ГОСУДАРСТВЕННОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ «ТУЛЬСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ им. А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО»
ОБОСОБЛЕННОЕ СТРУКТУРНОЕ ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ -
ТУЛЬСКАЯ ОБЛАСТНАЯ ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА им. Г.З.РАЙХЕЛЯ

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА
ПРИНЦИПЫ ПОДБОРА УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ПОВЫШЕННОГО УРОВНЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ СКРИПКА

Преподаватель Нестеров Виктор Павлович

Тула, 2024 год

СОДЕРЖАНИЕ

1. Музыкально - дидактический принцип единства технического и художественного развития скрипача.
2. Составление репертуарных планов на определенный учебный период.
3. Заключение.

Список используемой литературы

Трудно переоценить значение правильного выбора учебного репертуара для успешной педагогической практики. С первых занятий, когда только начинается обучение ребенка игре на скрипке, актуальными становятся вопросы: каким в данном конкретном случае должен быть учебный материал? в какой последовательности его нужно давать?
Итак, из каких общих принципов и педагогических критериев следует исходить в начале учебного года, составляя репертуарный план ученика?

Прежде всего, нужно постоянно иметь в виду самый общий принцип, на котором базируются все остальные. Этот принцип гласит, что работа над репертуаром должна содействовать развитию необходимых музыкально-исполнительских способностей и навыков, обеспечивать разностороннее музыкально-художественное воспитание ученика, полноценное формирование технических средств, а также способствовать становлению его музыкального мышления и творческого мировоззрения, пробуждению музыкально-эстетического вкуса.

Поэтому каждого педагога волнуют вопросы: из чего исходить, выбирая для ученика ту или иную пьесу, тот или иной концерт? После чего или перед чем изучать то или иное произведение? Почему это нужно именно в данный момент, какую задачу мы хотим с его помощью решить? Какие критерии определяют необходимость и возможность изучения той или иной пьесы на данном этапе исполнительского развития ученика

Существует множество подобных вопросов, и нередко педагог при выборе репертуара ученика оказывается в затруднительном положении. Причем эти затруднения возникают не только у молодых педагогов, не имеющих достаточного опыта, но порой с ними сталкивается и опытный мастер, потому что не всегда гладко и одинаково проходит исполнительское развитие учащихся. Ведь каждый ученик развивается по - своему, и, включая в репертуар то или иное произведение, не всегда можно быть уверенным, что он сыграет его полноценно как с технической, так и с музыкально - художественной стороны. Поэтому нередко приходится искать нужную пьесу, концерт или этюд, учитывая при этом ряд обстоятельств и факторов в развитии именно данного ученика.

Если попытаться определить и сформулировать принципы подбора учебного материала, то, по- видимому, одним из первых следует назвать прогрессивность репертуара. То есть ориентацию на эффективность, с которой выбранная пьеса будет способствовать разностороннему развитию юного скрипача. Что же имеется в данном случае в виду?

Если давать ученику играть произведения только “ по силам”, то вряд ли это будет способствовать развитию всех элементов его исполнительской

индивидуальности. В то же время, если давать неокрепшему еще ученику произведение заведомо трудное, значительно превышающее степень сложности ранее исполненных сочинений, то, хотя это и отвечает принципу прогрессивности, ученик может сыграть эту пьесу некачественно, а тогда пользы не будет - скорее вред.

Поэтому выбирая ту или иную пьесу с учетом принципа прогрессивности, следует, по-видимому, считаться, прежде всего с тем, насколько она превышает сегодняшние возможности ученика и чего он сможет достичь в процессе работы над ней. Важно заранее прогнозировать, сможет ли он накопить нужные навыки в ходе работы над данным произведением и достаточно ли их будет для того, чтобы исполнить его вполне свободно, без излишних умственных и физических усилий и притом донося до слушателя авторский замысел, стиль и характер произведения, его содержание.

