ВЛАДИКАВКАЗ 2020

Методический доклад на тему:

***«Звукоизвлечение на скрипке»***

Преподавателя Бесаевой Д. Р.

***Введение***

Одним из самых привлекательных качеств скрипки, сделавших ее «царицей инструментов», является ее способность соперничать с человеческим голосом в красоте, певучести и выразительности звучания. Она раскрывает перед исполнителем возможность извлекать льющийся, богатый тембровыми и динамическими оттенками индивидуальный художественный звук.

Именно к формированию данных звуковых качеств, всемерному усилению их стремились в своих поисках такие великие скрипичные мастера как Амати, Страдивари, Гварнери

Эти ценнейшие выразительные качества скрипки позволяют артисту войти в тесный контакт со слушателем, затронуть его сердце содержательностью. глубиной, эмоциональностью исполнения, ибо звук является основой процесса интонирования музыки, превращает ее в 0собую, полную мыслями, чувствами, красками художественную речь.

Среди выразительных средств, скрипача звуковое мастерство действительно является его главным «оружием». От качества скрипичного звука во многом зависят не только интонирование, но и стиль, манера высказывания, даже способ построения музыкальной образности и художественная концепция произведения. И композитор, создавая скрипичную музыку, принципиально рассчитывает на выразительную красоту и богатство звуковой палитры инструмента.

Но само понятие этой красоты достаточно неопределенно, расплывчато. Что понимается под певучим, выразительным скрипичным звуком, как образуется подобный звук на инструменте, как работать над формированием такого звучания, достигать индивидуальной манеры звукоизвлечения — эти и многие другие вопросы пока еще не получили достаточного освещения в методической литературе. А без их разрешения работа над совершенствованием звука у молодых музыкантов будет оставаться интуитивной, носить эмпирический, нередко хаотический характер. И педагоги, не обладающие необходимыми теоретическими знаниями, не смогут надежно направлять и контролировать эту важнейшую сторону выразительности исполнения.

Следует учитывать и то, что проблема звукоизвлечения — не только технологическая, но в первую очередь художественная. В процессе овладения профессиональными навыками в этой области формируются вкусы, художественные позиции, шире – художественное мышление исполнителя, развивается его творческий подход к инструменту. Ведь далеко не безразлично, в каком звуковом качестве протекает процесс занятий, начиная с упражнений и гамм и заканчивая художественным сочинением крупной формы, ибо это неизбежно сказывается на формировании внутренних звуковых представлений, идеала скрипичного звучания. Проблема качественного звукоизвлечения на скрипке сохраняет свою актуальность и в настоящее время. Наряду с такими критериями оценки исполнителей, как артистизм, свобода самовыражения, понимание стилевых особенностей данного композитора, владение разнообразными приемами игры, пластика игровых движений, всё же, самое главное требование - качество звукоизвлечения и высокий художественный и технический уровень исполнения.

***Формирование качественного звукоизвлечения***

Осваивая основные приемы звукоизвлечения, нужно стремиться вносить в процесс обучения скрипача элементы творчества, развивать слуховое восприятие и музыкальное мышление учащихся, именно к этому стремились многие известные музыканты-педагоги. Скрипач, будь то ученик или концертный исполнитель, обязан

непрерывно держать в поле своего внимания качество звукоизвлечения, уметь продуцировать певучий, выразительный, полный, богато окрашенный звук. Л. Ауэр считал, что достижение качественного скрипичного звука — это не только и не столько технологическая задача, что ученик должен быть готов «вложить в разрешение этой проблемы всю свою сообразительность, всю психическую и душевную сосредоточенность на которые способен» .

