

МБУДОД Новгородская городская детская музыкальная школа  
им. П.И. Чайковского

Преподаватель и концертмейстер  
по классу скрипки  
Козырева Елена Геннадьевна

Методическая разработка по теме:

**“Развитие музыкального слуха и навыков  
интонирования  
у начинающих скрипачей”.**

г. Великий Новгород  
2015 г.

## Содержание:

- I. Введение.
- II. Музыкальный слух.
  1. Слуховое ощущение скрипичного звука.
  2. Звуковысотный слух.
  3. Пути формирования первоначальных профессиональных навыков.
    - предварительное пропевание (сольфеджирование)
    - образование внутренних музыкальных и двигательных представлений
    - импровизация
- III. Развитие предпосылок мелодического интонирования.
  - Подготовительная работа с начинающими.
- IV. Работа над интонацией.
  - Интонация и давление смычка на струны.
  - Подготовка музыкального слуха перед исполнением.
- V. Заключение.

## Методическая разработка по теме:

### “Развитие музыкального слуха и навыков интонирования у начинающих скрипачей”.

#### I. Введение:

Начальный период обучения скрипача является важнейшим, определяющим всю его дальнейшую судьбу. Давид Ойстрах считал, что ошибки в фундаментальном обучении с огромным трудом могут быть преодолены на более поздних стадиях обучения.

Вопросы интонирования - из числа самых сложных в скрипичном искусстве, ибо они самым непосредственным образом связаны с тончайшими механизмами художественной выразительности, слуховыми представлениями и музыкальными ощущениями исполнителя.

Общеизвестны трудности первоначального этапа обучения игре на скрипке. Специфические условия приспособления к инструменту, овладения звуком извлечением и чистотой интонации часто вынуждают педагогов уделять этим проблемам максимум внимания, оставляя до поры до времени в стороне вопросы разностороннего музыкального воспитания начинающего, формирования основ его художественного мышления. Это, конечно, не проходит бесследно для последующего музыкально - исполнительского развития юных скрипачей. Успешно справляясь с технической стороной, они нередко обнаруживают беспомощность в главном — плохо чувствуют и не умеют передать образно эмоциональное содержание мелодий, проявляют безразличие к их ладоритмическому строению, не понимают особенностей формы, стиля и т.д. В таких случаях педагоги обычно сетуют на ограниченность музыкальных способностей ученика, в то время как истинная причина часто коренится в том стереотипе мышления, который складывается у него с первых шагов обучения.

Чтобы преодолеть подобные недостатки, необходимо во всех видах и формах работы с начинающими исходить из того, что одна из основных задач этого периода обучения скрипача состоит в формировании предпосылок развития культуры интонирования мелодии. «...При исполнении музыки (так же, как и при ее восприятии), — замечает Г. М. Коган, — первое, важнейшее условие — это понимание и сопереживание ее интонационного смысла», а поэтому «начинать работу следует... с выработки ощущения музыкальной речи, с интонации...». При воспитании скрипача это особенно существенно, потому что мелодия как основа музыки неразрывно связана с мелодической природой инструмента.

В системе интонирования можно выделить несколько стержневых компонентов, развитие которых постоянно должно быть в поле зрения педагога при работе с начинающими. Это, во-первых, неустанная забота о качестве звука, «строительного материала» музыкальной интонации, требующая соответствующего сосредоточения слухового внимания ребенка. Важным подспорьем здесь может стать раннее использование динамических градаций и тембровых красок.

Во-вторых, способность чувствовать выразительность высотно-ладовых и метроритмических соотношений звуков в их взаимосвязи. Эти два компонента в системе интонирования, являются центральными, поскольку именно «...высотные и временные (ритмические) соотношения» служат «важнейшими сторонами мелодии, в наибольшей степени определяющими ее образно-выразительный характер... ее строение и логическое развитие».

Понятно, что функционирование этого компонента обеспечивается всем слуховым опытом ребенка, его пусть еще скромными музыкальными знаниями и сопутствующими им жизненными впечатлениями. Развитие данной способности служит необходимой предпосылкой эмоционального переживания и осмысления образно-художественной стороны мелодии, что представляет собой высший, «идеальный ряд» в целостной системе интонирования.

