

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Волховская детская школа искусств имени Василия Максимовича Максимова»

Принципы подбора учебного материала в скрипичном классе

Методическая работа
Составитель:
преподаватель класса скрипки
Скрипченкова С.В.

2022г.

Принципы подбора учебного материала в скрипичном классе музыкальной школы

Трудно переоценить значение правильного выбора учебного репертуара для успешной педагогической практики. С первых занятий, когда только начинается обучение ребёнка игре на скрипке, актуальными становятся вопросы: каким в данном конкретном случае должен быть учебный материал? в какой последовательности его нужно давать?

Существует учебная программа. В ней названо около пятисот сочинений различных жанров и самого разного назначения, включая этюды, произведения крупной и малой формы, а также гаммы и упражнения. Весь этот материал не может быть изучен в период обучения в музыкальной школе. Это обилие имеющейся учебной литературы обозначено для того, чтобы педагог, исходя из индивидуальных особенностей и возможностей ученика, мог выбрать наиболее актуальное для его музыкального воспитания.

Программа ориентирована на усреднённые показатели соответствия тех или иных произведений уровню обучения (классу) ученика. В ней не могут быть указаны критерии выбора музыкальных сочинений в зависимости от характера дарования, специфики способностей и конкретного состояния игры ученика в данный момент. В этом педагог может полагаться только на свою интуицию и опыт.

Из каких общих принципов и педагогических критериев следует исходить в начале учебного года, составляя репертуарный план ученика?

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, способствовать становлению его музыкального мышления и творческого мировоззрения, пробуждению музыкально-эстетического вкуса.

Каждого педагога волнуют вопросы: из чего исходить, выбирая для ученика ту или иную пьесу, тот или другой концерт? После чего и 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. 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. Каждый ученик развивается по-своему, и, включая в репертуар то или иное произведение, не всегда можно быть заранее 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 целый ряд обстоятельств и факторов в развитии именно данного ученика.

Если попытаться определить и сформулировать принципы подбора учебного материала, то 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? Попытаюсь кратко прояснить этот вопрос.

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 эту пьесу сыграть некачественно, а тогда пользы не будет — скорее вред.

Выбирая ту или иную пьесу с учетом принципа прогрессивности, следует считаться 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 донося до слушателя авторский замысел, стиль и характер произведения, его содержание.

Ведь трудно представить, что ученик может быть вполне готов к исполнению той или иной пьесы. Так, конечно, бывает, но редко. Работая над тем или иным материалом, ученик, опираясь на предшествующие накопления, приобретает новые музыкальные качества, пополняет технический багаж, что в совокупности и позволяет добротнo исполнить выбранное произведение.

Педагог должен, с одной стороны, уметь предварительно определить необходимый объём 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.

Например, мы хотим дать ученику «Аллегретто» Моцарта, пьесу, предназначенную для первого года обучения. При этом важно учитывать следующее. Для того чтобы освоить Аллегретто, ученику средних возможностей достаточно две-три недели. Но чтобы он был в состоянии полноценно сыграть такую пьесу, нужно два-три месяца занятий.

Приступая к изучению этой пьесы, нужно учитывать меру подготовленности ученика к её исполнению — как в техническом, так и в музыкальном плане. Нужно учитывать время, которое необходимо на изучение

пьесы, на преодоление трудностей, которые возникают в процессе её освоения (с точки зрения чистоты интонации, распределения отрезков смычка, свободы действий пальцев на грифе).

То же самое относится ко всем другим произведениям. 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 неуклонно увеличиваться. На изучение VII или VIII концертов П. Роде потребуется месяца три-четыре, а для того, чтобы можно было приступить к их освоению, следует учиться игре на скрипке лет пять-шесть.

Педагог должен уметь определять степень подготовленности ученика к работе над данным произведением, учитывая возможность преодоления встречающихся в нём 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,

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

Учёт принципа *последовательности* формирования исполнительских навыков диктует такой подбор материала, который исключает «перескакивание» через пьесы, указанные в учебной программе, в целях постепенного музыкального и технического развития ученика. Дело не в формальном следовании установкам программы, которую можно считать лишь основой для ориентации педагога в материале, а в необходимости соблюдать последовательную логику в исполнительском развитии ученика. Когда речь идёт о перспективном значении той или иной пьесы, её полезности в данный момент, не следует отрываться от объективной, непредвзятой оценки реальных возможностей и недостатков юного скрипача.

