

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Детская школа искусств» г. Сосногорск
(МБУ ДО «ДШИ» г. Сосногорск)

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

«Развитие техники левой руки скрипача с начального
этапа обучения»

Преподаватель по классу скрипки:
Нефляшева Тамара Антоновна

г. Сосногорск, 2023 г.

Содержание

Введение.

1.Актуальность темы для начинающих преподавателей .	3
2.Подходы к изучению переходов в позиции.....	4
3.Первый этап изучения позиций в дошкольной группе: Постановка руки в первой позиции, и некоторые особенности постановки пальцев на струну	5
4. Второй этап изучения позиций через систему специальных упражнений	9
5. Последовательность подхода к позициям	11
6 Пальцевая техника, ее виды и основы развития	13
7. О переходах в позицию	17
8.Виды переходов: (способы работы).....	22
9. Заключение.....	32

Введение. Актуальность темы для начинающих преподавателей

Методическая разработка освящает вопросы изучения позиционной игры и постановки рук с целью предотвращения ошибок при обучении игре на скрипке и избежания профессиональных болезней рук.

Для создания педагогом необходимых условий внимательного, систематического и всестороннего изучения каждого ребенка, его индивидуально-психологических способностей, свойств характера, темперамента, интересов, физических данных, уровня умственного развития, подбираются формы индивидуальных занятий в специальном классе, что позволяет с максимальной степенью эффективности реализовать принцип индивидуального подхода. Процесс изучения ученика педагогом начинается с первых уроков и продолжается в течение всего обучения в ДМШ. Особенно важным является период первоначального обучения. Это во многом определяет успех дальнейшего музыкального образования и развития обучающегося. Важнейшей предпосылкой для успешного развития исполнительских навыков является воспитание естественной и свободной постановки. Правильное положение корпуса, рук, инструмента, смычка освоения целесообразных движений, обусловленных художественно-техническими задачами. Все должно быть предметом самого пристального внимания и упорной работы педагога с ребенком. Только при условии тщательной работы и постоянного контроля можно добиться успешного освоения всех этих элементов и предотвратить излишние мышечные напряжения, зажатость и скованность, нередко приводящих к профессиональным заболеваниям. Немалую роль в процессе усвоения правильной постановки и музыкального развития скрипача играет подбор скрипки и смычка, соответствующих по размеру физическим данным ребенка. Пульт, хорошие струны, подбородник, мостик являются необходимыми предметами для успешной работы. Первые уроки, как правило, посвящаются развитию музыкально-слуховых представлений,

пению, знакомству с инструментом, усвоению первоначальных навыков постановки и звукоизвлечения. Развитие техники в широком смысле слова, осознание значения ее музыкально выразительных средств и усвоение различных технических приемов должны осуществляться в процессе работы над всеми музыкальными произведениями. Развитию техники в узком смысле слова (пальцевой беглости, штрихов, позиционной игры и т.д.) способствует регулярная работа над гаммами, арпеджио, этюдами и упражнениями. Нельзя допускать, чтобы занятия по совершенствованию техники сводились к нагромождению большого количества упражнений и их механической отработке. В работе над гаммами и упражнениями следует обращать внимание на качественную сторону исполнения, добиваясь интонационной точности, ровности звучания, устойчивого ритма, плавности движения смычка и рационального его распределения, свободной смены позиций. Необходимо развивать в учащемся сознательное отношение к освоению тех или иных технических приемов, ясное представление о той художественной цели, которой они служат. Одним из элементов техники скрипача, альтиста и вообще струнника является хорошее знание позиций и их соединений. Свободное владение сменой позиций является важным средством выразительности, поэтому, работая над интонационно точными и свободными переходами из позиции в позицию, необходимо учитывать в каждом отдельном случае, в зависимости от характера исполняемого произведения, их музыкально-выразительное значение.