## **II. Музыкальный слух.**

### *1. Слуховое ощущение скрипичного звука.*

Музыкальное искусство строится на особенностях слухового восприятия человека и обращено к нему. По емкости получаемого информационного потока слух намного превосходит зрение, давая богатейшую картину окружающего нас звучащего мира.

Музыкальный звук отличается по своей природе от обычных звучаний, окружающих человека, своими особыми качествами, сложившимися в процессе длительной художественной практики. Он – основа языка музыки, строительный материал для воплощения идейно-эстетического смысла сочинения, его образной системы.

В широком плане музыкальный слух – это специфическая способность восприятия, анализа и интеграции отдельных элементов музыкальной ткани сочинения как целостного произведения искусства, связанная со сложнейшими структурами высшей интеллектуальной деятельности человека.

Достаточно условно различают *внешний* и *внутренний* музыкальный слух, которые, будучи тесно взаимосвязанными, все же представляют собой два различных процесса: восприятие мира музыки в одном случае и создание субъективных представлений о нем на основе использования результатов деятельности памяти и воображения – в другом.

Человеческое ухо улавливает звуковые волны, а наше сознание придает им субъективную окраску, интерпретирует в зависимости от объективных качеств звука. У скрипичного звука к таким объективным качествам относятся частота колебаний (высотность), длительность (ритм), амплитуда колебаний (динамика), многообразные их формы и наличие тех или иных обертонов и других характеристик спектра (тембр), а также шумовая компонента, весьма важная для характерности звука (скрип, призвуки металла, канифоли, дерева и т.п.)

В сознании исполнителя (и слушателя) все эти элементы синтезируются и приводят к рождению внутреннего индивидуального ощущения содержательного, характерного звучания, которое естественно, сопоставляется с внешним и корректируется. Именно здесь пересекаются внешний слух (как первичный, представляющий информацию о внешней среде звучания) и внутренний, возникающий как способность внутренне слышать и переживать звучание, воспроизводить музыку по памяти, “озвучивать” увиденный нотный текст и, самое высшее, творчески порождать новое музыкальное произведение, то есть владеть сложнейшей системой – внутренней музыкальной речью, музыкальным мышлением.

Именно степень развитости внутреннего слуха, его способность продуцировать яркие музыкальные образы (сопоставимые с реально слышимыми внешним слухом), сложную музыкальную ткань сочинения, являются самым важным показателем профессиональности музыкального слуха.

## 2. *Звуковысотный слух.*

*Звуковысотный* (ладогармонический) слух подразделяют на *относительный* и *абсолютный*. Последний может быть пассивным (звучит нота – узнается и называется ее абсолютная высота) и активным (точно воспроизводится звук заданной высоты). В музыке сама по себе абсолютная высота звучащей ноты имеет лишь относительное значение. Важнейшим качеством звука выступают его содержательные отношения, которые порой коренным образом “сдвигают” данные, полученные при помощи абсолютного слуха. Это связано с тем, что в процессе длительной практики у людей складываются достаточно широкие пределы, в которых звук “опознается” абсолютным слухом как данный.

Владимир Юрьевич Григорьев (профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения) - считает, что абсолютно недопустимо и вредно для развития художественного слуха интонировать “под рояль”, то есть стремиться к темперированному строю. Это противоречит и природе скрипки, и природе музыкальной выразительности – ведь в темперированном строе мелодические интервалы сглажены, они лишены индивидуальности.

Как было уже сказано, достаточно развитой звуковысотный слух имеется практически у всех людей, он является социальной нормой, дающей человеку возможность полноценно воспринимать и переживать музыку. Однако слух может утончаться и совершенствоваться, что должно происходить в процессе выразительного интонирования. Другое дело, что не всякий человек имеет возможность верно воспроизводить голосом звучащую ноту – тут виноват обычно не слух, а отсутствие координации слуха и работы голосовых связок (в этом случае можно попросить испытуемого найти эту ноту на фортепиано).

