сковывает технику пальцев и ограничивает игру в быстром темпе.

Однако, при игре медленных произведений (кантилены), допускается некоторое отклонение от параллели, так как это продиктовано техникой смены смычка у его конца. Еще одно важное наставление: сила звука, его тембр меняется от наклона смычка и места ведения между грифом и подставкой. Чем ближе исполнитель ведет смычок к подставке и держит его ровнее, тем ярче становится звучание инструмента.

Очень часто, даже среди профессиональных музыкантов, можно наблюдать не рациональное распределение смычка во время исполнения. Такое неумелое владение смычком ведет за собой ряд проблем связанных с артикуляцией, то есть произнесением звуков. Этой проблемой педагогу необходимо заниматься с самых первых занятий с учащимся на инструменте, и на протяжении всего обучения. Рациональное, эргономичное распределение смычка решает ряд сопутствующих задач в работе над ритмом, динамикой, фразировкой, агогикой и доставляет визуальное эстетическое наслаждение, подобно каллиграфическому почерку.

Традиционно изучение штрихов начинается с первых двух основных – *деташе* и *легато*.

Деташе – способ извлечения звука, при котором каждая нота извлекается отдельным движением смычка вверх (v) или вниз (п) без отрыва смычка от струны.

Выделяют три типа *деташе*: слитное, декламационное и маркированное. При изучении первого вида, нужно обращать внимание на ровность и силу звучания, не зависимо от того в какую сторону движется смычок (вверх или вниз). Следует помнить, что при движении смычка вниз вес смычка убывает, что необходимо скорректировать весом руки на трость, а при противоположном движении, наоборот – давление на трость постепенно исключить. Для ровного звучания очень важно добиваться плавных, равномерных движений правой руки, при постоянном слуховом контроле. Это достигается при условии свободного расположения пальцев на трости смычка и общей свободы руки.

Работа над изучением штриха *деташе* на начальном этапе должна быть направлена на формирование основных приемов звукоизвлечения. Наиболее целесообразным начинать знакомство со штрихом дальше от колодки, то есть в середине или в верхней части смычка.

При использовании разной скорости и давления смычка на струну можно получить различную окраску звука. При широком, свободном движении звук приобретает легкость, полетность, лучезарность. При небольшой скорости и увеличении давления, звук приобретает напряженность, густоту и более темный оттенок.

Еще одно важное условие: для получения равнозначного и красивого звука длина используемого смычка должна быть одинаковой, а происхождение звукообразования следует начинать с импульса с последующим инерционным движением. Несмотря на то, что штрих *деташе* является основным (базовым) штрихом, начинающему музыканту не так то просто справиться с проблемой неуправляемости штриха и рассчитать одинаковый импульс движения.

Второй тип штриха *деташе* - декламационное *деташе* используется в произведениях умеренного темпа, где в соответствии с образным содержанием требуется четкость, ясность произнесения музыкальной темы.

Третий тип – маркированное *деташе* применяется исполнителями для придания «веса» каждому звуку изложенному, как правило, восьмыми или четвертными длительностями в произведениях энергичного характера.

Второй основной вид штриха – *легато*, часто применяется композиторами и исполнителями и характеризуется особой выразительностью звучания.

Легато – буквально, связно. Этот штрих предполагает исполнение нескольких нот в одном направлении смычка без пауз между звуками. При исполнении этого штриха следует помнить о незаметной смене направления движения смычка и плавной смене струн.

Не следует забывать о скорости ведения смычка. Некоторые исполнители, за счет быстрого или неумелого ведения смычка во время его смены, как бы «подсекают» последнюю залигованную ноту. Такая особенность в исполнении нарушает целостность ведения фразы. Перед началом изучения этого штриха стоит уделить внимание учащегося на работу пальцев правой руки, обеспечивающих незаметную смену смычка.

Целесообразно изучать штрих *легато* с равномерного распределения смычка между залигованными нотами, но не стоит засиживаться на этом этапе, так как законы фразировки, диктуют исполнителю некоторые тонкости неравномерности движения смычка. Учащийся так же должен усвоить, что границы лиги, обозначенные в нотном тексте, это видимая технологическая лига, а зачастую лига воображаемая охватывает все мелодическое построение фразируемое несколькими тактами.

Штрих *мартле* – в переводе с французского, означает удар молоточком. Этот штрих так же *деташе* исполняется поочередным движением смычка вверх и вниз, но по звучанию – отрывистый. Технологически штрих *мартле* представляет короткий, острый звук с равной по звучанию паузой.

Этот штрих характеризует собой в музыке устремленность, мужественность, волю, героизм. Штрих *мартле* имеет темповые

ограничения, так как более быстрое исполнение лишает его четкости и трансформирует его в маркированное *detache*.

Штрих *martle* рекомендуется исполнять в верхней половине смычка (реже в середине) – эти показатели регулируются темпом и нюансом (громкостью) исполнения. Важное условие – длина смычка для исполнения вверх и вниз смычком одинаковая и каждый звук имеет острое начало и окончание. В процессе работы над штрихом следует добиваться однородности звучания, то есть все звуки должны быть сыграны в одинаковой динамике, одинаковой длины и остроты.

Все авторы современных исполнительских школ едины во мнении, что этот штрих исполняется быстрым проведением смычка по струне с хорошей атакой, а не нажимом на струну. Это подтверждает А.И. Ямпольский: «смычок быстро проводится по струне именно в момент атаки звука» [Ямпольский].

Спиккато – исполняется в нижней половине смычка путем броска смычка на струну и его инерционного отскока. Характеризуется мягким звучанием.

В процессе работы над штрихом *спиккато*, скорость исполнения рекомендуется постепенно увеличивать. Затем можно переходить к изучению этого приема игры по двум струнам соль и ре. Положение руки на этих струнах практически исключает необходимость держать смычок, и позволяет исполнителю ощутить отскок смычка, который и является основным критерием исполнения штриха *спиккато*.

Во время игры штрихом *спиккато* нужно обращать внимание на то, чтобы смычок имел постоянный наклон и касался струны в одной игровой зоне.

Рикошет – разновидность штриха, основанный на естественном подпрыгивании смычка от струны. Для исполнения этого приема трость смычка необходимо развернуть к себе, держа его очень легко и непринужденно, бросить его на струну верхней частью с расстояния 3-5 см

над струной при движении вниз. В начале, звуки будут извлекаться хаотично и не ровно, но после нескольких попыток движения смычка приобретут управляемый характер, что позволит сыграть последовательность от двух до пяти нот и более.

Тремоло (буквально – дрожащий) – прием исполнения, путем быстрого, многократного повторения одного звука. Исполняется в верхней половине смычка. Для освоения этого штриха на каждом движении вниз, необходимо сделать легкий акцент с последующим ослаблением давления для отскока смычка. В сольной практике этот штрих встречается крайне редко, а вот в оркестровых партиях этот штрих используется довольно часто.

Портато – по технике исполнения находится между *легато* и *стаккато*. Этот штрих исполняется в *легато* нажимом на смычок в начале каждой ноты с последующим отпускаянием.

Бариолаж – особый вид *легато* образующийся при быстром чередовании струн. Изящный, виртуозный прием, исполняется наклоном кисти при смене струн.

Стаккато – (буквально – оторванный, отделённый) предписывает исполнять звуки отрывисто, отделяя один от другого паузами. В нотном тексте обозначается точками над или под нотами у их головок.

При игре на струнных инструментах *стаккато* имеет ряд разновидностей.

Обыкновенное *стаккато* – это штрих без пауз, выполняемый только артикуляцией при смене направления смычка. Широко применяется в оркестровой практике.

Многие выдающиеся скрипачи исполняли этот штрих по-своему. А. Вьетан – кистью и предплечьем, Й. Иоахим – кистью, Г. Венявский – плечом.

Летучее стаккато – это одновременное применение игры плечом и игры кистью. Разница между штрихом *стаккато* и *летучем стаккато* в том, что при исполнении первого – смычок как бы вонзается в струну, а при исполнении второго – смычок отскакивает после взятия каждой ноты.

Для исполнения этого приема игры скрипач должен обладать хорошими природными данными и предрасположенностью к исполнению *летучего стаккато*, а именно – кисть в момент игры должна напоминать стальную пружину. Наглядный пример в исполнении педагога поможет учащемуся найти способ справиться со штрихом.

Исполнителю-инструменталисту наряду с исполнительскими навыками необходимы навыки умения разбора и чтения нотного материала. Грамотный разбор музыкального произведения подразумевает умение распознавать замысел композитора, а чтение с листа – мгновенное воспроизведение текста с предварительным «предслышанием» написанного материала. Л. Ауэр в своей книге так отзывался о механическом воспроизведении текста некоторыми скрипачами: «...эти скрипачи, очевидно, довольствуются тем, что играют ноты так, как они написаны, и, по-видимому, вовсе не отдают себе отчета, что мелодия значит больше, чем просто длинный ряд последовательно извлекаемых звуков» [Л.Ауэр, 55].