2. Подходы к изучению переходов в позиции

Изучение переходов в позицию можно начинать с первого класса, это рекомендуют делать такие преподаватели, как О. Пархоменко и В. Зельдис, составители учебника «Школа игры на скрипке» издательство Киев «Муз. Украина» 1987 г., московский педагог С. Шальман, автор сборника «Я буду скрипачом» 33 беседы с юным музыкантом издательство «Советский

композитор», Ленинградское отделение 1987 г. , А. Григорян «Начальная школа игры на скрипке» издательство Москва «Советский композитор» 1989 г., а также К. Флеш «Искусство скрипичной игры» издательство Муз. гиз, Классика 2007, 1964 г. Многие не столь знаменитые педагоги - практики согласятся, что позиционная игра изучается детьми с трудом, и они часто сопротивляются изучению позиций, объясняя удобством или неудобствам положения постановки рук и корпуса.

За двадцать пять лет работы с детьми я убедилась в том, что желательно вводить позиции постепенно и ненавязчиво тренировать руки детей, дозировано начиная с первых уроков, подобно тому как мы учим младенцев «кушать с ложечки». Форсировать позиции очень опасно и вредно. По опыту знаю: когда «сидишь» в первой позиции год или два, то на третий год уже не желаешь мириться с новыми позициями. Я сама стала изучать позиции с 3-го класса. Гриф мне казался «Черной ночью в темном лесу». Наблюдая за детьми, я увидела, что система «капельницы» - это лучше и легче для них. Более того раннее развитие рук предполагает большие возможности для богатого репертуара в будущем. Такая система позволяет детям без мучений и страхов плавно и постепенно учиться играть почти во всех позициях к 4 классу.

3. Первый этап изучения позиций в дошкольной группе: Постановка руки в первой позиции.

Постановка квартовой кисти левой руки.

Некоторые особенности постановки пальцев на струну

Первые уроки - это особое отношение постановки пальцев на струну. Пальцы ставятся на струну слегка наклонно, серединой подушечки. Наклонное положение обеспечивает правильное исполнение хроматических последовательностей, скользящей аппликатурой, удобной при вибрации, обеспечивает большую устойчивость пальцев при смене позиций. Пальцы должны падать на струну главным образом за счет движения сустава, соединяющего третью фалангу с кистью руки, а также под

тяжестью собственного веса. Сгибательные и разгибательные движения в других суставах при этом исключаются. Нажим пальца на струну должен быть минимальным, ибо при сильном нажатии пальцы напрягаются, вследствие чего укрепляется «хватательный» рефлекс. Проверить степень нажима на струну не трудно: при чрезмерном нажатии напрягается приводящая мышца большого пальца, становясь твердой на ощупь. Положение пальцев на различных струнах регулируется рулевым движением локтя. Пальцы на струны следует ставить так, чтобы положение кисти при этом было наиболее удобным и естественным. Большой палец при этом займет самое естественное для него положение. При такой постановке создаются наиболее благоприятные условия для мизинца, а также обеспечивается лучшая опора для всей кисти. Профессор Янкелевич Ю.И. в статье «Вопросы постановки» указывает: «Пальцы на струнах становятся в положение кварты между первым и четвертым. Если ученик естественно и свободно берет интервал, то и положение при этом которое занимает большой палец будет правильным».

Для развития пальцев левой руки рекомендуются следующие упражнения:

1. Поочередная постановка на струну всех пальцев, а потом поочередное снятие их со струны.
2. Постановка на струну и снятие каждого пальца по несколько раз.
3. Постановка на струну всех пальцев и поочередное упражнение каждого, не поднимая остальные.
4. Подготовка руки к позиционной игре: скольльзящие упражнения по грифу от порошка к корпусу и обратно, при свободном большом пальце. «Поезд едет по рельсам» представляем, что струны - это «рельсы», а рука - «поезд».
5. Скольльзящие упражнения по грифу при этом большой палец поджат под гриф, т.е. не участвует в захвате шейки скрипки.

Положение кисти левой руки должно способствовать правильному, естественному, без усилий и судорог, падению пальцев на струны. Не следует отводить кисть от грифа, т. к. это вызывает напряжение в кистевом суставе и отрицательно влияет на

движение всех пальцев. Целесообразно, чтобы кисть и предплечье составляли прямую линию. Приближение кисти к шейке скрипки допустимо лишь при определенных технических приемах.