Именно поэтому , Осваивая основные приемы звукоизвлечения, нужно стремиться вносить в процесс обучения скрипача элементы творчества, развивать слуховое восприятие и музыкальное мышление учащихся, именно к этому стремились многие известные музыканты-педагоги. Современная музыкальная педагогика, исходя из данных психологии и физиологии, считает, что методы обучения исполнительскому мастерству должны быть комплексными - слуходвигательными. Не секрет, что существуют различные приемы овладения первоначальными игровыми навыками. Наиболее известный, традиционный метод - метод начальной работы над звукоизвлечением в средней и верхней половине смычка. Существует и другой метод - метод начальной работы над звукоизвлечением в нижней, затем средней части смычка. При этом игровые движения и приемы извлечения звука нужно осваивать комплексно, на сознательном уровне. Использование именно этого метода дает ряд преимуществ: 1) Исключается фиксация плечевого сустава и «жёсткая хватка» смычка благодаря тому, что в основе метода лежит ощущение руки и формирование умения уравновешивать смычок пальцами. Благодаря активным движениям плеча при игре нижней половиной смычка, сохраняется свобода плечевого сустава. 2) Уменьшается опасность мышечного напряжения, так как регулирование давления смычка на струну основывается на облегчении смычка, которое выполняется с помощью незначительного воздействия мизинца на трость. 3) Появляется возможность связывать навык удерживания смычка пальцами и исходный прием извлечения звука. Работа над звукоизвлечением в нижней части смычка предполагает распределение внимания между слуховыми, мышечно-тактильными и двигательными ощущениями. Начальное обучение звукоизвлечению у колодки - процесс сложный, но он согласуется с тенденцией современной педагогики, считающей, что начальное обучение ребенка должно происходить на высоком уровне трудности. В то же время начало работы над звукоизвлечением в нижней половине смычка не может гарантировать перспективных результатов. Поэтому методы обучения должны быть подобраны рационально.

Разрешение проблемы формирования основных приемов извлечения звука, заключается в использовании следующих принципов: 1) При формировании двигательной смычковой техники - опора на слуховой критерий. Каждое игровое движение осваивается в тесной связи со слуховым восприятием. 2) Необходимо сформировать сознательный навык управления своими мышечными ощущениями - от расслабления - к мышечной энергии - и снова к расслаблению - принцип освоения каждого игрового движения, который должен быть осознан учеником как можно раньше. 3) Постоянная ориентировка в весовых соотношениях при игре различными частями смычка. 4) Овладение приемами звукообразования сначала в коротких отрезках смычка, последовательно - в нижней, средней и верхней его частях. Данный принцип обусловлен тем, что извлечение звука целым смычком, представляет собой сложный навык, качественное выполнение которого должно быть подготовлено освоением более простых элементов. 5) Освоение с самого начала комплекса основных приемов техники смычка, таких как: звукоизвлечение при движении вниз и вверх, соединение звуков при смене смычка и при смене струн в различных частях. Раннее овладение целым набором перспективных игровых приемов позволяет уже на первоначальном этапе обучения достигать плавности, напевности, мелодической слитности и интонационной выразительности. Последовательное выполнение этих принципов ориентирует начинающих скрипачей на преемственность в овладении основами культуры скрипичного звука. Это возможно лишь при одном условии - двигательной свободе начинающего скрипача, его правильном приспособлении к инструменту.

При этом следует учитывать, что сам по себе звук, каким бы качественным и красивым он ни был, вне его широкой изменчивости в связи с конкретными исполнительскими задачами быстро теряет привлекательность, не становится действенным художественным средством выражения. Без владения основными навыками звукоизвлечения невозможно выстроить работу по формированию эмоционально окрашенного, художественно осмысленного звучания, способного гибко и полноценно помогать воплощению музыкальных образов сочинения. с самого начала недопустимо удаляться от художественной стороны, вырабатывать некие абстрактные звуковые качества. Объективные психологические исследования показали, что работа над художественно-конкретным звучанием психологически резко отличается от работы над абстрагированным от содержательных задач звукоизвлечением, ибо только в первом случае исполнитель внутренне целиком включается в процесс, а сам процесс становится непосредственно связанным с главной задачей исполнителя — художественной интерпретацией. Основой певучести звука — одной из самых фундаментальных сторон качественного тона, его выразительности — является выработка полного, протяженного звучания скрипки, ровного и однородного по тембру и динамике.

В понятие протяженности звучания, особенно значимом при игре мелодических мест, входят несколько характеристик. Одной из них является плавность ведения смычка, достижение хорошей управляемости им на всей его длине, выработка ошущения того, что точка приложения сил правой руки — струна, а не смычок. Необходимо чувствовать «жизнь» струны, как скульптор ощущает сопротивление мрамора под резцом - воспринимать смычок как продолжение руки, что важно не только в физиологическом, но и в психологическом отношениях.

В этом плане серьезным дефектом может являться то, что порой исполнитель слишком «доверяется» струне, на которой смычок удобно «устроился». лишив во многом руку необходимого активного контакта с ней. При этом малейшая сложность, возникающая при игре, неизбежно приводит к сбоям в звуковом отношении, разрыве протяженности, плавности звучания.

А. Ямпольский предлагал для проверки состояния руки и пальцев правой руки проделать следующие упражнения:

1. Плавно нести смычок очень близко над струной вниз и вверх, стараясь не напрягать руку и удерживать его на минимальном расстоянии от струны.