Есть еще одна сторона спектра звучания скрипки – психофизиологическая, представленная, во-первых, так называемая “цветным слухом”, то есть соотносённостью слуха со зрительным восприятием, во-вторых – богатыми ассоциативными связями нашей слуховой сферы с важнейшими звуковыми явлениями, в том числе и с речью.

Феномен цветного слуха достаточно широко известен. Им обладали некоторые композиторы, к примеру Моцарт, Римский-Корсаков, Скрябин и др. В том или ином виде элементы такого слуха присущи практически всем людям.

Характерно, что невибрированный звук у скрипачей теряет свою “цветность”.

### *3. Пути формирования первоначальных профессиональных навыков.*

Основным при формировании первоначальных профессиональных навыков является развитие активности внутреннего слуха, воспитание умения предслышать исполняемую музыку и предощущать будущие необходимые движения.

*Здесь существуют три пути.*

- *Один* – предварительное пропевание (сольфеджирование) исполняемого, то есть воплощение инструментальной музыки в ином, вокальном “материале”. Этот способ весьма распространен, хотя обладает отрицательными сторонами. К ним относятся: включение в движение – осуществление музыки голосовых связок вместо рук, игнорирование особенностей психологии ребенка: он очень плохо варьирует деятельность, то, что им уже сделано, оказывается главным, фундаментальным, “перенос” навыка для него почти невозможен. Аналогично, хотя и с несколько меньшими потерями, оценивается предварительное проигрывание на фортепиано или осуществление

“нужных” движений без инструмента (как бы их “репетиция”).  
Расчленять движение на элементы нежелательно.

- *Второй путь* – образование внутренних музыкальных и двигательных представлений без их моделирования в реальном звучании иного характера или движения. Это возможно сделать, пробуждая необходимый круг жизненных представлений, игровых ситуаций и картин, активизируя детское воображение и фантазию (к примеру, представляя себе “марш солдатиков”, “колыбельную кукле” и т.д.). Этот путь весьма плодотворен, но не так легко поддается контролю. Проверить действенность рождающихся представлений можно лишь путем постановки задачи и проверки изменений в игре.
- *Третий путь* – импровизация, сочинение музыки в связи с заданной словесной или изобразительно-двигательной, игровой программой, совместная “игра в музыку”. Использование игры, волшебного мира сказки, приключения, сюжета близко второму пути, только здесь ребенок и педагог не связаны однозначным текстом и задачей его исполнения. Этот путь весьма эффективен для начальных этапов, так как дает максимальное взаимодействие рождающегося представления и его воссоздания в непосредственной исполнительской деятельности, раскрепощает как фантазию, внутренние слуховые представления ребенка, так и его движения, которые уже с самого начала становятся не служебными, а творчески-смысловыми, наиболее полно использующими естественные целостные механизмы действия. В подобной игре-импровизации у детей начинает развиваться и обогащаться та ассоциативная сфера мышления, которой обладают с раннего возраста те дети, умеющие оперировать простейшими, близкими ассоциативными связями звучания и действия в игре, отождествляя себя с некими персонажами, предметами. Так, низкие звуки у них ассоциируются с мужскими голосами, гудками, громом, медведем и т.п., а высокие – с женскими голосами, птицами, ветром. Ребенок легко импровизирует сюжетный рассказ со знакомыми сказочными героями, зверями, вещами, а затем с энтузиазмом старается воплотить его в звучаниях скрипки.

В процессе профессиональной деятельности музыкальный слух развивается. Вернее, развивается не слух как таковой, а музыкальное мышление, шире использующее возможности слуховой сферы человека, осуществляющее все более тонкую дифференцировку и настройку слухового аппарата. Характерно, что у скрипачей в процессе обучения способность распознавать мелкие градации высоты звучания растет, а у пианистов, как правило, нет, так как в практике им это не требуется.

### III. Развитие предпосылок мелодического интонирования.

Развитие способностей, умений, навыков, в большой мере зависит от целенаправленного восприятия. В обучении такой сложной деятельности, как скрипичное исполнительство, важное значение приобретает подготовительный, доинструментальный период занятий. Его цель — накопление учеником разнообразного опыта, связанного со звучанием музыки и игрой на скрипке. Ребенок осваивает музыкальный язык так же, как он овладевает речью: накапливая слуховые впечатления и связывая их с окружающим миром. Поэтому необходима демонстрация. Пение мелодий нужно сочетать с их элементарным анализом, дополняя его хотя бы самыми простыми формами предметно - музыкальных действий начинающего.