Трудно представить, что ученик может быть вполне готов к исполнению той или иной пьесы («взял и сыграл»). Так, конечно, бывает, но редко. Работая над тем или иным материалом, ученик, чаще всего, опираясь на предшествующие накопления, приобретает новые музыкальные качества, пополняет технический багаж, что в совокупности и позволяет добротно исполнить выбранное произведение.

Таким образом, педагог должен, с одной стороны, уметь предварительно определить необходимый объем художественного и технического потенциала, а с другой - прогнозировать, сумеет и успеет ли данный ученик выработать недостающие качества и навыки в процессе непосредственной работы над произведением.

Приступая к изучению той или иной пьесы, нужно учитывать, во - первых, меру подготовленности ученика к ее исполнению - как в техническом, так и в музыкальном плане, а во- вторых - время, которое необходимо на изучение пьесы, на преодоление трудностей, которые возникают в процессе ее освоения (например, сточки зрения чистоты интонации, распределения отрезков смычка, свободы действий пальцев на грифе, и. т. д.)

По мере профессионального роста ученика разница между временем, которое необходимо на изучение выбранной пьесы, и периодом, который нужен для всесторонней подготовки, позволяющей включить пьесу в учебный репертуар, будет увеличиваться. Так, на изучение, к примеру, Седьмого или Восьмого концерта П. Роде потребуется месяца три-четыре, а для того, чтобы можно было приступить к их освоению, следует учиться на скрипке лет пять-шесть.

Иными словами, педагог должен уметь определять степень

подготовленности ученика к работе над данным произведением, учитывая, вместе с тем, возможность преодоления встречающихся в нем трудностей, целесообразность соответствующих усилий с точки зрения технического и музыкально-художественного развития ученика, особенности его дарования и фактического состояния игры.

При выборе репертуара важно обращать внимание не только на индивидуальность ученика, этап его исполнительского развития, уровень музыкальной и общей культуры, но и доступность произведения в смысле постижения его содержания и формы. Чтобы понять, способен ли ученик охватить масштаб произведения, особенно если речь идет о сочинении крупной формы, разумеется, нужно учитывать и реальный возраст ребенка (а не только класс, в котором он учится), и степень его интеллектуального развития.

Бывают, такие случаи, когда скрипач семи-восьми лет по своим техническим возможностям мог бы сыграть довольно трудную пьесу, но давать ее маленькому ребенку вряд ли целесообразно, потому что он не готов охватить произведение в целом, понять и донести до слушателей его музыкальное содержание.

Таким образом, учет принципа последовательности формирования исполнительских навыков диктует такой подбор материала, который исключает «перескакивание» через пьесы, указанные в существующей учебной программе, распространяемой в музыкальных школах, в целях постепенного музыкального и технического развития ученика.

Впрочем, дело, конечно, не в формальном следовании учебной программе, которую можно считать лишь некой основой для ориентации педагога в материале, а в необходимости соблюдать последовательную логику в исполнительском развитии ученика. Ибо, когда речь идет о перспективном значении той или иной пьесы, ее полезности в данный момент, не следует отрываться от объективной, непредвзятой оценки реальных возможностей и недостатков юного скрипача. Факторы, которые определяют технический рост ученика, связаны, в первую очередь, с преодолением трудностей данного произведения - будь то беглость пальцев, смены позиций, двойные ноты, подвижность смычка, штриховое разнообразие. Преодоление скрипача трудностей подобного рода, формирование соответствующих игровых навыков и будет означать техническое продвижение юного скрипача.

Индивидуальные особенности развития ученика определяют педагогическую стратегию; либо движение его вперед, освоение более трудной в содержательном или в техническом отношении пьесы, либо, напротив, своего рода «остановка в пути», специальная работа над

улучшением каких- либо исполнительских качеств ученика, совершенствование нужных игровых навыков, преодоление недостатков и т.д., то есть, в конечном итоге, повышение качественной стороны исполнения.