При формировании навыка знакомства с новым произведением, необходимо научить исполнителя предварительному анализу нотного текста, который заключается в определении тональности, форме произведения, мелодической линии и т.д. Курс музыкального анализа представляет один из немногих вспомогательных возможностей для учащихся школы в приобретении этого умения [A Pedagogy of the Pedagogy of Music Appreciation]. Навыки чтения нот с листа приобретаются вследствие регулярных упражнений, которые концентрируют внимание и мышление, предопределяя игровые движения исполнителя. На начальном этапе, большую трудность для ученика «с нуля» представляет нахождение на грифе нот. Для учеников «с опытом» игры на другом инструменте этому процессу предшествует внутреннее «предслышание» читаемого текста. При систематических занятиях складывается ассоциация зрительного ряда со звуковысотным, а ноты – с цифровым обозначением. Так как на начальном

этапе принято обозначение нота-палец, очень часто, при таком подходе, ученик не понимает значение высоты исполняемой ноты.

Этот способ изучения аппликатуры, несомненно, удобен, но малоэффективен. Для прочного освоения аппликатуры целесообразно отказаться от цифрования пальцев легкого текста. Так же, очень полезно давать ученику самостоятельные задания на расстановку аппликатуры в простых произведениях, тем самым стимулируя его самостоятельность и творческую активность.

Еще один важный элемент навыка чтения нот с листа – ритмическая организация звуков в исполняемом произведении. На начальном этапе очень важны навыки счета вслух, нахождение сильных и слабых долей, а так же прохлопывания ритма исполняемого произведения. Следующий этап в работе над ритмом – умение представить темп исполняемого произведения путем предварительного просчитывания одного-двух пустых тактов, так же точное выполнение ритмического рисунка и сохранения темпа на протяжении всего произведения.

При работе над игровыми движениями положительно сказывается игра произведений наизусть. При таком исполнении, считается, что ученик концентрирует свое внимание на приемах исполнения, но как показывает практика, игра по памяти нотного текста вытесняет отработку игровых приемов на второй план и как результат – игровые навыки неточны и приблизительны. Поэтому необходимо отрабатывать технические приемы исполнителя осмысленно, комплексно, не отделяя игровые движения от звукообразования.

Современная скрипичная педагогика, технику исполнителя, представляет как синтез техники и кристального звучания, с помощью которых передается характер и образ произведения. Способности человека безграничны, и поэтому совершенствование исполнительской техники процесс постоянный и бесконечный. Исполнитель любого уровня редко удовлетворен своими игровыми качествами.

В последнее время, в погоне за виртуозным исполнением, выразительность, музыкальность отошла на второй план. Что же включает в себя понятие «выразительное исполнение»? Выразительное исполнение – это раскрытие замысла композитора, через глубокое погружение в содержание, форму, особенности стилистики, грамотную фразировку, агогику, динамику исполняемого произведения. Очень важно, наряду с начальными навыками исполнительской техники прививать основы художественной выразительности такие как: колористические возможности инструмента, смену позиций, вибрацию, распределения смычка и штриховую технику.

Важно с первого знакомства с инструментом не пренебрегать качеством звучания. Качество скрипичного звучания состоит из протяженности, носкости, умения распределять смычок, передавая динамические градации изменения звука. Большое мастерство требуется от инструменталиста при игре ярких эпизодов в максимальной динамике, чтобы звук оставался сильным, красивым, а не трескучим. Не меньшего мастерства требуют исполнения эпизоды в динамике «*riano*», где инструмент должен звучать тихо, но ясно и проникновенно. С детьми такие задачи очень легко решаются при использовании цвета. В этом творческом процессе ребенок может нарисовать фразировку и динамику исполняемой пьесы прямо в нотном тексте с помощью цветных карандашей. Сложные художественные задачи решаются быстро, занимательно, что благоприятно сказывается на психологическом климате занятий.

Наиболее эффективно проходит формирование исполнительского комплекса учащихся при игре в ансамбле. Совместная игра углубляет игровые навыки, расширяет музыкальные представления, воспитывает бережное отношение к звуку и усиливает исполнительский контроль. Многие педагоги видят несомненную пользу в раннем сотворчестве, и как можно раньше вводят в состав ансамбля юных скрипачей, пусть даже играющих только по открытым струнам.

При совместной игре в ансамбле самый главный навык - умение слышать и слушать не только себя, но и других участников коллектива. Как замечено на практике, игра в дуэте наиболее целесообразная и комфортная для ученика форма совместного музицирования. Для формирования навыка ансамблевой игры занятия должны носить регулярный характер. При формировании дуэтов педагогу необходимо учитывать уровень владения инструментом и особенности характера учеников, чтобы создать благоприятную творческую атмосферу во время занятий.

Формирование исполнительского комплекса ученика строится из работы на занятии с педагогом, и самостоятельной домашней подготовки.

На занятии процесс формирования исполнительских навыков проходит под наблюдением педагога, а самостоятельные занятия, как правило, строятся учениками по принципу повторения и закрепления изученного с педагогом материала. При самостоятельном освоении нового материала произведений, от ученика должна исходить инициатива в решении новых творческих задач и умение использовать полученные ранее игровые навыки.

Формой контроля усвоения учебного материала, традиционно для учеников музыкальных школ, являются выступления на концертах или экзаменах. Эта творческая деятельность так же состоит из определенных навыков, таких как: умение держать в голове материал всего произведения, опережающее мышление, концентрация внимания и волевые качества. В работе над учебным материалом необходимо вырабатывать способность к целостному исполнению. Этот навык невозможно выработать при постоянных остановках и словесных рекомендациях педагога. В то же время, необходимо вырабатывать способность проигрывания материала с любого эпизода – для этого в предварительной работе нужно обозначить разделы или цифровые пункты. В преддверии концерта или экзамена очень полезно проигрывать программу выступления целиком. Порядок проигрывания произведений лучше оговорить с учеником заранее. Из практики – сначала исполняется пьеса кантиленного характера или крупная форма, а виртуозная

пьеса или этюд завершает выступление. Хорошо работает практика «предварительных экзаменов или зачетов», когда учащиеся класса педагога исполняют программу друг перед другом, с последующим разбором выступлений. Аарон Уильямон (Aaron Williamon) в статье «Моделирующее и стимулирующее исполнение» так говорит о публичном выступлении музыкантов: «Начало музыкальных выступлений на высоком уровне требует способности осуществлять комплекс физических и умственных навыков в состоянии сильного волнения и публичного выступления. Многие из этих навыков могут быть отточены в процессе тщательных тренировок, возможности накопления опыта на сцене, которые спонтанно многообразны в контекстуальном комплексе и сохраняются, чтобы позволить музыкантам экспериментировать и развиваться с художественной точки зрения» [Simulating and stimulating performance].

Художественное воплощение музыкальных образов произведения напрямую связано с профессиональными навыками исполнительского комплекса скрипача. Через приобретенные умения и навыки ученик добивается эмоционального и выразительного прочтения исполняемого репертуара. При формировании исполнительского комплекса основополагающими становятся два фактора – мотивация учащегося и методологический подход к обучению. Очень важно сформировать у ученика необходимость совершенствовать свой творческий потенциал и применять его на практике.

Методологический подход и сам образовательный процесс полностью зависят от педагога. Только педагог определяет траекторию развития обучаемого. Процесс развития навыков может идти в соответствии с установленной программой, как бы естественным путем, или может быть целенаправлен на специальные задачи по освоению умений и навыков исполнительского комплекса. С.Л. Рубинштейн в статье «Природа учения и труд»: «Существуют, таким образом, два вида учения или, точнее, два способа научения и два вида деятельности, в результате которых человек

овладевает новыми знаниями и умениями. Один из них специально направлен на овладение этими знаниями и умениями как на свою прямую цель. Другой приводит к овладению этими знаниями и умениями, осуществляя иные цели. Учение в последнем случае – не самостоятельная деятельность, а процесс, осуществляющийся как компонент и результат другой деятельности. Научение, доведение до завершающих результатов обычно осуществляется обоими способами, в том или ином соотношении». [Рубинштейн].

Педагогическая практика подтверждает неоднозначность каждого из способов. При обучении в соответствии с программой не всегда должным образом идет усвоение игровых навыков, и напротив – только концентрация на исполнительских умениях тормозит художественную выразительность исполнения и развитие личных качеств ученика. В связи с выше изложенным, очевидно, что необходимо координировать цели и задачи на разных этапах развития учащегося, чтобы избежать крайностей и проецировать положительную динамику результатов.

В педагогической практике каждый этап работы сопровождаются свои характерные методы, которые направлены на достижение определенных качеств исполнителя.

При работе над ритмом применяются: метод счета – педагог помогает ученику во время исполнения считать вслух; метод интонирования – когда педагог сопровождает игру ученика голосом или на своем инструменте или фортепиано.