Факторы, которые определяют технический рост ученика, связаны с преодолением трудностей данного произведения — будь то беглость пальцев, смены позиций, двойные ноты, подвижность смычка, штриховое разнообразие. Преодоление трудностей подобного рода, формирование соответствующих игровых навыков и будет означать техническое продвижение юного скрипача.

Индивидуальные особенности развития ученика определяют пе-

дагогическую стратегию: либо движение его вперед, освоение более трудной в содержательном или в техническом отношении пьесы, либо - «остановка в пути», специальная работа над улучшением каких-либо исполнительских качеств ученика, совершенствование нужных игровых навыков, преодоление недостатков и, в конечном итоге, повышение *качественной* стороны исполнения.

При подборе репертуара ученика нужно разумно согласовывать соображения количественные и качественные. Если после Концерта Акколаи ученик получает один из концертов Вивальди или Сонату Корелли, то педагог в данном случае преследует не количественную задачу, а задачу качественную — улучшение музыкально-художественной стороны игры, совершенствование звуковых качеств, развитие выразительной артикуляции, чувства стиля.

Если ученик успешно поработал над Концертом № 23 Виотти, хорошо исполнил его на эстраде, а после этого педагог предлагает сыграть одну из старинных скрипичных сонат (Корелли, Вивальди, Генделя), то это не означает отступления назад, так как продиктовано определёнными педагогическими соображениями.

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

Ученики бывают очень разные — не только по своим музыкальным возможностям, но и по качеству внимания, способности к его концентрации, интересам, потребностям, складу характера. Представим 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, определённая замедленность эмоциональной реакции. Очень важно 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 его творческих устремлений,

Как же должен поступать педагог в такой ситуации? Определив индивидуальные особенности ученика, черты его характера и все остальные значимые факторы исполнительского поведения, 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. Для такого случая нужна пьеса, требующая по своему музыкальному содержанию исполнительской активности — масштабности звучания, подвижности, ярких контрастов, акцентировки.

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. В противовес недостаточно управляемой эмоциональной сфере, нужно включать рациональное начало, развивая *понимание* строения мелодической линии, формы, характера музыкальных образов произведения.

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 лёгкости, 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 путём, то есть их развитие происходило органично, в соответствии с исполняемыми произведениями — их содержанием, художественными образами, общим характером, спецификой технических задач.

Для того чтобы воспитывать все эти качества на соответствующем музыкальном материале, самому преподавателю нужно его хорошо знать. 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, её стилистические особенности, техническую сторону, нужно с разных точек зрения продумывать тот педагогический эффект, который будет достигнут с её помощью в исполнительском развитии ученика.

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 различной индивидуальности

Обратимся теперь к вопросу составления рабочих (репертуарных) планов учащихся на определённый учебный период.

Создание рабочего плана ученика представляет собой непростую задачу для педагога. Этой работе, которая обычно проводится в начале каждого учебного полугодия, нужно уделять самое серьёзное внимание. Когда педагог приступает к составлению репертуарного плана ученика, он предварительно

анализирует его реальное исполнительское состояние и уровень способностей, оценивает динамику их развития. Затем 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. 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 именно виде техники идёт речь. В понятие техники левой руки скрипача могут 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 правой руки. В этом случае работа над устранением этих недочётов должна найти отражение в соответствующем подборе инструктивного материала, прежде всего этюдов. Поскольку руководитель скрипичного отдела школы может проконтролировать, на каком конкретном материале педагог собирается устранять отмеченные им недостатки, в плане требуется указывать эти этюды. Иногда приходится видеть рабочие планы учащихся скрипичных классов школ, где 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 ученика от излишних мышечных напряжений, скорее, наоборот — при наличии подобных недостатков такие этюды могут способствовать их усугублению.