Следовательно, при подборе репертуара ученика нужно разумно согласовывать соображения количественные и качественные. Так, например, если после концерта Акколаи ученик получает один из концертов Вивальди или сонату Корелли, то педагог в данном случае, очевидно, преследует не количественную задачу (технический прогресс), а задачу качественную - улучшение музыкально-художественной стороны игры, совершенствование звуковых качеств, развитие выразительной артикуляции, чувство стиля и пр.

Если ученик успешно поработал над Концертом № 23 Виотти, хорошо исполнил его на эстраде, а после этого педагог предлагает сыграть какую-либо из старинных скрипичных сонат (например, Корелли, Вивальди, Генделя), то это вовсе не означает отступления назад, ибо продиктовано определенными педагогическими соображениями.

То же самое относится к выбору пьес малой формы, значение которых для полноценного развития скрипача огромно. Педагог, включая в репертуар ученика ту или иную миниатюру, ставит определенную задачу - техническую или художественную - и, исходя из нее, направляет работу над пьесой.

Ученики, разумеется, бывают очень разные - не только по своим музыкальным возможностям, но и по качеству внимания, способности к его концентрации, интересам,
потребностям, складу характера и т. д. Вообразим, например, ученика, у которого наблюдается временное (связанное с возрастными особенностями), а может быть, и постоянное отсутствие исполнительской яркости - некоторая вялость, сдержанность в отношении к музыке, своего рода инертность, флегматичность, внешний покой, определенная замедленность эмоциональной реакции. Очень важно в данном случае проанализировать ситуацию и разобраться, отчего возникает эта исполнительская скромность, вялость игры. Может быть, ребенок внутренне чувствует, как надо сыграть, но думает, что это будет слишком свободно, и потому словно стесняется играть выразительно. В иных случаях подобная музыкальная «скромность» связана с отсутствием технической свободы, что, естественно, сковывает играющего, ограничивает проявление творческих устремлений.

Как же должен поступать педагог в такой ситуации? Определив индивидуальные особенности ученика, черты его характера и все

остальные значимые факторы исполнительского поведения, а главное - его игровое состояние на сегодняшний день, педагог должен подобрать такие произведения - пьесы крупной или малой формы, - которые будут вынуждать музыкально «скромного» ученика играть не так как ему «удобно», как ему «нравится», а более активно, эмоционально, энергично. Понятно, что для такого случая нужна пьеса, требующая по своему музыкальному содержанию исполнительской активности - масштабности звучания, подвижности, ярких контрастов, акцентировки.

Напротив, если ученик чересчур активен, а его игра чрезмерно эмоциональна и не в меру темпераментна, то для него целесообразно подбирать более спокойный репертуар. Таким учащимся нужно больше исполнять кантиленных пьес, особенно старинных авторов, уделяя внимание тщательной работе над фразировкой. Иначе говоря, в противовес недостаточно управляемой эмоциональной сфере, нужно включать рациональное начало, развивая понимание строения мелодической линии, формы, характера музыкальных образов произведения и т. д.

Нередко встречаются скрипачи, у которых плохо развито чувство фразы и отсутствует необходимая чуткость в применении разнообразных фразировочных средств: громкостно-динамических нюансов, артикуляции и акцентировки, вибрато. Это связано с самыми разными причинами: возрастом, особенностями мышления, характера, внимания и, в первую очередь, с недостаточной музыкальностью. Бывает, что ученик не проявляет естественного стремления к легкости, изящности, красоте звучания - ему недостает исполнительских качеств, столь необходимых для изучения пьес различного стиля. Поэтому репертуар учащемуся надо подбирать так, чтобы владение важнейшими исполнительскими средствами воспитывалось естественным путем, то есть их развитие происходило органично в соответствии с исполняемыми произведениями - их содержанием, художественными образами, общим характером, спецификой технических задач.