1-й палец следует ставить на струну большей частью подушечки с некоторым наклоном в сторону порожка. Правильная постановка первого пальца на струну предполагает удобное, свободное квартовое расположение 1 -го и 4- го пальцев. Ученик должен брать кварту без всяких затруднений, при этом 4-й палец становится на струну в слегка закругленном состоянии, а первый палец чуть оттянут назад. При постановке 1-го пальца важно научить ребенка интонировать целый тон. Всегда следуем формуле «ВИЖУ - СЛЫШУ - ПОЮ - ИГРАЮ», т.к. работа с постановкой тесно переплетается с развитием слуха. Главное добиться безошибочной связи между слуховым представлением (пропетым звуком) и ощущением пальца на струне. Пальцы должны находится на таком расстоянии от струны, чтобы ученик мог с минимальной затратой времени, легко, свободно опустить их на струну. С ускорением темпа высота пальцев уменьшается. Наиболее естественно, когда 2 й и 3 й пальцы становятся на струну рядом, а 1й и 4 й - отдельно. Очень часто мы сталкиваемся с тем, что у ученика, держащего скрипку, левая рука напряжена, большой и указательный пальцы судорожно сжимают шейку скрипки. Все это - следствие врожденного «хватательного» рефлекса, который у детей проявляется с младенчества. Для ослабления этого рефлекса можно предложить несколько упражнений.

1. «Паровозики». Прежде всего, ученик должен усвоить, что рука во время игры перемещается свободно вдоль грифа от порожка к корпусу и не фиксируется у порожка. Все выполняем в ритме 4\4: на счет 1-2 скользим вверх, на счет 3-4 скользим вниз по грифу.

2. «Вагончики» - Поставить 2-й и 3-й пальцы на струну, не прижимая, как флажолет, и ритмично скользя по струне, как в предыдущем упражнении. Все выполняем и прорабатываем на всех струнах без смычка.

3. Очень эффективно ослабляют «хватательный рефлекс» скользящие упражнения по грифу, при этом большой палец поджат под гриф, т.е. не участвует в захвате шейки скрипки.

Один из важнейших элементов начального обучения - постановка пальцев на струны. Речь идет о культуре пальцевых движений (термин А. И. Ямпольского). Усвоение этих приемов и рациональное их использование обеспечит и облегчит игру на скрипке, поможет достижению чистой интонации, пальцевой беглости, освоению позиционной игры. Последовательно ставя пальцы один за другим, мы передаем мышечное ощущение веса от одного пальца к другому. В свою очередь, отыгравший палец расслабляется. Четыре пальца, оставленные на струне после исполнения восходящего тетрахода, уже готовы к игре нисходящего: остается лишь снимать их. Особого внимания требует постановка большого пальца. Зажатый, согнутый или чересчур высоко стоящий над грифом большой палец приведет к зажатости всей левой руки. Отведение большого пальца назад в сторону порожка создает условия для более свободных растяжек крайних пальцев 1-4, что необходимо при игре широких интервалов в старших классах, например, децим. К. Флеш впервые в скрипичной педагогике указал на значение большого пальца левой руки. В процессе игры большой палец совершает множество вспомогательных движений, которые облегчают работу остальных пальцев и способствуют удобному положению кисти. Большой палец амортизирует, смягчая давление пальцев на струну. Наиболее целесообразный вариант постановки - положение его напротив 1-го пальца, касаясь ногтевой фалангой шейки скрипки. Это расположение следует сохранять и при перемещении руки вдоль грифа вплоть до 4-й позиции. Рекомендую несколько упражнений:

1. Взяв скрипку в положение «для игры», необходимо несколько раз подвигать (круговыми движениями) большим пальцем (или линейными) вдоль шейки скрипки, сосредоточив внимание на его полной свободе.

2. В положении скрипки «для игры» нужно несколько раз прогнуть кисть, приближая ее к шейке скрипки и обратно.

Данное упражнение направлено на освобождение кисти левой руки

3. Полезно научиться, свободно держать инструмент в постоянной точке опоры (между подбородком и ключицей) и при этом предложить ученику прочитать стихотворение, или поговорить, на отвлеченные темы, или пропеть песенку, проследив, чтобы инструмент не упал на пол.

4. Часто предлагаю детям походить с инструментом в положении «Для игры» по сцене или классу, а также и во время игры.