Во время работы над выразительностью исполнения педагоги используют: метод наглядного показа – когда произведение или его часть проигрывается в темпе, с нюансировкой и агогикой; метод утрированного показа – когда педагог намеренно, нарочито указывает ученику на ошибки.

При работе над техникой используются: метод замедленного показа – чтобы ученик успел запомнить технологию исполнения изучаемого материала; метод направляющего подсказа – чтобы не останавливать игру

ученика, педагог подсказывает, как говорится «на ходу», некоторые рекомендации.

В завершающем этапе работы над произведением используются: метод направленных указаний – ученик получает рекомендации перед началом исполнения или в паузах произведения; метод поправляющих указаний – когда исполнение прерывается, чтобы акцентировать внимание ученика на ошибках.

«Новая парадигма требует от ученика способности схватывать отношения между частями целого, контекстом, комплексностью и многомерной структурой реальности. Другими словами, педагогическая цель – добиться поперечного, внутридисциплинарного знания» [AN EDUCATION IN COMPLEXITY.].

2.3 Выявление уровня сформированности исполнительских навыков у детей при игре на скрипке

Цель эксперимента – доказать или опровергнуть теоретические положения данного исследования и определить педагогическую эффективность методических рекомендаций.

Эксперимент разделен на три этапа. В первом, констатирующем этапе, был представлен теоретический анализ проблемы в теории и практике музыкального образования, обобщены методы различных педагогов. Велось наблюдение за педагогическим процессом, были проведены беседы с педагогами и учащимися музыкальных школ по классу скрипки, чтобы сформировать общую картину по вопросу формирования исполнительского комплекса скрипачей. Во втором, формирующем этапе представлены пути решения задач эксперимента. В заключительном, третьем, этапе произведен анализ результатов исследования и сформированы методические рекомендации для внедрения в практику музыкальных школ.

Формирующая часть экспериментального исследования предусматривает определение начального уровня исполнительских умений и навыков учащихся.

Для проведения эксперимента были сформированы две экспериментальные и две контрольные группы. Состав всех групп одинаков, и соответствует условиям комплектования групп эксперимента. В первую экспериментальную и первую контрольную группы вошли по три учащихся первого года обучения по классу скрипки в возрасте 6-7 лет, что соответствует младшему школьному возрасту.

В состав второй экспериментальной и второй контрольной группы так же вошли по три учащихся первого года обучения, но в возрасте 16-18 лет, что соответствует старшему школьному возрасту. Во второй экспериментальной и второй контрольной группах, были по 2 учащихся без музыкальной подготовки, и по 1 учащемуся, уже получивших начальное музыкальное образование по классу другого инструмента.

В исследовании приняли участие младшие и старшие школьники – типичные представители детской и юношеской категории. Можно предположить, что выбор возрастных групп учащихся позволит получить достоверные результаты проводимого педагогического эксперимента.

Традиционно, обучение игре на инструменте, в частности, на скрипке, начинается с 6-8 лет. Но уже в течение нескольких лет до начала эксперимента, приём в класс скрипки в МБОУДО «ДДЮТ» стал осуществляться не только с этого возраста, а с 9 лет и старше. Хочется отметить, что в данном эксперименте, наряду с младшими школьниками, участвуют учащиеся-подростки – наиболее сложный и интересный контингент.

Экспериментальные исследования и проверка их результатов первой и второй экспериментальных групп проходили с учетом специфики учебного учреждения, то есть объединения «Музыкальная школа», где и проводилось экспериментальное исследование. Контингент учащихся без специального

отбора был определен в рабочем порядке. Проводимая работа с учащимися по классу скрипки на базе объединения являлась одной из составляющей частью обучения скрипачей, и одновременно экспериментальным исследованием.

Результаты диагностики начального уровня развития исполнительского комплекса, после анализа и обработки данных, были внесены в таблицы № 1, и № 2. После сведения результатов, очевидно, что все участники исследования по двум компонентам (звукодвигательному и инструментально-ориентированному) показали нулевой результат, так как ранее не обучались игре на скрипке. Учащиеся, прошедшие ранее обучение на другом инструменте, были продиагностированы по другим четырём компонентам исполнительского комплекса.

Таблица №1 – Результаты текущей диагностики на начальном этапе 1-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально-направленный		Ритмически-темповой		Музыкально-выразительный		Волевой	
	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
I	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
II	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
III	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
Среднее по экспериментальной группе	0		0		0		1		0		0	
Среднее по контрольной группе	0		0		0		1		0		0	

Таблица №2 – Результаты текущей диагностики на начальном этапе 2-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально-направленный		Ритмически-темповой		Музыкально-выразительный		Волевой	
	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
I	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
II	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
III	0	0	2	2	0	0	2	2	2	2	1	2
Среднее по экспериментальной группе	0		0,6		0		1,3		0,6		0,3	
Среднее по контрольной группе	0		0,6		0		1,3		0,6		0,6	

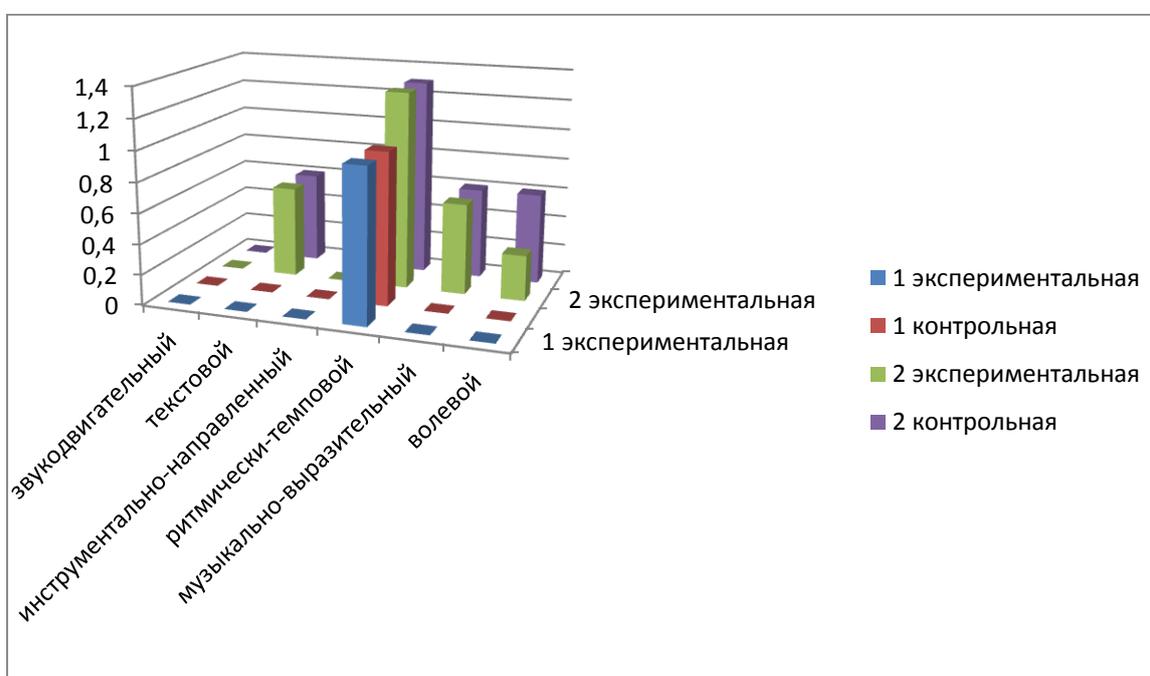


Рисунок 1 – Сравнительные результаты текущей диагностики на начальном этапе контрольных и экспериментальных групп

По итогам первой четверти было проведено повторное исследование игровых умений и навыков учащихся класса скрипки. Был проведен анализ успеваемости учащихся по всем шести компонентам игрового комплекса. Во время диагностики старались объективно оценивать игровые навыки учащихся. При публичном выступлении, чаще всего, оценивается только качество исполнения репертуара, а такие свойства личности как музыкальность, усердие, способность к обучению не влияют на итоговый

балл. Хотя, чтобы не травмировать ребенка неудовлетворительным результатом, педагоги иногда завышают экзаменационную оценку, понимая, что каждый выход на сцену сопряжен с большим стрессом.

Как было отмечено ранее, в основном, учащиеся не имели музыкальной подготовки, только двое из них окончили музыкальную школу по классу иного инструмента. Среди начинающих скрипачей один отучился по классу фортепиано, один по классу гитары.

При таком разном контингенте учащихся, было сделано предположение, что наилучших результатов можно ожидать от воспитанников освоивших игру на другом инструменте. Это предположение строилось на том, что учащиеся уже были знакомы с теорией музыки, у них сформировались навыки работы с нотным текстом, исполнения произведений, и владения средствами музыкальной выразительности. Но в процессе экспериментальной работы стало очевидным, что учащиеся, освоившие игру на другом инструменте, столкнулись с большими трудностями в освоении нового инструмента, так как не смогли перестроиться от ранее приобретенных игровых навыков другого инструмента.

