

**Методическое сообщение преподавателя струнных инструментов  
(виолончель)**

**МБУ ДО «ДШИ г. Дивногорска» Данилко Л.Б.**

**Тема: «Некоторые аспекты единства художественного и технического  
развития учащихся»**

«Звуки пели, дрожали так звонко,  
Замирали и пели сначала...  
Звуки скрипки так дивно звучали,  
Разливаясь в безмолвной ночи...»  
А. К. Толстой

Не соловей – то скрипка пела,  
Когда ж оборвалась струна,  
Кругом рыдала и звенела  
Как в вешней роще тишина.  
А. Блок

В программе детских музыкальных школ есть фраза (и не одна): «В процессе занятий педагогу следует добиваться гармонического развития технических и художественных навыков»

Легко дать указание, сказать «следует», а как это сделать?

Вот вопрос, которым задается любой думающий, заинтересованный педагог. Как же добиться, чтобы инструмент в руках школьника зазвучал, «запел», чтобы стало понятно слушателям, что он исполняет музыку, т.е. всеми доступными ему средствами пытается воплотить в звуках замысел автора и свое отношение к ней.

Мне пришлось слушать много академических концертов: в нашей школе. Ушам представляется серая, унылая, я бы сказала, тоскливая картина. Есть, конечно, исключения. Ученики отыгрывают текст, при этом, не удовлетворяя качество звучания, динамики, интонации. Игра вялая, безынициативная, сопровождаемая плохими сменами смычка, позиций, струн, отсутствует вибрация, а если и присутствует, то в большинстве случаев напоминает какие-то судороги.

Иногда встречаются выступления способных детей, которых педагог хорошо развивает эмоционально. Видно, что они понимают, любят музыку, но техническая сторона у этих детей оставляет желать лучшего. О таких детях говорят: «Ему есть, что сказать, но нечем». На мой взгляд, процесс обучения, а в данном случае процесс единства технического и художественного развития будущих музыкантов, держится на следующих пунктах:

- I. Воспитание у ученика слуховых представлений, внутреннего представления, как бы предслышания того, что он будет играть;

воспитание любви к музыке, к занятиям на инструменте; развитие воображения, фантазии.

- II. Воспитание у него правильных двигательных приемов, обеспечивающих свободное выполнение творческих замыслов.
- III. Непременным условием успешного обучения является воспитание у ученика, умения работать самостоятельно: сознательно, грамотно; умения критически оценивать свою игру и сопоставлять настоящее звучание с внутренними представлениями.

Генрих Нейгауз говорил: «Талант – это страсть, интеллект, техника».

Как правило, в педагогике существуют два метода обучения: авторитарный и содружественный, т.е. обучающий, назидательный и направляющий, побуждающий к совместному творчеству.

Те, кто следует первому – добиваются в конечном итоге своего, но какой ценой! Так как вторая сторона – ученик пассивен, все время должен повиноваться, обучение для ученика превращается в тяжелую повинность, он не отвечает, или очень слабо откликается на все команды педагога, в классе возникает напряженная атмосфера, появятся раздражение, крик, оскорбления со стороны педагога в адрес ученика, а для последнего также уроки становятся пыткой. О какой любви к музыке, к творчеству, к педагогу может идти здесь речь?

Практикой доказано, что те педагоги, которые следуют второму методу обучения, добиваются значительно больших успехов. На всю жизнь, оставляя в душе своих учеников светлые воспоминания о своих учителях.

Готовясь к этому выступлению, я перечитала немало литературы, и начала с воспоминаний об известных педагогах. Есть, конечно, отличительные качества, разная метода, манера, но почти все воспоминания начинаются со слов об интеллекте, эмоциональности, страстной любви к музыке, к ученикам и увлеченности педагогическим процессом.

Вот некоторые отрывки из воспоминаний профессора Амитона о своем любимом учителе, всемирно известном Абраме Ильиче Ямпольском профессоре Московской консерватории:

«Методов у него было столько, сколько насчитывалось в его классе учеников».

Главное в его работе было постижение личности учащегося. При этом не было границ и в сложном процессе познания её, «сущности», и на пути её совершенствования».