Но для того чтобы воспитывать все эти качества на соответствующем музыкальном материале, самому преподавателю нужно его хорошо знать. Поэтому в число основных задач педагога - скрипача входит систематическое изучение скрипичного учебного репертуара, которое может происходить по двум линиям: во-первых, в процессе занятий с учащимися и, во-вторых, в специальной работе исследовательского характера, протекающей вне учебных занятий, в ходе подготовки к ним. Изучая художественные и музыкальные характеристики той или иной пьесы, ее стилистические особенности, техническую сторону, нужно с разных точек зрения продумывать тот педагогический эффект, который

может быть достигнут с ее помощью в исполнительском развитии ученика.

В результате каждый квалифицированный педагог, подобно врачу, владеющему всем арсеналом лекарственных средств, эффективность которых обусловлена их индивидуальным назначением, должен свободно ориентироваться в учебном репертуаре скрипача, знать различного рода трудности, встречающиеся в том или ином произведении - концерте, сонате, пьесе, этюде, чтобы верно оценить целесообразность работы над ним с учениками разной индивидуальности.

Обратимся теперь к вопросу составления рабочих (репертуарных) планов учащихся на определенный учебный период. Создание рабочего плана ученика представляет собой весьма непростую задачу для педагога. Этой работе, которая обычно проходит в начале каждого учебного полугодия, нужно уделять самое серьезное внимание. Когда педагог приступает к составлению репертуарного плана ученика, он предварительно анализирует его реальное исполнительское состояние и уровень способностей, оценивает динамику их развития. А затем, исходя из своих заключений, подбирает соответствующий репертуар, а также инструктивный материал (этюды, гаммы, упражнения).

Кроме представления самого музыкального материала план должен содержать формулировку задач, стоящих перед учеником и преподавателем на данном этапе их совместной работы. Причем важно добиваться необходимой конкретности таких формулировок и стремиться к соответствию выбранного музыкального материала поставленным задачам.

Например, в плане указано, что педагог собирается работать над развитием техники левой руки ученика. Такая запись неконкретна: не ясно, о каком виде техники идет речь. Ведь в понятие техники левой руки скрипача могу входить и беглость пальцев, и смена позиций, и исполнение двойных нот. Значит, во - первых, нужно более четко поставить задачу, а во- вторых, целенаправленно определить, на каком именно материале эта задача может быть решена в данном конкретном случае.

Другой пример. Преподаватель отмечает в характеристике, предваряющей план, что у ученика имеются некоторые недостатки в организации движений и, следовательно, в технике левой руки. В этом случае работа над устранением этих недочетов должна найти отражение в соответствующем подборе инструктивного материала, прежде всего этюдов. Поскольку руководитель скрипичного отдела школы может проконтролировать, на каком конкретно материале педагог собирается устранять намеченные недостатки, в плане требуется указать эти этюды. В характеристике говорится о зажатости правой руки ученика, недостаточной свободе игровых движений, отсутствии в них импульсивности и

инерционности. Намеченные же для изучения этюды явно не отвечают задаче
освобождения правой руки от излишних мышечных напряжений, скорее, наоборот- при наличии подобных недостатков такие этюды могут лишь способствовать их усугублению.

Обратимся к характеристике учебного материала, используемого в скрипичном классе музыкальной школы. Количество произведений, указанных в министерской программе, которой мы пользуемся, примерно таково: для первого класса около 40 коротких пьес, для второго - более 60, для третьего и четвертого - по 75, начиная с пятого - около 80. Можно вообразить, сколь огромен учебный репертуар юного скрипача! Поэтому представляется полезным его определенным образом классифицировать.