Первый этап эксперимента опровергнул это предположение. Учащиеся с начальным музыкальным образованием как в экспериментальной, так и контрольной группах, показали более высокий уровень развития исполнительских умений, входящих в текстовой, ритмически-темповой, музыкально-выразительный и волевой компоненты. В таблице №2 эти ученики обозначены под номером 3. По результатам экспериментальной работы, уровень освоения компонентов игрового комплекса (звукодвигательного и инструментально-направленного) практически одинаков у всех участников всех групп.

У музыкально не подготовленных учащихся, по итогам первой четверти, уровень общих умений и навыков музыкальной деятельности – относительно низкий. Но развитие игровых, специальных, навыков

протекало в более динамичной форме. Это еще раз опровергает предположение, о достижении наилучших результатов учащихся с начальным музыкальным образованием. По результатам диагностики итогов первой четверти успеваемость в группах имеет незначительные отличия. Из таблиц ясно, что учащиеся с низким уровнем развития специальных игровых навыков, превышают число учащихся со средним уровнем развития специальных навыков.

Таблица №3 – Результаты текущей диагностики за 1-ю четверть 1-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально - направленный		Ритмически- темповой		Музыкально- выразительный		Волевой	
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
I	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
II	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
III	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1
Среднее по экспериментальной группе	1		1		1		1		1		1,3	
Среднее по контрольной группе	1		1		1		1		1		1	

Таблица №4 – Результаты текущей диагностики за 1-ю четверть 2-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально - направленный		Ритмически- темповой		Музыкально- выразительный		Волевой	
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
I	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

II	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
III	1	1	2	2	1	1	2	2	2	2	2	1
Среднее по экспериментальной группе	1		1,3		1		1,3		1,3		1,3	
Среднее по контрольной группе	1		1,3		1		1,3		1,3		1	

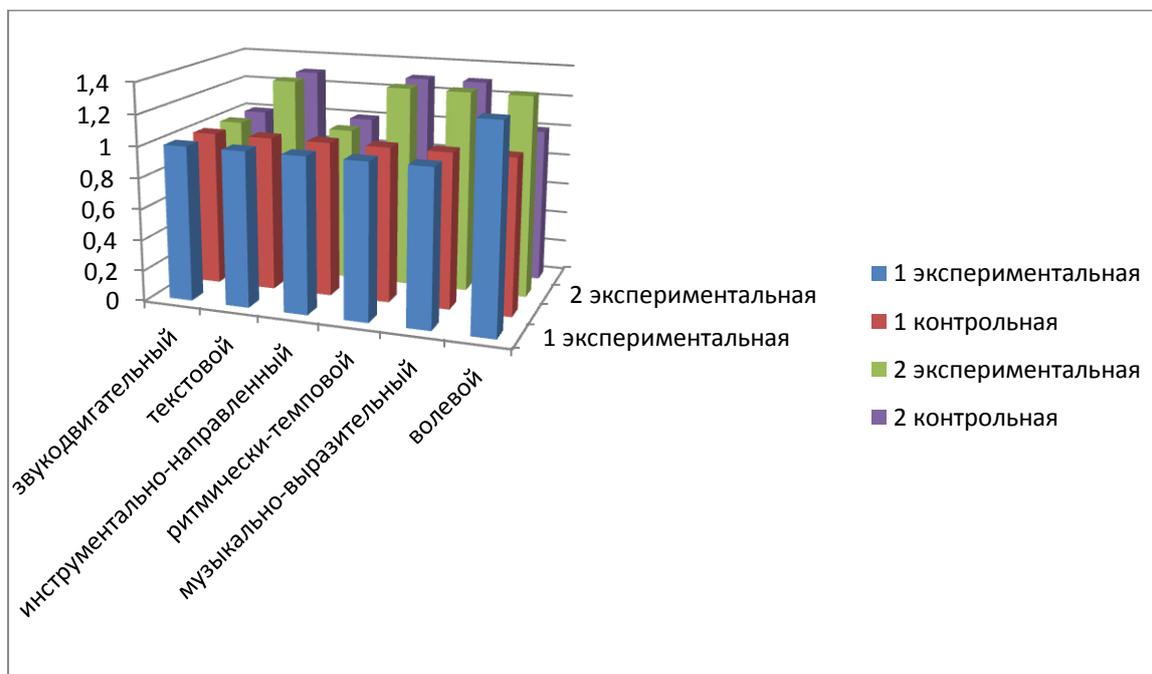


Рисунок 2 – Сравнительные результаты текущей диагностики за 1-ю четверть контрольных и экспериментальных групп

Описание методики обучения учащихся класса скрипки первой и второй экспериментальных групп.

Для формирования умений и навыков учащихся на каждом занятии ставились цели и задачи. Большое значение уделялось качеству выполнения домашнего задания. В период ознакомления с новым произведением, предшествуя разбору текста (эскизно), говорилось о композиторе, историческом времени написания данного сочинения, так же объяснялись характерные стилистические особенности. Производился детальный анализ мелодии, гармонии, разбирались особенности фразировки, агогики. Частично, учащемуся предлагалось самостоятельно расставить аппликатуру, штрихи, динамику. На занятиях тщательным образом прорабатывался новый материал, а игровые движения отрабатывались через осознанное

воспроизведение – до автоматизма. Внеурочная деятельность учащихся включала посещение концертов филармонии, других учащихся объединения, просмотр видео с записями выдающихся скрипачей, чтение специальной литературы.

Методика формирования исполнительских умений и навыков, осуществлялась при помощи объяснения и наглядного показа. Метод наглядного показа очень удобен для сопоставления правильных и неправильных способов постановки, звукоизвлечения. Метод противопоставления использовался в технически трудных разделах, чтобы помочь учащемуся приблизиться к правильному исполнению или применению приема игры. Последующая детальная проработка каждой части, вела к освоению нового навыка исполнительского комплекса.

В исполнительских умениях и навыках выделялись основные и второстепенные элементы, что позволило упростить освоение игровых движений. Последовательное освоение элементов ведет к плавному переходу от одного к другому и выстраивается в единое целое. Большое значение уделялось осознанному освоению двигательных навыков, с тем, чтобы учащийся не только продемонстрировал в игре приобретенные умения, но и мог описать словами свои действия. При работе над навыками педагог – ключевая фигура. Он не только наблюдает за действиями учащегося, но и с помощью метода подсказок направляет и поправляет действия воспитанника, очень часто используя метод прямого физического воздействия в совместной работе. В процессе работы над учебным материалом активность подсказок педагога должна быть снижена до минимума, для того, чтобы учащийся мог самостоятельно контролировать свою игру и внести элементы самобытности в свое исполнение.

По методике П.Я. Гальперина, очень полезно для закрепления навыка, в процессе работы над учебным материалом педагогу и учащемуся поменяться местами, с тем, чтобы учащийся объяснил учителю правильность выполнения задания. Этот метод позволяет ученику

раскрепоститься от собственных действий и полностью сосредоточиться на работе педагога. Результат – ученик осознанно воспринимает процесс овладения навыком и более эффективно его осваивает.

При обучении скрипачей навыкам двигательного комплекса следует научить учащихся последовательно работать над материалом и закреплять изученный материал с помощью словесного описания своих действий.

Как говорилось ранее, домашней работе следует уделять особое внимание. Чтобы отработанный на занятии навык был закреплен более надежно, эффективнее всего повторение проводить после работы в классе, в тот же день. Несмотря на легкость условия поставленной задачи, выполнить ее учащимся бывает просто невозможно. Всегда есть более неотложные задания по выполнению уроков общеобразовательного цикла, посещение занятий других объединений, и так далее... Повторение изученного материала в домашней работе должно проходить не формально, а при вдумчивом, рациональном походе, при максимально точном самостоятельном воспроизведении содержания классной работы. Эффективность овладениями навыками исполнительского комплекса зависит от причин психологического и физиологического характера.

Для оперативного устранения причин, снижающих результативность, должна проводиться систематическая диагностика. При выстраивании траектории развития учащегося, педагогу необходимо учитывать индивидуальные способности и возможности воспитанника, с тем, чтобы не завышать требования и своевременно координировать сложность исполняемого репертуара. Постоянный анализ учебной работы и выявление недочетов, позволяет избежать у воспитанника чувство неуверенности.

Особое внимание хочется уделить системе оценивания работы учащегося. Делать это необходимо на каждом занятии. Критерии оценки должны быть понятны и заранее известны учащемуся. Оценка может быть выставлена письменно (в дневник, журнал, протокол экзамена) или высказана устно. Необходимо так же развивать у учащегося способность к

самооценке (своего выступления, домашней работы, работы на занятии). Пятибалльная система оценки учащегося является показателем его успешности. Важно, чтобы получение высокого балла не стало для учащегося самоцелью, в ущерб учебной работе по формированию навыков игрового комплекса.