«Основные черты его работы – подыскивание верного «ключа» к ученику, размышляя о путях его развития, преодоление преград на этом пути».

«Всякий успехи неуспех в выполнении задания – все анализировалось и получало оценку с точки зрения развития художественной личности».

«В зависимости от типа учащегося он старался воздействовать либо больше на сознание, либо на эмоциональную сферу, а в тех случаях, когда работа проходила с достаточно эмоциональным и интеллектуально развитым учеником, он прибегал к использованию всего комплекса средств. Однако,

наиболее действенным он считал метод эмоционального воздействия. Живое эмоциональное ощущение фразы, её ритмическая, звуковая выразительность были той основой, на которой педагог строил всё здание музыкального воспитания».

А вот преподаватель Белорусской академии музыки Веденин вспоминает о профессоре Снитковском Семёне Исаевиче.

«Человек очень эмоциональный, разносторонний. В классе – горячее, страстное отношение к делу. Атмосфера органичного соединения живого творчества, направленное на раскрытие художественного образа и настойчивой, конкретной работой над его воплощением».

Снитковский говорил: «Урок, музицирование – всегда должны быть эмоциональными: даже если ученик не станет музыкантом, он навсегда сохранит эмоциональное отношение к музыке».

Девиз – воспитать у учеников потребность заниматься музыкальным творчеством, - должен стать главным кредо каждого педагога.

Все ведущие педагоги постоянно сходятся на том, что задача педагога – формировать музыканта и соединять постепенно между собой понятия технического и музыкального развития.

Снитковский говорил, что домашние занятия ученика должны быть запрограммированы педагогом уже в классе. Секрет повышения продуктивности самостоятельных занятий – в активизации сознания ученика. Требуется анализ: «что не получается, почему и как исправить».

Стремление ученика решить задачу как бы подымает его на более высокий уровень (психологи называют его уровнем объективизации). Задача становится объектом, упорядочивает ученика и делает его в конечном итоге более продуктивным.

Руководствуясь точными задачами, ученик знает, как работать, как преодолеть недостатки. Зная как это сделать в одном произведении, он сможет перенести принцип работы и на другое.

Ученик, взяв в руки инструмент, должен быть готов к сознательной работе.

Всякие бессознательные занятия приносят только вред. «Если нет возможности сосредоточиться и думать во время работы – лучше не играть вовсе, хоть вреда не будет».

Конечно, в этом процессе велика роль педагога; насколько точные рекомендации найдет или получит ученик во время урока.

Вернусь к словам Нейгауза: «Талант – это страсть, интеллект, техника». Для каждого педагога важны эти же качества: яркий интеллект, страсть к работе и педагогическая техника, а так же плюс к этому – целеустремленность, активность, упорство, огромная работоспособность, высокая требовательность, умение подчинить всю работу главному для ученика, заинтересовать его музыкой, воспитать у него художественное мышление в единстве с совершенствованием двигательных навыков.

Что понимается под словом техника? Техника игры на виолончели- это весь комплекс двигательных навыков, которыми располагает музыкант. Техника музыканта является как бы «языком» для воплощения музыкальной речи.

Основные области виолончельной техники:

- I. Особенности исполнения кантилены и специфические приемы «пения» на виолончели:
- II. Возможности виолончели, как виртуозного инструмента: беглость, точность звучания кратчайших нот, вибрация, флажолеты, хроматизмы, трели, виртуозные штрихи и т.д. и т.п.

Для успешного развития техники имеются такие предпосылки:

1. Способность (психомоторика) ученика к подвижным темпам, моторике.
2. Правильная, целесообразная постановка.
3. Высокая требовательность к качеству звучания, к чистоте интонации и к ритмической точности исполнения.

Ю.И. Янкелевич говорил: «Красивое движение рождает красивый звук». Что такое красивое движение? – Это движение в первую очередь, целесообразное, экономичное. Его можно осуществить только в том случае, если весь двигательный процесс воспитан правильно.