Все основные скрипичные учебные произведения можно, с известной долей условности, разделить на четыре группы:

1. Виртуозные произведения, требующие соответствующей технической подготовки, подвижности техники левой и правой руки, владения различными видами скрипичной фактуры, а также проявления специфических исполнительских качеств - активности, яркости, блеска и т. д.
2. Произведения, которые можно условно назвать «музыкально-воспитательными», то есть те, что способствуют развитию разнообразных представлений о музыкальном характере произведений - образно - выразительных, образноизобразительных, созерцательных, ассоциативных, танцевальных. К ним относятся менуэты, гавоты, полонезы, пляски и пр., а также скерцо, которые в изобилии имеются в скрипичном репертуаре. Все они требуют воспитания специфических скрипично-исполнительских качеств: отточенности штрихов, стилистически верной акцентировки, легкости звукоизвлечения, игривости, изящества и т.д.
3. Кантиленные пьесы, составляющие значительный пласт скрипичного учебного репертуара. Их образная сфера чрезвычайно широка: среди них есть как спокойные, созерцательные, так и лирические, наполненные глубоким чувством (например, «Мелодия» Глюка), или эмоциональные, взволнованные (как «Песня без слов» Чайковского). Выбор тех или иных пьес должен определяться не только желаниями ученика и потребностями его художественного воспитания, но и стоящими перед ним текущими техническими проблемами. Например, педагог в работе с учеником добивается свободы, мягкости, эластичности левой руки. Для этого, помимо необходимых инструктивных упражнений, настоятельно рекомендуется играть кантиленные пьесы спокойного характера. В числе подобных пьес в школьном репертуаре есть, например, «Аппассионато»

Кюи и «Ария» Александрова. Но характер их совершенно различен. Если музыка «Арии» очень сдержанная, трагедийная по характеру, то «Аппассионато» - сочинение совсем иное: взволнованное, устремленное, динамичное. Если речь идет о том, чтобы добиться естественности игровых движений левой руки, то для этого больше подойдет достаточно спокойная пьеса, такая как «Ария» (или «Лебедь» Сен- Санса). Когда же общее состояние левой руки относительно благополучно, а возникает необходимость улучшить такие компоненты ее техники, как переходы в позиции, вибрато и др., причем ученик играет в целом довольно прохладно, безучастно, то более уместной в данном случае будет работа над пьесой Кюи.

4. Значительный (для всех уровней обучения) пласт пьес инструктивно - технического порядка с четко выявленной виртуозной задачей и довольно однотипным художественным содержанием изобразительного плана (всевозможные «Пчелки», «Прялки», «Вечные движения» и пр.). Подобные пьесы хорошо развивают беглость, двигательную свободу игры. Последовательное, с возрастающим уровнем сложности, изучение пьес такого рода в процессе технического развития учащегося - скрипача совершенно необходимо.

В процессе обучения и воспитания скрипача в музыкальной школе нужно сочетать работу над произведениями самого разного характера, ставящими перед учеником различные художественные и технические задачи. Разумеется, нецелесообразно в течение длительного времени играть однотипные пьесы, поскольку, как уже сказано, необходимо на всех этапах обучения решать главную задачу - гармоничного музыкально-художественного и технического развития ученика. Однако бывают такие ситуации, когда в течение немалого времени необходимо работать с учащимся в одном конкретном направлении. В этом случае приходится давать ученику пьесы, сходные по техническим и художественным задачам.

Теперь обратимся к важному вопросу об объеме учебного материала, который должен быть освоен в скрипичном классе НПП музыкальной школы.

В имеющейся у нас учебной программе указаны довольно скромные цифры. Даже для непрофессиональной направленности обучения эти нормы явно занижены, так как не стимулируют интенсивных занятий ребенка на инструменте и не обеспечивают того уровня исполнительского мастерства, который мог бы позволить выпускникам ДМШ играть в каком-либо любительском музыкальном коллективе.

Вместе с тем в каждой школе есть учащиеся, которые вправе

рассчитывать на более серьезное овладение основами искусства игры на скрипке вплоть до получения в дальнейшем профессионального образования. Это наиболее способные, исполнительски одаренные ученики. Количество изучаемого ими материала должно быть значительно больше указанного в программе.