По окончании второй четверти была проведена еще одна диагностика. Анализ данных представленных в таблицах № 6 и № 7 показал незначительную динамику результатов в сравнение с показателями за первую четверть. Все учащиеся, участвующие в экспериментальной работе, достойно выступили на академическом концерте по специальности и получили высокие оценки.

Учащиеся экспериментальных групп показали результаты несколько выше, чем учащиеся контрольных групп, но это вовсе не свидетельствует об отсутствии проблем в обучении.

Чтобы подтвердить эффективность экспериментальной методики ниже представлен опыт обучения Ульяны В. (17 лет), Антона Г. (18 лет).

Ульяна В., получив начальное музыкальное образование в классе фортепиано, решила продолжить обучение в освоении скрипки. Ульяна от природы наделена хорошими музыкальными данными. Ответственная, старательная, собранная всегда быстро и качественно выполняла задания учебного материала. При первом публичном выступлении выяснилось, что в результате чрезмерной ответственности и сильного волнения, потеряла контроль над руками и игровыми ощущениями. При игре на фортепиано не требовалось тонкой чувствительности пальцев рук как при игре на скрипке. Владение скрипкой требует от исполнителя контроль над эмоциональным состоянием и способностью управлять игровыми движениями. Для того чтобы преодолеть эстрадное волнение, Ульяна чаще других проигрывала произведения перед другими учениками. Так же в преодолении этой проблемы помогла игра в ансамбле. Ульяна В. стала меньше волноваться при игре на публике, и научилась контролировать свои игровые движения.

Антон Г. (18лет). Его исполнительская проблема – в трудности воспроизведения текста произведения наизусть. На начальном этапе учебный материал усваивался в процессе работы над игровыми приемами. Когда же репертуар Антона стал более объемным, ему все труднее удавалось заучивать текст произведений. При подготовке к выступлению на публике, перед другими учащимися, Антон неожиданно останавливал свое исполнение, терялся, не мог начать игру с того же материала. Во избежание срывов при публичном выступлении, с учащимся на занятиях производился теоретический анализ изучаемого материала, анализ игровых движений, применялись различные способы запоминания нотного текста. Произведения, исполняемые Антоном, расчленялись на эпизоды, для удобства воспроизведения с опорных разделов. Эта работа в классе была эталоном домашней работы, которую учащийся выполнял старательно и ответственно. Игра в ансамбле с Ульяной В. также оказала положительное влияние на исполнительские качества Антона.

Таблица №5 – Результаты текущей диагностики за 2-ю четверть 1-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально-направленный		Ритмически-темповой		Музыкально-выразительный		Волевой	
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
I	2	2	2	2	1	2	2	2	2	2	2	2
II	2	2	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
III	2	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Среднее по экспериментальной группе	2		2,3		1,6		2		2		2	
Среднее по контрольной группе	2		1,6		1,6		1,6		1,6		1,6	

Таблица №6 – Результаты текущей диагностики за 2-ю четверть 2-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально - направленный		Ритмически- темповой		Музыкально- выразительный		Волевой	
I	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1
II	2	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
III	2	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Среднее по экспериментальной группе	2		2,3		2		2		2		2	
Среднее по контрольной группе	1,6		2		2		2		2		1,6	

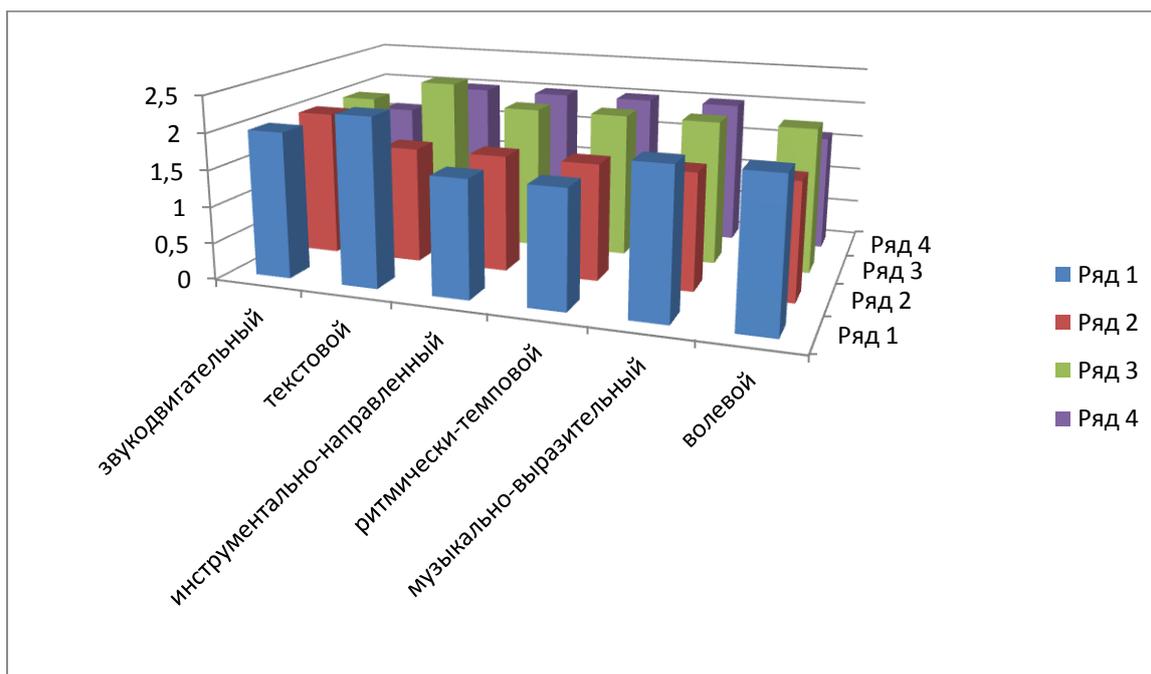


Рисунок 3 – Сравнительные результаты текущей диагностики за 2-ю четверть контрольных и экспериментальных групп

В конце третьей четверти была проведена очередная диагностика, результаты которой представлены в таблицах № 7 и № 8. Уровень развития исполнительских умений и навыков в сравнении с предыдущими исследованиями вырос. В экспериментальных группах этот показатель выше.

Параллельно был проведен анализ работоспособности детских и юношеских групп. Дети показали лучшую восприимчивость и приспособляемость к инструменту, а подростки - более осмысленный подход к обучению.

Таблица №7 – Результаты текущей диагностики за 3-ю четверть 1-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально - направленный		Ритмически- темповой		Музыкально- выразительный		Волевой	
I	2	2	2	2	1	2	2	2	2	2	2	2
II	2	2	2	1	2	1	2	2	2	2	2	2
III	2	2	3	3	2	2	2	2	3	2	3	2
Среднее по экспериментальной группе	2		2,3		1,6		2		2,3		2,3	
Среднее по контрольной группе	2		2		1,6		2		2		2	

Таблица №8 – Результаты текущей диагностики за 3-ю четверть 2-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально - направленный		Ритмически- темповой		Музыкально- выразительный		Волевой	
I	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	3	1
II	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
III	3	2	3	2	2	2	2	2	3	2	3	2
Среднее по экспериментальной группе	2,3		2,3		2		2		2,6		2,6	
Среднее по контрольной группе	2		2		2		2		2		1,6	

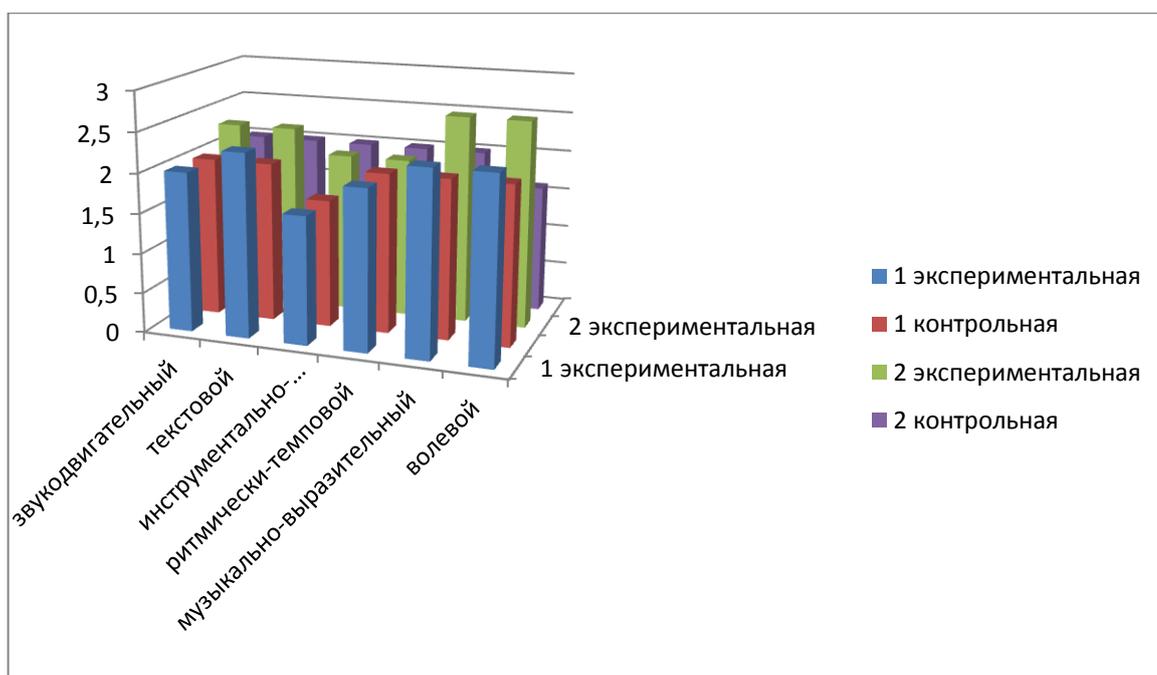


Рисунок 4 – Сравнительные результаты текущей диагностики за 3-ю четверть контрольных и экспериментальных групп