Это очень важный момент: с самого начала обучения нужно прививать ученику навыки целесообразной постановки, не допуская отклонений и не откладывая их исправления на более поздний срок, т.к. техника формируется у детей до 12-13 лет. А без правильной целесообразной постановки не будет никакой техники.

Любовь к инструменту у маленьких детей начинается в первую очередь с любви к педагогу, в большинстве случаев.

К вопросу о первоначальной постановке. Долгое время у нас в стране пропагандировался метод раздельного обучения: навыки постановки и начальных игровых движений прививалось каждой руке отдельно, а потом, попросту говоря достаточно длительного времени руки соединялись вместе. В этом случае руки не рассматривались как единая нервная система. В последнее десятилетие этот метод не приветствуется, и я попытаюсь объяснить почему. Мне самой это кажется интересным, думаю, будет интересно и вам.

### **О взаимосвязи рук.**

Сначала о негативе.

Очень часто на уроке педагог бьётся над какой-либо проблемой с одной рукой, упуская из виду. Что истинной виновницей неудач является другая. Приведу следующие примеры:

- 1) Правое плечо сковывается и приподнимается во время игры. Упорная работа над искоренением подъема правого надплечья оказывается неэффективной, так как основная причина этого явления – постоянное поднятое и напряженное левое предплечье из-за неправильного «закрепления» виолончели в постоянной точке опоры - остается.
- 2) Часто учащиеся, переходя из позиции в позицию на большие расстояния, стараются выполнить это менее заметно, что выражается в приостановке движения смычка. Однако в этом случае переход

становится еще более слышимым не только от перерыва в звучании, а и в результате того, что тормозящее движение правой руки отрицательно влияет на плавность движения левой. А если попробовать сыграть этот переход на крещендо, усилив руководящую роль правой руки, левая выполнит переход мягче и смелее.

- 3) В виртуозных пьесах в местах с короткими штрихами чрезмерно сильным нажим пальцев левой руки не только ограничит её действия, но и вызовет стесненные движения правой, что отразится на звуке в первую очередь из-за чрезмерного давления на струну («притёртость»), а во вторую – раскоординирует движение обеих рук («квакание»).
- 4) Легкое звукоизвлечение в пианиссимо часто приводит к ослаблению нажима пальцев левой руки и, наоборот, легкое прикосновение пальцев к струне (при исполнении флажолетов), или ослабления их давления на струну перед сменой позиций, часто сопровождается поверхностным звучанием.
- 5) В технически трудных эпизодах, связанных с частыми и быстрыми переходами со струны на струну, правая рука оказывается истинной виновницей неудачных действий левой.
- 6) Нередко ученики при исполнении гамм в восходящем движении в подвижном темпе штрихом легато нарушают ровность движения в связи с запаздывающим переходом смычка на соседние струны. Это является следствием того, что 3-й палец левой руки задерживается на струне дольше, чем нужно, удерживая тем самым и левую руку.

Точно также и в нисходящем движении из-за неподготовленности 4-го пальца левой руки при смене струн правая рука тормозит переход на следующую струну.

- 7) Напряженная нездоровая вибрация не только не дает ученику исполнить тонкий штриховой ход, но и просто спокойно вести смычок, он начинает подпрыгивать и тормозить.

На этих примерах видно, что неудобства в одной руке способны «заражать» другую. Если во всех приведенных случаях обратить внимание на «противоположную» руку, которая на первый взгляд не играет решающей роли в данном техническом эпизоде, и усовершенствовать её действия, то качество исполнения заметно вырастает.

Однако во взаимосвязи (взаимодействии) рук можно наблюдать и позитивные результаты.

- 1) Приближение смычка к подставке при переходе левой руки в верхние позиции способствует более качественному звучанию.
- 2) Активные действия правой руки (небольшие акценты) могут оказать хорошую помощь левой при исполнении коротких трелей, придавая импульс начальному движению трелирующего пальца; и наоборот - активный толчок (импульс) вибрации дает более активный импульс правой руке в маркированных местах.

На первый взгляд, наши руки совершают как бы совершенно различные действия, но при внимательном рассмотрении оказывается, что это вовсе не так.