Для того чтобы ученик успешно окончил музыкальную школу и мог поступить в колледж, ему следует полноценно освоить не менее 20 произведений крупной формы. Среди них - концерты, сонаты, вариации, которые нужно изучить на протяжении всех лет обучения в ДМШ. Некоторые педагоги могут счесть, что эта норма велика, поскольку приходится по 3-4 сочинения крупной формы в год (в первом классе изучение произведений крупной формы не предусмотрено). Конечно, могут встретиться ученики, которые не в состоянии осилить такое количество сложного материала. Но не о них идет речь, поскольку даже со среднеодаренными детьми многое зависит от рациональной организации их учебной деятельности и применяемых педагогических методов.

Назовем сочинения крупной формы, которые, по возможности следовало бы пройти в музыкальной школе на отделении НПП за годы обучения:

О.Ридинг	Концерт си минор	Н.Бакланова	Сонатина
Г.Гендель	Вариации	Ф.Зейц	Концерт № 1
А.Яныпино	Концертино	А.Вивальди	Концерты
Г.Г ендель	Сонаты	А.Корелли	Сонаты
Ф.Зейц	Концерт № 3	А.Комаровски	Концерты
Ш. Данкля	Вариации	Ж.Б. Акколаи	Концерт
И.С. Бах	Концерт ля минор	Д. Виотти	Концерт № 23
П.Роде	Концерты № 7, 8	Р. Крейцер	Концерты №
Ш. Берио	Вариации, Концерт №	Л.Шпор	Концерт № 2

Эти произведения крупной формы должны быть освоены независимо от того, готовится ли ученик поступать в музыкальный колледж или намерен в будущем лишь участвовать в любительском музицировании.

Переходя к вопросу об обязательном минимуме сочинений малой формы, остановимся вначале на кантиленных пьесах. Невозможно представить себе полноценную работу над скрипичным звуком, если ученик школы с первых шагов обучения систематически не играет произведения напевного характера из числа следующих:

Р. Шуман Маленький романс
В. Моцарт Майская песня
Н. Бакланова Колыбельная
М. Глинка Песня Вани
А. Варламов Красный сарафан
П. Чайковский Старинная французская
песенка
А. Львов Народная мелодия Р. Глиэр Романс до минор Ан. Александров Ария
Н. Соколовский Мелодия И. Брамс Колыбельная К. Сен-Санс Лебедь Д. Перголези Песня без слов А. Спендиаров Колыбельная
В. Ребиков Песня без слов
В. Калинников Грустная песенка И. Бах Сицилиана К. В. Глюк Мелодия
Д. Шостакович Романс
Р. Глиэр Романс
Н. Раков Вокализ

Отметим, что для овладения основами кантиленной игры на скрипке за годы школьного обучения нужно пройти не менее 14-15 таких пьес.

Назовем основные произведения малой формы, обладающие ярко выраженной сюжетностью, характерной образностью, что свойственно главным образом танцевальным жанрам. Эти пьесы развивают такие ценные качества как легкость, изящество игры, хорошее владение разнообразными штрихами и всевозможными их сочетаниями, а также ощущение жанровой специфики. Приведем примерный список подобных произведений в порядке возрастания их трудности.

Н. Бакланова Хоровод Мазурка Л. Бетховен Сурок Дж. Мартини Гавот Ж. Б. Рамо Менуэт
А. Моффат Танец арлекинов
П. Чайковский Неаполитанская Песенка
П. Чайковский Шарманщик поет И. Гайдн Анданте
Г. Мари Ария в старинном стиле И. Гайдн Менуэты J1. Боккерини Менуэт
С. Прокофьев Гавот Р. Глиэр Вальс Дж. Мартини Андантино

Напомним теперь о пьесах, при изучении которых закладываются основы виртуозной игры, связанные с беглостью пальцев и овладением подвижными, мелкими штрихами.
Н. Бакланова Вечное движение
А. Комаровский Вперегонки

Э. Дженкинсон Танец П. Чайковский Игра в лошадки И. Иордан Волчок Нат. Рубинштейн Прялка Ф. Кулау Рондо