Экспериментальная работа была продолжена и в четвертой четверти. В конце учебного года по результатам переводного экзамена осуществляется переход учащихся в следующий класс. В этот сложный период, когда детский организм подвержен стрессу, накопленной усталости, подготовка учащихся приобретает другой контекст. Диагностические данные за четвертую четверть выражены в таблицах № 9, 10.

Таблица №9 – Результаты текущей диагностики за 4-ю четверть 1-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально-направленный		Ритмически-темповой		Музыкально-выразительный		Волевой	
	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2
I	3	3	3	2	3	2	3	3	3	3	3	3
II	2	2	2	2	2	2	3	2	3	2	3	2
III	2	3	3	3	2	3	3	3	3	3	2	2
Среднее по экспериментальной группе	2,3		2,6		2,3		3		3		2,6	

Среднее по контрольной группе	2,6	2,3	2,3	2,6	2,6	2,3
-------------------------------	-----	-----	-----	-----	-----	-----

Таблица №10 – Результаты текущей диагностики за 4-ю четверть 2-х контрольной и экспериментальной групп

Учащиеся экспериментальной/ контрольной групп	Звукодвигательный		Текстовой		Инструментально-направленный		Ритмически-темповой		Музыкально-выразительный		Волевой	
	3	2	3	3	3	2	3	3	3	3	2	2
I	3	2	3	3	3	2	3	3	3	3	2	2
II	3	3	2	3	2	2	3	2	3	2	3	2
III	3	2	3	3	3	2	3	3	3	3	2	3
Среднее по экспериментальной группе	3		2,3		2,3		3		3		2,3	
Среднее по контрольной группе	2,3		3		2		2,6		2,6		2,3	

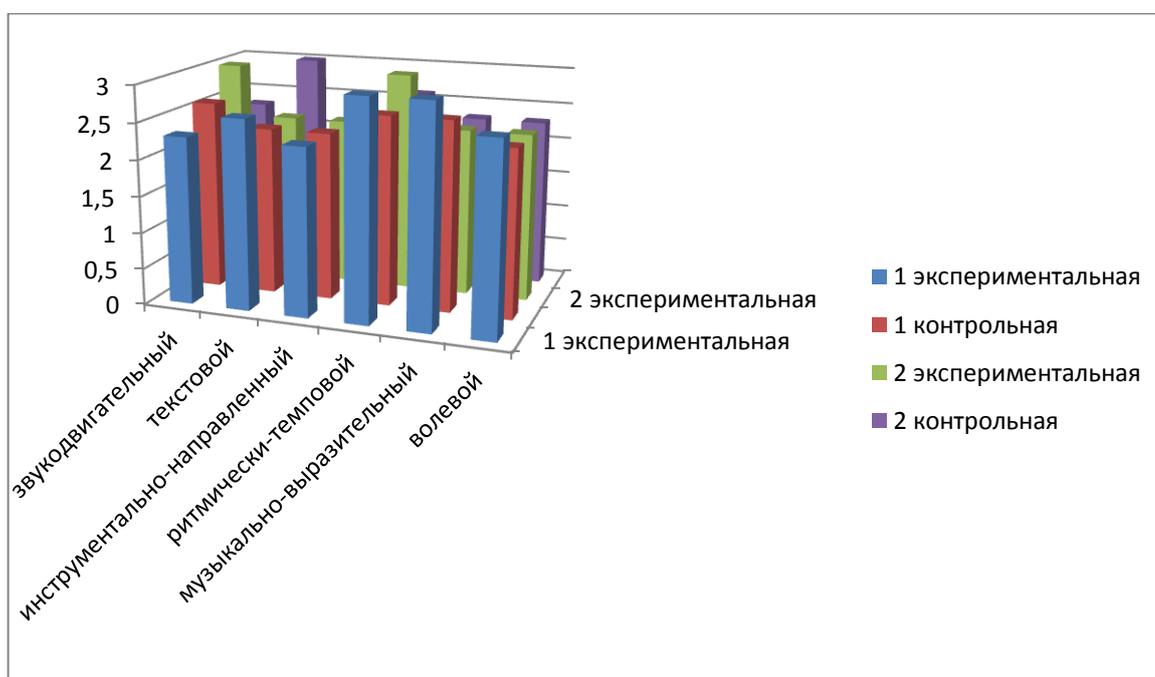


Рисунок 5 – Сравнительные результаты текущей диагностики за 4-ю четверть контрольных и экспериментальных групп

Анализ данных свидетельствует об улучшении успеваемости в четвёртой четверти. Во всех группах показатели изменились. В экспериментальных группах, в отличие от контрольных, показатели

освоения исполнительских навыков выше, что доказывает эффективность данной методики.

Таким образом, задачи экспериментального исследования можно считать решёнными. Обобщив опыт педагогов-струнников, были обозначены условия успешного формирования навыков игрового комплекса скрипачей, так же было определено значение целенаправленной организации учебной работы и последовательности действий, была проверена целесообразность определения исполнительского комплекса и выявлены критерии, позволяющие судить о сформированности исполнительских навыков, и была произведена оценка практической значимости исследования.

Выводы по второй главе

Проведя анализ состояния современной российской скрипичной школы, было отмечено, что практика обучения игре на скрипке значительно опережает теорию и методику преподавания. Недостаточные исследования процесса формирования игровых навыков особенно ощущаются в начальном музыкальном образовании. Педагоги, в процессе работы над начальными навыками, не всегда учитывая специфику инструмента, физиологические особенности учащегося, вслепую копируют опыт своих коллег, сталкиваясь в последующем с непреодолимыми трудностями. Так же хочется отметить, что такая тенденция распространяется и среди педагогов других отделений. В методической среде нет четко обозначенного понятия «исполнительский комплекс», определение умений и навыков носят размытый характер.

Систематизация навыков игрового комплекса в процессе музыкальной деятельности, разделение их на компоненты – актуальна. В комплексе с целенаправленной организованной учебной деятельностью – это эффективный рычаг формирования исполнительских навыков скрипачей и развития личности в целом.

В исследовании рассмотрены и определены специфические особенности развития техники скрипачей на начальном этапе. Было выделено шесть компонентов игрового комплекса скрипача, включающих основные исполнительские навыки и умения.

Исследования в области педагогики и психологии подтверждают взаимосвязь игровых навыков с физическими и психологическими особенностями учащихся. В связи с этим основные умения и навыки учащихся по классу скрипки были вынесены в исполнительский комплекс.

Педагогическая экспериментальная работа, проведенная на базе объединения «Музыкальная школа» МБОУДО «ДДЮТ» г.о.Тольятти, подтвердила теоретические предположения исследования в целесообразности системного, комплексного подхода к формированию умений и навыков исполнителей. В процессе экспериментального исследования выявлено, как ранее сформированные навыки игры на инструменте влияют на приобретение новых исполнительских навыков при обучении игре на скрипке.

В процессе экспериментального исследования были поставлены и решены следующие задачи:

- была выявлена степень изученности проблемы, обобщен педагогический опыт преподавателей-струнников детских музыкальных школ;
- сформированы критерии, с помощью которых можно оценить уровень освоения навыков игрового комплекса;
- разработаны и апробированы этапы, содержание, формы и методы работы педагога по формированию исполнительских навыков.

В результате экспериментальной педагогической работы была выявлена положительная динамика подготовки учащихся экспериментальных групп к исполнительской деятельности и эффективность разработанной методики, что соответствовало цели эксперимента.

Заключение

В процессе данного диссертационного исследования был осуществлен анализ учебной работы педагогов по классу скрипки музыкальных школ. В соответствии с целью и задачами исследования осуществлялась разработка проблемы и структурирование содержания материала.

Были изучены вопросы становления исполнительских традиций европейской и русской скрипичной школы и специфика организации обучения детей игре на скрипке в системе дополнительного образования. Был дан анализ современному состоянию учебной работы, методам и формам работы в классе скрипки детских музыкальных школ.