Первостепенная задача педагога - определить правильность падения пальцев на струну . Надо следить за точным падением пальца - серединой подушечки на струну так, чтобы ноготь как бы «смотрел» на скрипача, чтобы смежные не падали под углом и между ними не было бы просветов. При постановке пальца используется его вес, движение пальца начинается от пястного сустава, без нажима на струну. Все пальцы ставятся округло. Всегда следует помнить о дальнейшем этапе работы, в данном случае о вибрации, т.е. о перекате подушечки пальца по струне.

4. Второй этап изучения позиций через систему специальных упражнений

Наталья Бакланова (Сборник «Маленькие упражнения для начинающих») сочинила прекрасные упражнения для развития пальцев левой руки в первой позиции. С первых уроков начинаем играть пиццикато эти упражнения по 4 такта в день на каждом уроке. Ребенок использует сразу все виды памяти Слуховую (поем, играем), двигательно-осозательную (ставим руку - пальцы на гриф), эмоционально-образную (придумываем музыкальные образы на каждое упражнение), например: «так мама поет» , «Так папа говорит», «вот идет волк», «вот поют птички». Зрительную - (учимся следить за текстом). Играем все с аккомпанементом или дуэтом с преподавателем, что создает ошеломительный эффект ощущения ребенком ансамбля и собственной «самостоятельной» игры. Игра с аккомпанементом развивает гармонический слух, позволяя сразу изучать интервалы. К концу полугодия в результате

таких занятий ребенок без усилия поет названия нот вслух и определяет их расположение на грифе.

Следующий этап изучения позиций мы изучаем в первом классе. На каждом уроке перед разучиванием пьес или этюдов по «капельке» (2-3 минуты) выполняем упражнения «ты где?», упражнения придуманные С. Шальманом. Поиск нот в позиции начинаем со второй, т.к. она мало изучаемая в практике музыкальных школ. Например: На струне «ре» играем в первой позиции ре, ми, фа, затем строим интервал ре- фа 2-й палец в первой позиции и помогаем ребенку перенести руку во вторую позицию, чтобы поставить ре - фа (1 пальцем) во вторую позицию. Прежде надо пояснить ученику, что такое позиция. Если мы перенесем левую руку на одну ступень вверх по грифу, то попадем во вторую позицию «на второй этаж». При этом перемешается вся рука: 1 - й и большой пальцы сохраняют положение друг против друга. Позиция - это такое положение руки, когда, не сдвигая ее с места, мы можем на всех четырех струнах сыграть всю мелодию целиком или ее часть. В каждой позиции звуки следуют друг за другом, как в первой. Значит, нам остается, сыграв звук, сообразить, каким пальцем берется следующий звук. С. Шальман разработал упражнения на сообразительность, предлагая ученику подумать над аппликатурой самостоятельно. Предварительно следует выучить с маленьким скрипачом гаммы или тетраорды в разных позициях. Желаю подчеркнуть, что маленькой рукой во второй и третьей позиции дети с легкостью играют однооктавные гаммы порой, даже не до конца осознавая названия нот. С. Шальман предлагает изучение позиций уже на 17 уроке. Все знакомые для ученика пьесы исполняются лишь на небольшом отрезке грифа, у порожка. Начинаем «отрывать» от порожка, подбирая с начала звуки по слуху, затем простые мелодии. Не все, но многие скрипачи мыслят позиционными блоками (особенно джазовые) Об этом надо говорить детям, для подражания желательно приводить музыкальные примеры (маленькими учениками с восторгом воспринимается «Неаполитанская песенка» П. И. Чайковского или что-нибудь из Л. Армстронга). Педагог обязан иллюстрировать исполнением на инструменте свои слова,

это подбадривает и «заводит» детей способствуя овладению ими приемами игры.

5. Последовательность подхода к позициям

На первых уроках я обучаю упражнению «Паровозики» - скольжение по грифу. Движение руки проводится свободно, без напряжения, соединение позиций проводится легким скольжением игрового пальца по струне. Это упражнение сразу высвобождает левую руку от держания инструмента в переменной точке опоры т. е. в одной позиции, что способствует развитию свободы при исполнении при игре в позициях. Поиск нот на грифе детей развлекает, при таких упражнениях можно петь фразы. «Мама ты где?» И ответ: « Женья, (имя ребенка) я здесь». Мы используем имена друзей или других героев по желанию ученика, что очень веселит их. Желательно чередовать такие упражнения с пением интервала, который исполняем в данный момент. Итак, сложная и ответственная тема изучается в легкой творческой атмосфере.