Ц. Кюи Непрерывное движение

А. Янынинов Прялка Ф. Шуберт Пчелка

В. Фиорилло Этюд № 28 Л. Дакен Кукушка П. Фиоккио Аллегро М. Балакирев Экспромт

Таков, примерно, основной репертуар скрипичного класса НПП ДМШ, определенная часть которого должна быть пройдена за годы обучения. В противном случае возникают ситуации, когда педагог сетует на то, что выпускнику музыкальной школы плохо дается выпускная программа, включающая, к примеру, концерт и две разнохарактерные пьесы. В частности, не удаются отдельные трудные места в концерте, не говоря уже о виртуозной пьесе.

Планируя разносторонний учебный материал для изучения в музыкальной школе, следует уделять большое внимание этюдам. Именно этюды представляют собой основу технического развития юного скрипача, которое должно происходить в органической взаимосвязи с музыкально-художественным воспитанием. При этом надо иметь ввиду, что сам чисто инструктивный, на первый взгляд, жанр этюда или каприса содержит большой спектр различных музыкальных и даже образных характеристик. Можно считать, что подавляющее число этюдов имеют довольно ясно выраженное музыкальное содержание.

Следовательно, продумывая перспективы исполнительского развития ученика, изучение этюдов нужно планировать в соответствии с принципом разнообразия технических задач. Нецелесообразно проходить аналогичные этюды один за другим, кроме, естественно, случаев, когда именно такой порядок работы над этюдным материалом продиктован учебной ситуацией - необходимостью добиваться наиболее полноценного выполнения технических приемов, образующих некий фундамент скрипичной игры.

Полезно изучать одновременно два-три этюда, различных по характеру. Такой метод освоения этюдного материала весьма эффективен, так как развивает технику юного скрипача сразу в нескольких направлениях. При изучении одновременно двух, трех этюдов на разные виды техники и исполнительские приемы не обязательно играть их целиком. Предварительно следует в классе тщательно проработать пару строчек каждого этюда - разобрать и проанализировать их со стороны технологии выполнения соответствующего игрового приема, характера звучания изучаемого штриха, специфики скрипичной фактуры , и т.д.

Допустима различная степень завершенности работы над этюдом.

Некоторые этюды нужно учить наизусть; другие могут исполняться по нотам в течение всего двух-трех уроков. Однако каждый заданный этюд ученик должен сдавать педагогу на уроке на определенную оценку. Изучение этюдов тесно связано с исполнением художественных произведений. Поэтому работа учащегося над материалом из разных разделов учебного репертуара должна быть согласована.

В заключении резюмируем, что только разнообразный, разнохарактерный, разносторонний учебный материал, охватывающий широкий круг технических приемов игры на скрипке и художественных задач, может способствовать как музыкально-художественному, так и техническому развитию учащегося скрипача.

Поэтому на каждой стадии обучения педагог должен ясно представлять, что нужно проходить данному ученику для всестороннего развития и овладения основами скрипично-исполнительского искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ауэр Л. «Моя школа игры на скрипке», М., Музыка, 1965 г.
2. Гарлицкий М. «О работе над репертуаром в ДМШ», М., Классика, 2006 г.
3. Гвоздев А. «О технической подготовке учащегося к работе над музыкальным произведением», М., Классика, 2006 г.
4. Григорьев В.Ю. «Методические взгляды Ю. И. Янкелевича», изд. «Музыка» 1983 г.
5. Лесман И. «Пути развития скрипача», Л., 1940 г.
6. Лесман И. «Об игре на скрипке», Л., 1934 г.
7. Львов А. «Советы начинающему играть на скрипке», М-Л., 1950 г.
8. Янкелевич Ю. И. «Педагогическое наследие», М., Музыка, 1983 г.
9. Ямпольский Ф. «О методе работы с учеником», М., Музыка, 1968 г.