Исполнительский уровень игры на скрипке с каждым годом совершенствуется, а общая музыкальная подготовка исполнителей на начальном этапе не всегда соответствует должному уровню. Ощущается недостаток методической литературы в начальном звене, то есть в музыкальных школах. Отсутствие стройной системы в вопросах методики преподавания и развития игровых навыков приводит к разногласиям педагогического состава учреждений.

Результаты исследования:

Обозначены наиболее важные периоды в развитии и становлении скрипичной школы.

Были отмечено, что на сегодняшний день в методической и педагогической литературе не обозначены общепризнанные положения в вопросах мониторинга качества освоения игровыми навыками учащихся начального звена, то есть учащихся музыкальных школ.

Определено влияние физиологического и психологического состояния учащегося на овладение навыками игрового комплекса.

Определены основные показатели игровых навыков исполнительского комплекса учащихся музыкальных школ.

Отмечено, что индивидуальный подход к обучению и выстраивание личной траектории развития учащегося дают более эффективные результаты в освоение навыков игрового комплекса скрипачей.

Разработана и апробирована дополнительная общеразвивающая программа «Музыкальная школа. Интенсивный курс» на база МБОУДО «ДДЮТ» г.о.Тольятти.

В результате экспериментальной работы подтвердилась гипотеза, что формирование исполнительских навыков будет успешным, если будут созданы особые педагогические условия:

- будут разработаны критерии, способствующие объективной оценке исполнительских навыков;

- будет разработана и апробирована специальная образовательная программа для подростков «Музыкальная школа. Интенсивный курс»;

Результаты экспериментального исследования могут быть использованными педагогами дополнительного образования МБОУДО и преподавателями детских музыкальных школ.

Список использованной литературы

1. Об образовании в Российской Федерации [Текст]: федер. закон от 29.12.2012 № 273–ФЗ // Российская газета. – 2012. – 31 декабря.
2. Постановление Правительства РФ от 15.04.2014 N 295 "Об утверждении государственной программы Российской Федерации "Развитие образования на 2013 – 2020 годы" [Текст] // Собрание законодательства РФ, 28.04.2014, N 17, ст. 2058
3. Аллахвердов, В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. [Текст] / В.М. Аллахвердов. – СПб. : Издательство ДНК, 2001. – 200 с.
4. Ананьев, Б.Г. Психология чувственного познания. [Текст] / Б.Г. Ананьев. – М. : Наука, 2001. – 279 с.
5. Артикуляция в ряду средств воспитания исполнительского мастерства скрипача // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции [Текст] – СПб. : РИИИ, 2008. 105–108 с.
6. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке [Текст] / Л.Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 115 с.
7. Бакланова, Н.К. Профессиональное мастерство работников культуры: Уч. пособие [Текст] / Н.К. Бакланова. – М. : Изд-во МГУК, 1996. – 120с.
8. Батаршев, А.В. Учебно–профессиональная мотивация [Текст] / А.В. Батаршев. – М. : Академия, 2009. – 192 с.
9. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / Н.К. Бакланова. – М. : Издательский центр «Академия», 2002. – 320 с.
10. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности [Текст] / Л.Л. Бочкарев. – М. : Институт психологии РАН, 1997. – 352 с.
11. Бухарова, Г.Д. Общая и профессиональная педагогика [Текст] / Г.Д. Бухарова, Л.Д. Старикова. – М. : Академия, 2009. – 336 с.

12. Бухарова, Г.Д. Системы образования: учебное пособие [Текст] / Г.Д. Бухарова. – Ростов н/Д. : Феникс, 2008. – 475 с.
13. Вайкль, Б.А. О пении и прочем умении [Текст] / Б.А. Вайкль. – М. : Аграф, 2000. – 224 с.
14. Выготский Л.С. Педагогическая психология [Текст] / Л.С. Выготский, под ред. В.В. Давыдова. – М. : Педагогика, 1991. – 480 с.
15. Гершунский, В.М. Философия образования для XXI века [Текст] / В.М. Гершунский. М. : Совершенство, 2002. – 605 с.
16. Гинзбург, Л. История скрипичного искусства [Текст] / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1990. – 283 с.
17. Гитарист [Текст] : Музыкальный журнал с ил., нот. прил. – М. : 2002. – №1 – С.52-53.
18. Григорьев, В.Ю. Принципы скрипичной школы Леопольда Ауэра // Из истории музыкальной жизни России (XVIII-XIX вв.) [Текст] / В.Ю. Григорьев. – М. : Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1990. – С. 84-97.
19. Григорьев, В.Ю. Скрытые возможности психики и инструментальная педагогика // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии [Текст] / В.Ю. Григорьев. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 1. – С. 26-32.
20. Гуревич, Л.Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации [Текст] / Л.Н. Гуревич. – Л. : Музыка, 1988. – 112 с.
21. Загвязинский, В.И. Педагогика [Текст] / В.И. Загвязинский, И.Н. Емельянова. – М. : Академия, 2012. – 352 с.
22. Загвязинский, В.И. Российское образование: роль науки в его дальнейшем развитии [Текст] / Народное образование. № 3. – 2014. – 9-16 с.
23. Зарубежный скрипичный этюд 1-й половины XX века // Культура, искусство, образование [Текст] – Красноярск : КГИИ, 2000. – Вып. 2. 132-145 с.
24. Зеленин, В.М. Роль речевого общения в скрипичной педагогике //

- Вопросы методики начального музыкального образования [Текст] / Сост. В. Натансон. – М. : Музыка, 1981. С. 136-145.
25. Зенина, Л.Л. К проблеме формирования метроритмических представлений музыканта // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования [Текст] / Л.Л. Зеленин. – Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. консерватории им. М.И. Глинки, 1986. – Вып. 4. – С. 85-93.
26. Зорилова, Л.С. Духовные идеалы личности: теория, история и современные проблемы формирования [Текст]: дис. докт. культурологии: защищена 24.01.99, 13.02.99 / Л.С. Зорилова. – Моск. гос. ун-т культуры. М., 1999. – 506с.
27. Йорданова, Й. Букварь для маленьких скрипачей Пособие [Текст] / Й. Йорданова. – М. : Музыка, 2003. – 65 с.
28. Кант, И. Сочинения [Текст] / И. Кант. – М. : Мысль, 1966. – 564 с.
29. Коган, Г.М. У врат мастерства [Текст] / Г.М. Коган. – М.: Классика–XXI, 2004. – 136 с.
30. Мамардашвили М.К. Эстетика мышления [Текст] / М.К. Мамардашвили. – М. : Моск. школа полит, иссл., 2000. – 416 с.
31. Марков, А. Система скрипичной игры [Текст] / А. Марков. – М. : Музыка, 1997. – 78 с.
32. Матяш, Н.В. Инновационные педагогические технологии. Проектное обучение [Текст] / Н.В. Матяш. – М. : Академия, 2012. – 160 с.
33. Методологическая культура педагога-музыканта [Текст] / Под ред. Э.Б. Абдуллина. – М. : Academia, 2002. – 272 с.
34. Модзалевский Л.Н. Очерк истории воспитания и обучения с древнейших до наших времён [Текст] / Л.Н. Модзалевский. – СПб. : Алетейя, 2000. – 496 с.
35. Музыкальная педагогика. Исполнительство [Текст]: Сб. статей. Вып.6/ Моск. гос. ун-т культуры и искусств; науч. ред. Л.С. Зорилова, М.Б. Сидорова. – М. : МГУКИ, 2001. – 139 с.

- 36.Музыкальная педагогика. Исполнительство: [Текст]: Сб. статей. Вып.7// Моск. гос. ун-т культуры и искусств; науч. ред. Л.С.Зорилова, М.Б.Сидорова. – М. : МГУКИ, 2002. – 191 с.
- 37.Музыкальный текст как методическая категория // Культура. Искусство. Образование [Текст] – Красноярск: КГАМиТ, 2010. – Вып. IX. 57-63 с.
- 38.Мухаметзянова, Г.В. Профессиональное образование как фактор формирования человеческого капитала [Текст] / Г.В. Мухаметзянова // Материалы международной научно–практической конференции «Профессиональное образование и рынок труда: опыт, проблемы и перспективы взаимодействия». – Казань. : КГГУ, 2003. – Режим доступа: <http://prometa.ru/archive/policy/capital/reports/7>
- 39.Новиков, А.М. О предмете педагогики [Текст] / А.М. Новиков // Педагогика. – 2010. – № 6. – С.8-15.
- 40.Нотный учебник как музыкальный текст // Культура. Искусство. Образование [Текст] – Красноярск : КГАМиТ, 2009. – Вып. 8. 36–43 с.
- 41.От скрипичного дуэта к камерной сонате // Культура, искусство, образование [Текст] – Красноярск : КГИИ, 2000. – Вып. 2. 162-168 с.
- 42.О применении современных принципов обучения в скрипичной педагогике // Культура. Искусство. Образование [Текст] – Красноярск : КГАМиТ, 2008. – Вып. 7. 55-72 с.
- 43.Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б.М. Теплов. – М. : Наука, 2003. – 379с.
- 44.Пидкасистый, П.И. Педагогика. Учебник [Текст] / П.И. Пидкасистый, В.А. Мижериков, Т.А. Юзефовичус. – М. : Академия, 2014. – 624 с.
- 45.Понятовский, С.П. Персимфанс оркестр без дирижера [Текст] / С.П. Понятовский. – М.: Музыка, 2003. – 191 с.
- 46.Психология музыкальных способностей [Текст]: учеб. пособие / Б.М.Теплов; [и др.]. – М. : Наука, 2003. – 379 с.