2. Вести смычок вниз, поочередно поднимая пальцы со смычка, начиная с мизинца, оставляя в конце лишь указательный палец. Затем вести смычок вверх и опускать пальцы в обратном порядке лишь тогда, когда качественное звукоизвлечение произвести уже невозможно. Желательно, чтобы пальцы при этом как бы «обнимали» трость, опускаясь на нее несколько глубже (этим достигается «русская хватка» смычка}.

3. Опустить скрипку на уровень груди и, приложив смычок к струне у колодочки, вести не смычок, а отводить скрипку вбок, ощущая таким образом не давление смычка на струну, а оттяжение волосом струны.

4. Взять октавный флажолет, затем, не прерывая ведение смычка, снять палец, добиваясь того, чтобы флажолет продолжал звучать. При этом смычок должен идти по струне очень легко и достаточно быстро.

Другим условием является извлечение из скрипки широкой «ленты» льющегося звучания. Оно получается лишь тогда, когда на начало звука дается относительно много смычка, благодаря импульсу правой руки, обеспечивающему так называемое «дыхание смычка», о котором говорил Д. Ойстрах. Такой импульс хорошо возбуждает колебания струны, а далее движение смычка как бы по инерции поддерживает эти колебания, а не «заставляет» се звучать, что нередко приводит к «мертвому», «зажатому» звуку; в руке при этом важно ощущать упругие силы струны.

Важнейшее значение имеет гибкость кисти. Именно она, по мнению А. Ямпольского, «способствует как свободному и легкому, так и полному и насыщенному звучанию, связанному с различной скоростью и различным характером движения смычка. Даже в момент извлечения большого звука кисть и пальцы не должны с силой давить на трость. В этом случае в первую очередь должен быть использован естественный вес руки, который при небольшом дополнительном нажиме пальцев дает полное, ненапряженное и сочное звучание»

При этом надо, чтобы возникло ощущение как бы «погружения смычка в струну. Именно оно, как утверждал А. Ямпольский, и должно являться для учащегося тем ориентиром, который помогает в довольно короткие сроки овладеть качественным звукоизвлечением.

Упражняясь в «выдержанном звуке», необходимо играть не на открытой струне, а выбрать из музыкальных произведений какой-нибудь фрагмент с выдержанным звуком и, уловив сего художественный смысл, характер, «потянуть» этот звук, замедляя движение смычка, но не напрягая руку (что сразу же приводит к ухудшению звучания).

Очень полезно «тянуть» такие «длинные смычки» с нюансами, начиная от *рiano* и заканчивая *forte*, а также с «вилочками» (учитывая то, что «вилочки» означают усиление и охлаждение звука или егоприближение и удаление).

Если при исполнении упражнения ровное звучание не удается на протяжении всего смычка, надо уметь к концу движения несколько снизить давление на струну и притормозить смычок, чтобы не допустить хриплого, пережатого звучания.

Важно, что при выполнении этого упражнения внимание расширяется, как бы раздваивается: вместо поглощенности непосредственным процессом звукообразования оно распределяется между наблюдением за состоянием игровых мышц («лентой мускула») и конечным результатом — самим звучанием. Возникает здесь и определенное ощущение, очень важное для исполнителя, — «созерцание» собственного действия как бы со стороны, что помогает устранению жесткого включения в игровую деятельность сознания, обычно «управляющего» звукоизвлечением. Зато больший простор открывается работе интуиции.

Певучесть звука, основываясь преимущественно на механизме «выдержанного звука», имеет и свои особые истоки, так как возникает лишь тогда, когда сам звуковой поток начинает обладать различными оттенками звучности — изменяется по тембру и высоте. Обычно это происходит при вибрато левой руки. Но полагаться только на него было бы неверно. Певучесть как фундаментальное качество тона должна основываться на певучести самого смычка, проведение которого по струне должно рождать богато окрашенное, переливчатое звучание независимо от действия левой руки. Художник М. Сарьян рассказывал о способе создания переливчатого, многоцветного мазка в живописи: «надо брать кистью разные краски, поворачивая при этом каждый раз кисть, а затем при нанесении мазка на полотно также проворачивать ее в пальцах. Тогда краски, не смешиваясь, ложатся витым многоцветным слоем, создавая необычайный колористический эффект». Опыт художника вполне можно перенести в скрипичную практику. Само ощущение поверхности струны в правой руке при извлечении звука должно быть хорошо развитым, «богатым». Именно с этим связаны многие стороны звука, в том числе и певучесть как особое качество процесса течения музыки, как биение пульса жизни.