Например, Л. Моцарт требовал, чтобы педагог перед обучением на инструменте объяснил ученику основательные предварительные сведения, имеющие отношение к строю скрипки, нотному письму, ключам, метру. В особенности он рекомендовал сольфеджирование. Лишь после этого Л. Моцарт считал возможным дать учащемуся в руки скрипку и смычок, чтобы перейти к постановочному оформлению и практическому обучению на скрипке.

Леопольд Ауэр как раз в своей “Школе игры на скрипке” опирается на мудрое изложение Моцарта. Он, тщательно предусматривая посильность задания ученику, посвящает первую часть своей “Школы”, главным образом, ритмической дисциплине, используя для этой цели небольшие примеры для двух скрипок. В них мелодия изложена в партии второй скрипки, предназначенной для преподавателя, а сопровождением является партия первой скрипки, исполняемая учащимся только на открытых струнах: благодаря такому варианту обучения, ученик привыкает к правильным интонациям, слух начинает заостряться.

Имеющие в начальном обучении частые исправления интонации педагогом, его бесперывные окрики — “выше”, “ниже” — притупляют внимание ученика, который полагаясь на чужой музыкальный слух, начинает пассивно относиться к своему интонированию. В таких случаях кратковременный перерыв во время занятий позволит учащемуся самостоятельно ощутить должную высоту звука.

В начальном обучении внимание обращается главным образом на постановочное оформление рук и пальцев. Правильное и устойчивое положение головы на подбороднике играет также немаловажную роль, так как благодаря излишнему повороту головы в правую сторону неизбежно



усиливается и давление ее на скрипку, особенно при встречном подъеме левого плеча. В этом случае наблюдается постепенное сползание подбородка к правой стороне деки на подгрифник и даже за его пределы. Подгрифник под давлением головы пригибается к деке, вследствие чего усиливается натяжение струн, что в свою очередь вызывает изменение строя, скрипка расстраивается во время игры. Кроме того, эта плохая привычка не дает возможности использовать ценный совет Карла Флеша, относящийся к контролирующей функции правого уха.

При прямом положении головы мы воспринимаем звук не непосредственно ухом, а слышим его частично отраженным стенами, подобно тому, как воспринимает его слушатель.

Чем больше мы приближаем наше ухо к скрипке, тем сильнее и субъективнее действует звук: мы воспринимаем колебания непосредственно ухом. При отдалении уха от скрипки повышается критическое отношение к звукоизвлечению, мы яснее ощущаем его несовершенство и призвуки.

### *Подготовительная работа с начинающими.*

Основной формой занятий в подготовительном периоде является слушание и пение мелодий (сначала с текстом, потом — сольфеджируя). В это время, вслушиваясь в звучание, ученик с помощью наводящих вопросов учителя выясняет: общий характер мелодии, ее настроение, образность; строение — количество фраз, их повторность, контрастность и т.д.; особенности метроритмики — быстрый или медленный темп, движение мелодии «шагом» или «бегом»; наконец, звуковысотную сторону мелодики — направленность линии вниз или вверх, постепенность или скачкообразность ее шагов. Для слушания и анализа подбираются такие мелодии, в которых преобладают (служат основным мелодическим зерном) ладовые интонации, избранные в качестве отправной точки развития интонационного мышления. С этой целью можно использовать интонацию нисходящей малой терции (с которой начинаются многие детские песни и народные мелодии), сопоставляя ее с самого начала с интонацией нисходящей чистой квинты (поскольку этот интервал обобщает строй инструмента).

Мелодии не должны быть длинными — не более трех-четырех тактов (более продолжительные надо разучивать по частям). Полезно слушать и анализировать значительное число подобных (в смысле ритмического и интонационного строения) мелодий, транспонируя их в различные тональности. Желательно при этом разнообразить их жанровую структуру — использовать песенные, танцевальные, а затем и маршеобразные мелодии.