Возвратимся к общей характеристике учебного материала, используемого в скрипичном классе музыкальной школы. Количество произведений, указанных в программе, примерно таково: для первого класса — около 40 коротких пьес, для второго — более 60, для третьего и четвёртого — по 75, а начиная с пятого — около 80. Можно вообразить, сколь огромен учебный репертуар юного скрипача! Поэтому представляется полезным его определённым образом классифицировать.

Все основные скрипичные учебные произведения можно разделить на четыре группы:

1. Virtuозные произведения, требующие соответствующей технической подготовки, подвижности техники левой и правой руки, владения различными видами скрипичной фактуры.

2. Произведения, которые можно условно назвать «музыкально - воспитательными». Те, что способствуют развитию разнообразных представлений о музыкальном характере произведений — образно-выразительных, образно-изобразительных, созерцательных, ассоциативных,

танцевальных. К ним относятся менуэты, гавоты, полонезы, пляски, а также скерцо, которые в изобилии имеются в скрипичном репертуаре. Все они требуют воспитания специфических скрипично-исполнительских качеств: отточенности штрихов, стилистически верной акцентировки, лёгкости звукоизвлечения, игривости, изящества.

3. Кантиленные пьесы в большом количестве входят в скрипичный учебный репертуар. Среди этих пьес есть произведения спокойного, созерцательного, лирического характера.

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 «Аппассионато» Кюи и «Ария» Ан. Александрова. Но характер их различен. Музыка «Арии» очень сдержанная, трагедийная по характеру. «Аппассионато» — сочинение совсем иное: взволнованное, устремлённое, 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 общее состояние левой руки относительно благополучно, а возникает необходимость улучшить такие компоненты её техники, как переходы в позиции, вибрато, причём, 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 чётко выявленной виртуозной задачей и довольно однотипным художественным содержанием изобразительного плана (всевозможные «Пчёлки», «Прялки», «Вечные движения»). 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. Нецелесообразно в течение длительного времени играть однотипные пьесы, поскольку 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.

Обратимся к важному вопросу об объёме учебного материала, который

должен быть освоен в скрипичном классе музыкальной школы. Этот вопрос часто дискутируется в педагогической среде, поскольку в имеющихся учебных программах ДМШ указаны довольно скромные цифры. Даже для непрофессиональной направленности обучения эти нормы явно занижены, так как не стимулируют интенсивных занятий ребёнка на инструменте и не обеспечивают того уровня исполнительского мастерства, который мог бы позволить выпускникам ДМШ играть в каком-либо любительском музыкальном коллективе.

В каждой школе есть учащиеся, которые вправе рассчитывать на более серьёзное овладение основами искусства игры на скрипке вплоть до получения в дальнейшем профессионального образования. Это наиболее способные, одарённые ученики. Количество изучаемого ими материала должно быть значительно больше указанного в программе.

Учащиеся скрипичных классов ДМШ осваивают недостаточный объем учебного материала, подолгу задерживаются на изучении одних и тех же этюдов и пьес, много времени тратят на освоение произведений крупной формы, исполняют мало музыкальных произведений в целях ознакомления, то есть тех, которые не выносятся на эстраду, а изучаются только в классе.

Для того чтобы ученик успешно окончил музыкальную школу и мог поступить в училище, 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 считают, что эта норма велика, так как нужно изучить три-четыре 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 в работе даже со среднеодаренными детьми многое зависит от рациональной организации их учебной деятельности и применяемых педагогических методов.

Назову сочинения крупной формы, которые нужно пройти за годы обучения в скрипичном классе школы.

О.Ридинг	Концерт си-минор	Ш.Данкля	Вариации
Н.Бакланова	Сонатина Концертино	Г.Холлендер	Концерт
Г.Ф.Гендель	Вариации	Ж.Б.Акколай	Концерт
А.Яньшинов	Концертино	А.Комаровский	Концерт №1
Ф.Зейтц	Концерт №1	И.С.Бах	Концерт ля-минор
А.Вивальди	Концерты	Дж. Виотти	Концерт №23