6. Пальцевая техника, ее виды и основы развития

Развитие пальцевой техники во многом зависят от природных данных ученика, а также методов работы преподавателя. Большое значение для развития движения пальцев имеет свобода постановочных элементов, особенно удобство положения кисти. Педагог должен знать основные закономерности и специфические особенности движения пальцев на грифе и учитывать это на занятиях.

Первая особенность: естественное расположение пальцев на грифе: 0-1 тон, 1-2 тон, 2-3, 3-4 - полутоны. Все прочие состояния искусственные, и ежедневные занятия направлены во многом на преодоление этих неудобств. Впервые эти особенности пальцев заметил Ш. Берлио, построив свою школу, исходя из тональности ре-мажор (до этого скрипичные школы исходили из тональности до-мажор).

Вторая особенность - 1 и 2 пальцы имеют тенденцию к повышению.

Третья особенность - 3 и 4 пальцы к понижению. Для преодоления этих тенденций следует играть упражнения в виде гамм и этюдов, с первых шагов пропевая мажорные или минорные тетрахорды. Целесообразно на начальном этапе работы для лучшей концентрации внимания выполнять упражнения на развитие пальцевой техники беззвучно, как один из видов гимнастики. Если у ученика своевременно не выработать «противоестественные» движения пальцев, неизбежно появятся недостатки в постановке

Наиболее распространенными недостатками при постановке являются:

- стремление к повышению 1 пальца в первой позиции, и неудобства, связанные с его положением у порожка; - неточный полутон между 1-2 пальцами.
- затруднения при движении 3 пальца на полутон вверх.

Для устранения указанных недостатков следует играть Шрадика упр. № 2 из тетр. № 1, Григоряна, Шальмана и т.д. у каждого педагога есть набор личных упражнений.

Четвертая особенность заключается в том, что основой развития пальцевой техники является самостоятельность движения пальцев, независимость при подъеме и опускании каждого из них. Особенно это относится к слабым пальцам 3 и 4 му. Подъем каждого пальца должен быть достаточно активным и производиться за счет разгибания основной фаланги. Активным должно быть и падение пальца, которое следует делать без вспомогательных движений всей кисти. Высота подъема пальцев зависит от скорости движения, чем больше скорость, тем ниже высота подъема. Это и есть экономия движений. При работе над укреплением пальцев высота подъема может быть несколько выше обычной (особенно при слабых пальцах), это помогает активизировать их движения.

Недостатками, затрудняющими движения пальцев, являются:

а) чрезмерный подъем пальцев над струнами, причина которого в их излишнем разгибании или неправильном положении шейки скрипки в точке держания (слишком гибкое). Очень высокое положение пальцев ведет к их разболтанности и неритмичному опусканию на струну,

б) несамостоятельность движений (особенно слабых пальцев), наблюдаемых при опускании 3-4 пальцев, соответственно 2 -3, являются значительным тормозом при быстром движении,

в) недостаточная активность 4 пальца, происходящая из-за неразвитости движений основного сустава.

Неправильность работы 4 пальца заключается и в том, что его подъем и опускание сопровождаются активными движениями кисти. Четвертый палец, как правило, самый слабый, его развитию следует уделять особое внимание. Для развития 4 пальца необходим активный разгиб основного сустава. Самое легкое упражнение - это игра ритмичного тетра хорда в последовательности: 1-4, 2-4, 3-4, и т. д., конечно, используя этюды Шрадика, Леонарда, Вольфарта и т.д. Причиной часто

встречающейся недостаточной работы 4 го пальца может быть не только его недоразвитость и недостаточная активность, но и неудобство положения, связанное с установкой остальных пальцев на грифе, поэтому установку пальцев, начиная с первого, необходимо производить, исходя из удобств 4. Современная методика рекомендует при коротком мизинце устанавливать руку между 1 - 2 позициями, чтобы не заставлять 4 палец излишне тянуться кверху. Далее не следует слишком рано до достижения свободы постановки на струну первых трех пальцев - устанавливать 4, это создает ненужное напряжение в руке. Однако, несмотря на теоретическое решение проблемы, в практической педагогике (особенно в школьной) эта область скрипичной техники является и сегодня наиболее уязвимой. Эти мысли наводят на поиск новых способов постановки. Из практики вижу, что раннее изучение позиции логично. Надо ставить руку на гриф со второй и третьей позиции. Рука ребенка легче и свободней если не испытывает неестественности. Всем известно скрипка самый неестественный инструмент из всех. Опыт показывает, что изучение позиций проходит незаметно и легко для обучающихся, помогает избежать профессиональные болезни, если работа проводится в последовательно и без введения сложных упражнений. Постановка руки со второй и третьей позиций предполагает качественный технический рост скрипача в его будущей карьере музыканта.