***Заключение***

В заключении хотелось бы сказать несколько слов о тех совершенно новых для нас, педагогов, условиях работы, с которыми мы столкнулись в последние месяцы. В условиях карантина (или самоизоляции) школы были вынуждены перейти на дистанционное обучение. В случае с обучением на музыкальных инструментах это предполагало индивидуальные занятия ученика с педагогом посредством видеосвязи. Хочу здесь поделиться своим опытом таких занятий и сделанными на их основе выводами.

Современные цифровые средства связи, различные приложения для смартфонов и компьютерные программы достигли определенно высокого уровня в плане передачи картинки, но, к сожалению, в плане передачи звука они очень несовершенны. А когда речь идет о звуке музыкальном, тем более скрипичном, очень богатом в тембральном и динамическом отношении, художественном, требующем постоянного слухового контроля как со стороны ученика, так и со стороны педагога, задача работы над звуком становится проблемой. И, если работа над некоторыми аспектами постановки, определенными техническими приемами значительно затруднена, то работа над звукоизвлечением на скрипке в таком формате представляется мне и вовсе невозможной, так как звук, идущий из микрофона ноутбука или смартфона, даже при хорошем соединении (которое имеет место далеко не всегда) очень плоский, почти без обертонов, да еще и несколько искажен интонационно. Заниматься фразировкой в такой ситуации, или же как то корректировать динамические оттенки или сам характер звучания никак не получалось. К примеру, я говорю ученику: «Сделай здесь *diminuendo»*, а проконтролировать, сделал ли он его, и уж тем более, как он его сделал, я никак не могу, так как техника этого не позволяет. Так же выглядит и работа над штрихами в правой руке, ведь прием, которым исполняется тот или иной штрих, неотделим от слухового представления о нем, от характера звучания, которого мы пытаемся добиться, отрабатывая тот или иной прием в правой руке. Учащийся не всегда в полной мере представляет себе все нюансы этого характера звучания, а мне как педагогу следует, исходя из того, что я слышу, корректировать и направлять ход работы над штрихом. Но если я не буду в полной мере слышать, что получается у ученика на том конце монитора, как я могу что-либо ему подсказать?

Есть и другая сложность, связанная со спецификой струнно-смычковых инструментов, с которой пришлось столкнуться в период дистанционного обучения. Она связана с настройкой инструмента. Учащиеся самостоятельно не справляются с этой задачей. Если инструмент расстроился или порвалась струна, то без помощи педагога никак не обойтись. Мы решали эту проблему с каждым по разному: кто-то приезжал ко мне домой, тратя на это свое личное время , кто-то пытался настроить самостоятельно через онлайн тюнер, но вместо настройки порвал струну, кто-то так и не смог встретиться, и сорвалось несколько занятий.

Из всего этого следует, что проблема дистанционного обучения на струнных инструментах требует внимательного анализа, задача которого, в первую очередь, определить, насколько полезны ученикам подобные занятия, и полезны ли вообще.

Я предложила бы подумать о каких-нибудь дополнительных формах взаимодействия с учениками в периоды, когда невозможно обойтись без дистанционного обучения. Полагаю, что в такой ситуации лучше было бы сделать акцент на развитие музыкального кругозора в плане скрипичного репертуара. Можно предложить ученику, к примеру, прослушать одно и то же произведение, выбранное педагогом и представляющее высокую художественную ценность, в исполнении нескольких известных скрипачей (благо современные технологии это позволяют) , а затем предложить ему самому провести сравнительный анализ – рассказать о своих впечатлениях от игры каждого скрипача, о различиях в исполнительском стиле, в характере звука и т.д. Это заставит ребенка прислушаться повнимательнее к звукам скрипки, уловить больше нюансов, развить свое художественное воображение, умение слышать различия, поможет развить внутреннюю рефлексию.

Хочу отметить, что это лишь мои общие и пока еще предварительные впечатления и выводы о прошедшем периоде дистанционного обучения, который, несмотря ни на что, считаю очень важным новым опытом в своей педагогической практике.

***Список использованной литературы:***

1. В. Григорьев, «Методика обучения игры на скрипке», М, «классика XXI век», 2006г.
2. К.Флеш, «Искусство скрипичной игры», М, «музыка», 1976г.
3. Л. Ауэр, «Моя школа игры на скрипке», С-П, «композитор», 2003г.
4. Н.У. Гафарова, методический доклад «Работа над звукоизвлечением и штрихами в классе скрипки», 2016г. сайт https://alushta.crm.muzkult.ru