- 47.Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии [Текст] / С.Л. Рубинштейн. – М. : МП РСФСР, 1946. – 704 с.
- 48.Сафонова, Е.Л. Скрипичная школа Московской консерватории. Творческие традиции. Исследование [Текст] / – М. : Изд. орг. МГК им. П.И. Чайковского, 2002. – 172 с.
- 49.Сластенин, В.А. Педагогика. Учебник [Текст] / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, Е.Н. Шиянов. – М.: Академия, 2013. – 496 с.
- 50.Сеченов, И.М. Очерк рабочих движений человека [Текст] / И.М. Сеченов. – М. : Академия, 2006. – 139 с.
- 51.Современный словарь по педагогике [Текст]: /Сост. Е.С.Рапацевич. – Минск : Современное слово, 2001. – 928с.
- 52.Третьяченко, В.Ф. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки (этюдов и каприсов) [Текст]: автореф. дис. канд. искусств. – Новосибирск, 2001. – 24 с.
- 53.Флеш, К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика [Текст] / Перевод с нем. и комментарии В.О. Рабя. – М. : Классика–XXI, 2004. – 304 с.
- 54.Хентова, С. Маргарита Лонг [Текст] / С.Хентова. – М. : Гос.муз. изд-во, 1961. – 104 с.
- 55.Холопова, В.Н. Русская музыкальная ритмика. [Текст] / В.Н. Холопова. – М. : Советский композитор, 1983. – 281 с.
- 56.Цыганов, А.В. Инновационные подходы в моделировании учебного процесса [Текст] // А.В. Цыганов / Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Гецена. – 2010. – № 136. – С.136-143.
- 57.Черниченко, В.И. Педагогика высшей школы: Курс лекций по разд. «Дидактика» / Моск. гос. ун-т культуры и искусств [Текст] / В.И.Черниченко. – М. : МГУКИ, 2002. – 120с.
- 58.Шальман, С.М. Я буду скрипачом: 33 беседы с юным музыкантом [Текст] / С.М. Шальман. – Л : Советский композитор, 1987. – 152 с.

- 59.Шульпяков, О.Ф. Беседы с Б. Гутниковым об искусстве скрипичной игры [Текст] /О.Ф. Шульпяков. – СПб : Композитор, 2006. – 410 с.
- 60.Шульпяков, О.Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя [Текст] /О.Ф. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1973. – 103 с.
- 61.Ямпольский, И.М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы [Текст] / И.М. Ямпольский. – М. : Гос. муз. изд., 1951. – Т. 1. – С.516.
- 62.Douglass Seaton, Ideas and Styles in the Western Musical Tradition, 3rd ed. Angela Mariani, <http://www.ams-net.org/ojs/index.php/jmhp/article/view/10/22>
- 63.Richard Taruskin and Christopher H. Gibbs, The Oxford History of Western Music, College Edition, Robin Elliott, <http://www.ams-net.org/ojs/index.php/jmhp/article/view/91/121>
- 64.The Pedagogy of the Pedagogy of Music Appreciation Edward Hafer, <http://www.ams-net.org/ojs/index.php/jmhp/article/view/34/100>
- 65.Simulating and stimulating performance: Introducing distributed simulation to enhance musical learning and performance, AaronWilliamon, AaronWilliamon, <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.00025/full>
- 66.An education in complexity: The role of contemporary art music Raffaele Pozzi, <http://musicadocta.unibo.it/article/view/4018/3469>

Компоненты и критерии исполнительских навыков

Компоненты исполнительских навыков	Показатели сформированности исполнительских навыков	Критерии сформированности исполнительских навыков (1 – низкий уровень; 2 – средний уровень; 3- высокий уровень)		
		Низкий уровень	Средний уровень	Высокий уровень
звукодвигательный	основные навыки звукоизвлечения (свободная, естественная постановка рук, формирование нужной позиции пальцев); координация движений обеих рук; рациональное распределение движения смычка;	при отсутствии автоматизма основных приёмов звукоизвлечения;	основные приёмы звукоизвлечения не приобрели автоматический характер, не ощущалось свободы игровых движений;	сформированность основных навыков звукоизвлечения;
текстовой	точное воспроизведение нотного текста; беглость чтения нового материала; «предслышание» записи нотного текста.	нотный текст воспроизводится с остановками, ошибками; отсутствует навык чтения нового материала; отсутствует «предслышание» перед взятием звука;	при воспроизведении нотного текста допускались некоторые неточности; процесс чтения нового материала происходил с остановками, медленно; «предслышание» не всегда предшествовало взятию звука;	нотный текст воспроизводился без ошибок и соответствовал уровню подготовки; беглое, безошибочное чтение нового материала; «предслышание» преимущественно предшествовало взятию звука;
инструментально-направленный	степень освоения инструмента (постановка рук); знание грифа для позиционной игры; использование выразительных возможностей инструмента;	много ошибок в постановке рук; плохое знание грифа; выразительные возможности не учитывались;	некоторые замечания к постановке; удовлетворительное знание грифа при позиционной игре; выразительные возможности инструмента используются не в полной мере;	степень освоения инструмента высокая, постановка завершена; свободное владение позициями; при исполнении учитывались выразительные ресурсы скрипки;

Компоненты исполнительских навыков	Показатели сформированности исполнительских навыков	Критерии сформированности исполнительских навыков (1 – низкий уровень; 2 – средний уровень; 3- высокий уровень)		
		Низкий уровень	Средний уровень	Высокий уровень
ритмически-темповой	навык определения сильных и слабых долей произведения, чередования тактов; точность исполнения ритма в произведении; сохранение темпа произведения;	не сформировано умение определения сильных и слабых долей, чередование тактов; игра не всегда ритмична; темп не выдержан;	может определить чередование тактов и метрические доли; допущены неточности в воспроизведении ритмического рисунка; темп выдержан, но не соответствует данному произведению;	сформировано умение определения сильных и слабых долей, чередования тактов; ритмический рисунок произведения исполняется точно; темп правильно подобран и удерживается на протяжении всего произведения;
музыкально-выразительный	умение раскрыть образ произведения; грамотная фразировка; использование средств музыкальной выразительности (тембр инструмента, динамические изменения звука, агогика, вибрация, аппликатура).	не проявлено умение в раскрытии образа произведения; фразировка отсутствует; средства музыкальной выразительности не применяет;	при исполнении произведения образ раскрыт не в полной мере; музыкальные фразы строятся не умело; средства музыкальной выразительности используются не всегда;	раскрыт художественный образ произведения; в процессе исполнения умело построены музыкальные фразы; грамотно использованы средства выразительности;
волевой	собранность, мобилизованность во время исполнения программы; контроль над эстрадным волнением во время публичного выступления; умение собраться и, несмотря на ошибки во время исполнения, до конца доиграть произведение;	во время выступления отсутствует собранность; не умеет контролировать свои эмоции; не проявлено умение собраться при допущенных ошибках;	ответственный подход к публичному исполнению, но не возможность мобилизовать себя; управление эмоциональной взволнованностью; но не умение собраться при допущенных неточностях.	в полной мере проявлено умение мобилизовать все свои качества и волю во время исполнения; умело контролирует эстрадное волнение во время публичного выступления; несмотря на ошибки, умеет собраться и доиграть произведение до конца;

Приложение Б

ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ МЭРИИ Г. О. ТОЛЬЯТТИ
МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДВОРЕЦ ДЕТСКОГО И ЮНОШЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА»

Программа принята на основании
решения педагогического совета
от «__»____20__г.
Протокол № _____

Утверждаю:
Директор МБОУДО «ДДЮТ»
г.о. Тольятти
_____ В.М.Бухтоярова
«__»_____20__г.

**Дополнительная общеобразовательная общеразвивающая
программа художественной направленности**

«Музыкальная школа. Интенсивный курс»

Возраст учащихся: 12-19 лет

Срок реализации: 4 года

Авторы:

Антощенко Татьяна Михайловна,
Волгина Светлана Викторовна,
Зубко Ирина Александровна,
Старикова Алевтина Владимировна
педагоги дополнительного образования
Методическое сопровождение:
Навалихина Екатерина Сергеевна
методист МБОУДО «ДДЮТ»

г. Тольятти, 2016