Первоначальную постановку пальцевого аппарата, осуществляемую обычно на средних струнах (Ля, Ре), необходимо вести в условиях активизации ладового слухового восприятия, которое должно стать базой формирования комплексного интонационно-аппликатурного мышления скрипача. Иными словами, методы освоения игровых движений пальцев и ознакомления с интервальными расстояниями на грифе нужно подчинять задаче формирования таких слуходвигательных ориентировок, в которых ладоинтонационный фактор был бы ведущим. Начинать работу в этом направлении рекомендуется с осознания звучания и приемов воспроизведения на инструменте наиболее стабильных интервалов— квинты, кварты, октавы в определенном ладовом наклонении—мажорном или минорном. Опираясь на звучание смежных открытых струн (квинты ля— ре) и слуховое представление соотношения доминанты с нижней тоникой, полученное в подготовительной работе, ученик сначала сольфеджирует обращение этого интервала. Потом он (с помощью педагога) находит правильное положение третьего пальца, соответствующее интонационно чистому звучанию восходящей кварты (ля — ре), и воспроизводит этот интервал на скрипке в восходящем и нисходящем движении. Чистоту интонирования верхней тоники ре можно легко проверить путем октавного сопоставления с открытой струной. Затем после сольфеджирования начинающий осваивает верхний тетрахорд мажорного лада (в нисходящем и восходящем движении). Предварительно можно отдельно сосредоточить внимание ученика на интонировании нисходящей малой секунды, вводя специальное упражнение, также организованное ладово. Подобную ладовую настройку слуха и пальцевого аппарата начинающего можно параллельно осуществлять от трех тоник: ре, ля, соль. Полезно широко использовать при этом основные ритмические мотивы, что также обостряет ладовое восприятие.

Дальнейшая работа состоит в формировании слуходвигательного представления о квинте, звучащей между открытой струной и четвертым пальцем (например, ля — ми). Слуховым ориентиром здесь может быть знакомое уже нисходящее звучание этого интервала, а также вышерасположенная открытая струна. В этом случае ля переосмысливается как тоника, а ми, играемое четвертым пальцем, становится доминантой. Ученик на этой основе изучает нижний (первый) расширенный тетрахорд звукоряда, исполняемый опять-таки в нисходящем движении.

Использование нижнего тетрахорда гаммы позволяет одновременно вводить оба игровых положения второго пальца — мажорное и минорное: вслед за подготовительным упражнением дается минорный тетрахорд. При этом важно, чтобы ребенок слухом осознал различие знакомой интонации малой терции (ми — Д-диез) и незнакомой еще большой терции (ми — до). Описанные (конечно, довольно схематично) методы занятий направлены к активизации ладового восприятия при осуществлении традиционного,

«тетрахордного» способа освоения грифа. В этой работе центральную роль играет установка на ладовоокрашенное интонирование звуковых соотношений (а не на чистое воспроизведение отдельных звуков) и, прежде всего — опора на слуховое обобщение тонико-доминантовых связей.

Иные возможности открываются при использовании интонационного подхода к освоению грифа. Здесь метод направлен на последовательное освоение типичных ладовых интонаций и аппликатурных закономерностей их воспроизведения на инструменте. Как уже говорилось, исходной служит интонация нисходящей малой терции. Ученику даются три аппликатурных варианта ее исполнения на скрипке:

- 1) сочетание второго пальца с открытой струной;
- 2) сочетание открытой струны со вторым пальцем;
- 3) сочетание третьего и первого пальцев:

Как показала практика, целесообразно сразу объяснить ученику возможность различного воплощения этой интонации. Тогда, пользуясь вначале ее относительным обозначением, можно создавать своего рода поисковые (проблемные) ситуации, когда ученик должен самостоятельно выбрать ту или иную аппликатуру, охарактеризовать ее особенности с точки зрения окраски звука. Такой метод оберегает начинающего от механического воспроизведения аппликатуры, обозначенной в нотах, что очень часто ведет к преобладанию двигательных ориентировок над слуховыми.

На первой стадии формирования культуры интонирования требуется, чтобы работа над «интонационными блоками» проходила следующие этапы:

- активное восприятие;
- осознание ритмической структуры;
- пение, сольфеджирование, творческая работа;
- запись (использование различных ее способов);
- подбор на скрипке;
- транспонирование, творческая работа;
- запись исполненных вариантов.