- 1) Формирование опоры рук (правая через пальцы опирается на смычок; левая через пальцы опирается на гриф).
- 2) Взаимодействие всех частей правой руки при ведении смычка и аналогичное взаимодействие при смене позиций в левой.
- 3) Активно-свободные движения предплечья правой руки в локтевом суставе при исполнении штрихов и аналогичные действия правой руки при смене 5 позиций.
- 4) Возрастающее значение движения плеча при приближении обеих рук к туловищу, т.е. при переходе со струны на струну (смена горизонтальных плоскостей).
- 5) Целостная работа рук. Изолированные движения отдельных частей (правой – при звукоизвлечении, левой – при вибрации) недопустимы.
- 6) «Рулевое» движение рук: левой – при перепостановке пальцев со стороны (смена вертикальных плоскостей), правой – при переходе со струны на струну (смена горизонтальных плоскостей).
- 7) Ощущение двух «исходных точек» при игре: в правой руке при ведении смычка- плечевого сустава и точки соприкосновения смычка к струне; в левой во время вибрации – локтевого сустава и ногтевой фаланги.
- 8) Округление пальцев в обеих руках.
- 9) Свобода и эластичность пальцев, недопустимость их «склеивания», т.е. плотного прижимания друг к другу.
- 10) Независимость движения каждого пальца левой руки и дифференцированная работа пальцев правой руки при управлении смычком.
- 11) Тактильные ощущения инструмента пальцами (в левой руке через подушечки ощущается струна, в правой – через внутренние стороны фаланги - смычок .
- 12) Роль больших пальцев в поддерживающих функциях виолончели и смычка.
- 13) Сходные формы постановки мизинцев: правой руки - на трость, левой – на струну.
- 14) Использование комплексных движений в обеих руках. Целесообразно и психологически оправданно рассматривать руки как единый орган, единую парную систему, в которой оба составляющих её элемента взаимосвязи влияют друг на друга.

#### **Выводы:**

- 1) Ощущения полученные в результате движений одной руки, а равно и сами эти действия, можно перенести на другую; положение мизинца, «рулевое» движение и т.д.

- 2) Опора на представление об единообразных действиях рук или их частей способствует лучшему запоминанию этих действий и более эффективной выработке целесообразных движений на начальном этапе обучения.

Таким образом, знания о взаимосвязи взаимовлияния рук виолончелиста следует применять в педагогической практике, учитывая 3 аспекта:

- 1) Приводить к общему знаменателю движения рук и их частей, т.е. выделять подобные действия, чтобы выработать определенные динамические стереотипы (единый динамический стереотип, любое внимание, «адресованное» одному из них, тут же вызывает ответную реакцию в другом, а это необходимо для уменьшения объектов внимания и ускорения получения результата).
- 2) Добиваться отточенности каких-либо действий в одной руке, это повлияет на сходные действия другой.
- 3) Свести к минимуму (и это главное!) применение способа раздельной постановки рук ввиду её нецелесообразности.
- 4) Для успешного достижения усвоения учеником первоначальных двигательных навыков большое значение имеет наличие опережающего художественного представления или внутреннего слышания и предуслышания звукового результата, которого надо добиваться.

#### **Способы:**

- 1) В первую очередь, на каждом уроке педагог должен много играть (в порядке разнообразия) и играть последующий репертуар, т.к. первые слуховые впечатления ученик получает от учителя.
- 2) Игра старших учеников.
- 3) Сольфеджио. Но только обращать внимание на выразительную, эмоциональную сторону пения, а то многие дети стесняются петь и гнусавят, или поют еле слышно, или пытаются во время пения произносить слова на этом нужном звуке, а не тянуть.

В это время уже можно обратить внимание ученика на построение фраз, на динамику, дыхание.

- 4) Помощь педагога в ведении смычка должна быть направлена на то, чтобы извлечь красивый звук, а не наоборот.
- 5) Записи, видеозаписи.

Обязательно уже к первокласснику надо предъявлять высокие художественные требования.

На всех этапах обучения технический материал должен опережать, превосходить по трудности художественный, представления – опережать техническое развитие.