В этих формах может параллельно протекать работа над различными интонационными комплексами, но возможно (а иногда необходимо) и сосредоточение всех названных форм вокруг какой-либо одной задачи, например освоения сложной ритмической фигуры или характерной ладоинтонации.

Во всей этой работе необходимо постоянно требовать от ученика активной мыслительной деятельности, что должно предохранять его от механического воспроизведения интонаций на основе моторной или чисто слуховой памяти. Проще говоря, надо почаще напоминать ученику о том, что, занимаясь на

инструменте, да и вообще музыкой, необходимо вслушиваться и вдумываться во все, что так или иначе связано с нею. Приучение к этому с первых занятий очень помогает в дальнейшем, когда начинающий приступает к исполнению более развернутых мелодий - стимулирует развитие у него способности к анализу их структуры. Попробуем на некоторых примерах наметить содержание этой работы.

Одним из главных критериев выбора мелодического материала для занятий с начинающими в классе скрипки должен быть состав интонаций, встречающихся в той или иной мелодии. Понятно, что на первых порах целесообразно использовать те мелодии, которые позволят ребенку опираться на интонационные модели, изученные в предварительной работе, на пусть еще скромные, но все же в зародыше существующие навыки анализа и синтеза интонаций. Превосходным образцом подобной мелодии является Аллегретто Моцарта, пьеса, широко применяемая в учебной практике.

#### ***IV. Работа над интонацией.***

- *Интонация и давление смычка на струны.*

Следуя ценному указанию П. Казальса заниматься интонацией преимущественно в нюансе *piano*, чтобы иметь возможность лучше вслушиваться в ее точность и в качество звука, мы склонны вначале придерживаться этого правила. Но по мере же многократных повторений и исправлений разучиваемого отрывка, мы постепенно и незаметно для себя увеличиваем силу звучания, доводя его до *forte*. Это форсирование звука изменяет его качество и высоту (что заметно особенно при сильном нажиме смычка на струне ля), и результаты подобных занятий оказываются неудовлетворительными.

На интонацию оказывает влияние неравномерное распределение давления смычка на струны.

- *Подготовка музыкального слуха перед исполнением.*

Предварительная подготовка музыкального слуха – основное условие правильного интонирования и корректирования фальшивых нот. Необходимо, перед изучением какого-то произведения, разучить гамму в этой тональности, построить основное трезвучие.

## *V. Заключение.*

Каждый музыкант-исполнитель, будь то скрипач, пианист или певец, должен уметь извлекать полноценный звук, обладающий определёнными выразительными качествами. «Ничто так не украшает игру музыканта,- говорил А.И. Ямпольский,- как певучий, осмысленный и содержательный тон - одно из наиболее впечатляющих средств передачи образов, чувств и настроений, выражения теплоты, глубины и содержательности исполнения.» Культура звукоизвлечения должна воспитываться педагогами с первых шагов обучения игре на инструменте.

Ведь работа над интонацией – это и есть работа над звуком, над выявлением его лучшего музыкального качества, не как изолированного элемента мелодии, а как опорного начала, определяющего ее интонационно-звуковую сущность.

На более ранних этапах требовательность педагога к учащемуся и постоянное исправление дефектов служат залогом непрерывного улучшения качества звучания. С течением времени, по мере совершенствования исполнительских навыков, обострения внутреннего слуха и развития художественного вкуса учащегося, работа над звуком приобретает всё более углублённый характер. Вслушиваясь в свою игру, исполнитель учится распознавать и исправлять не только интонационно нечистое или недоброкачественное звучание, но и такое, которое не соответствует музыкальному образу, стилю и характеру произведения. Тем самым воспитание культуры звучания поднимается на более высокую ступень и приобретает свой подлинный смысл как воспитание исполнительского мастерства в самом широком и обобщающем значении этого слова.

### *Список литературы:*

- К. Мострас “Интонация на скрипке”
- В.Ю. Григорьев “Методика обучения игре на скрипке”
- А.Баринская “Начальное обучение скрипача”