Художественный материал нужно давать на основе пройденного технического, чтобы можно было исполнять его «с запасом», с ощущением свободы.

Хочется поговорить еще об атаке звука, т.к. она очень важна для штриховой техники, да и свободы исполнения в целом.

Часто (в большинстве своем), глядя на движения ученика, приходится отличать неприятную картину: вялая безжизненная правая рука как бы тащится за смычком. О каком выразительном звучании тут может идти речь.

У пианистов – та рука, которая исполняет тематический материал, - та и дирижер. У струнника дирижер – правая рука, она глава всему тому, что касается исполнителя. Почему? 90% выразительности принадлежит штрихам, а штрихи исполняет правая рука. Выше я уже говорила о взаимосвязи рук, так вот, виртуозное владение смычком побуждает к активизации действий левой руки.

Сначала мне думалось, что так вот выражается характер ученика, его флегматичность, эмоциональная застенчивость, неразвитость. А дело совсем в другом. С первого класса его учили вести смычок плавно, равномерно, и, дорастая до более старших классов, он не знает, что такое атака звука (т.е. импульс, данных рукой смычку).

Практика подтверждает, что имеет смысл даже в самом начальном периоде обучения прививать навык импульсивного ведения смычка. Тогда ученик не только чувствует большую двигательную свободу в игре, но и быстрее овладевает зоной, которая используется для ведения смычка. В его представлении движение руки со смычком становится более четкими, графичными, ритмичными.

После овладения этим навыком значительно лучше и свободнее получается у ученика и медленное движение смычка, необходимое на выдержанных звуках, и длинным легато.

Конечно, в начале обучения ученик не может полноценно овладеть атакой звука – речь идет лишь о привитии навыка импульсивного движения смычка по струне. К подробному изучению атаки звука следует подходить несколько позднее.

Импульс атаки звука можно вырабатывать с помощью следующего упражнения (которое можно назвать «укол» струны).

Движение вниз смычком.

Результат – не треск, а яркое, короткое, с металлическим оттенком звучание определенной ноты. При этом нужно тщательно отбирать варианты движения посредством слухового контроля.

Движение вверх смычком .



При правильном разучивании этого упражнения не только вырабатывается четкий импульс атаки звука, осваивается полная зона движения правой руки, но и улучшается постановка пальцев на смычке, положение локтя.

Следует обращать внимание на то, чтобы движение совершалось почти исключительно с помощью разгибания локтя – откуда должен исходить горизонтальный импульс атаки звука. Положение самого локтя желательно сохранить на одном уровне, не опуская его заметно к концу смычка при движении вниз и не поднимая его у колодки при движении вверх. Желательно начинать со струны «ре»

При игре флажолетов.

С воздуха по всей струне, в конце движения – смычок не следует оставлять на струне а также искусственно снимать со струны. Желательно, чтобы он как бы соскользнул с нее, продолжая движение в той же плоскости, и остановился в воздухе.

Скорость движения должна постепенно гаснуть после первого импульса.

Звуковой результат должен получиться короткий и легкий, «как будто бы дунули в флейту», без малейшей «пережатости». Однако на протяжении всего смычка волос должен иметь непрерывный контакт со струной.

Необходимо следить, чтобы смычок на всем протяжении шел по струне в строго определенной точке. Этот момент, как и качество звукового результата, должно быть целью упражнения.

Владение атакой звука создает хорошие предпосылки для виртуозного овладения штрихами, достижение их высокого качества, а следовательно и художественного результата.

## Литература:

1. Благовещенский И.П. Некоторые вопросы музыкального искусства (педагогика, эстетика, фольклор). Минск, 1965г., стр.7-78.
2. Амитон А.Н. О педагогике А.И.Ямпольского.  
Веденик И.Г. С.И.Снитковский – педагог.  
  
3.Сборник статей «Вопросы виолончельной педагогики и истории исполнительства».
- 4.А.В.Броун «Очерки по методике игры на виолончели»
- 5.А.Ямпольский. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей.  
Сборник статей «Как учить игре на скрипке в музыкальной школе».  
Классика XXI, 2006г., стр.18-30.