Главное: все, без исключения позиции, должны изучаться и отрабатываться ежедневно и тщательно!

г) Сила давления пальцев на струну должна быть, минимально необходимой и осуществляться за счет активного подъема и падения пальца, поэтому для развития слабых пальцев следует идти не по пути излишнего давления на струну, а развивать их активность при подъеме. Сила давления пальцев зависит от струны и позиции: на высоких позициях при удаленности струны от грифа и большей ее упругости сила давления пальца должна быть больше. Критерием правильности давления пальца на струну является звуковой результат: недостаточно прижатая к грифу струна звучит плохо. При излишнем давлении пальцев кисть

напрягается. Важнейшим моментом работы пальца является умение расслабиться до необходимого минимума после удара по струне, т.е. снять лишний нажим, а также полностью сиять нажим пальца, если он остается стоять на струне пассивно. Неумение ученика сиять лишний нажим приводит к «тяжелым пальцам». Для облегчения давления пальца на струну полезны упражнения с форшлагами, флажолетами, этюды на трель. Быстрый и резкий активный подъем пальца на форшлаге облегчает его давление на струну до необходимого минимума. С первых уроков я предлагаю играть флажолеты, во избежание вышеописанных проблем. Дети, не знающие нот и не освоившие гриф и позиции, сразу легко и без усилий играют флажолеты (мы этот звук называем «Подражание ветру», затем звуку флейты) Вопрос оставления и снятия пальцев со струны надо решать с позиции целесообразности. Прежде всего на начальном периоде обучения «отыгравшие» пальцы оставлять на струне в расслабленном виде, ибо это вырабатывает ощущение грифа, позиций, интервалов. По мере автоматизации двигательных навыков вопрос оставления и снятия пальцев диктуется необходимостью. При медленном движении, когда «отыгравшие» пальцы не мешают играющему, поднимать их со стороны не следует. При быстрых гаммаобразных последовательностях оставление «отыгравших» пальцев на струне тормозит движение. В особенности это относится к оставленному на струне первому пальцу. Пальцы следует оставлять, следя за расслаблением, отыгравших. Недопустимо оставление пальцев в момент вибрации т.к. свободная вибрация возможна только на одном пальце. При переходе со струны на струну оставление пальца на предыдущей струне до извлечения следующего звука необходимо т.к. раннее снятие нарушает плавность движения правой руки (особенно при легато), создает призвук открытой струны, с которой он снят. Раннее снятие пальцев (до постановки последующего) приводит к потере интонационной взаимосвязи (чувство интервала), особенно при аккордовых последовательностях. В то же время оставление отыгравших пальцев тормозит движение играющих. Оставление и своевременное снятие пальцев требует специально - осознанной выработки и повседневного контроля со стороны педагога.

Полезным материалом для работы служат этюды Вольфарта (№ 12, 14, 17, 21), Кайзера (№ 7, 20, 27) и пр. на усмотрение педагога.

7. О переходах в позицию

(От лат. *positio* положение) - положение руки и пальцев исполнителя при игре на инструменте по отношению к грифу струнного, или клавиатуре клавишного инструмента.) При игре в позиции положение левой руки на грифе, определяется соотношением и взаимодействием первого и большого пальцев и позволяет исполнить заданную последовательность звуков без перемещения руки по грифу. Местоположение позиции определяется расстоянием от поставленного на струне первого пальца до порожка. 1-й позицией называется такое положение руки и первого пальца по отношению к порожку, при котором на струне «ми» извлекается звук «фа». Гриф скрипки принято делить на позиции в зависимости от изменения расстояния между первым пальцем и порожком и соответствующего изменения положения большого пальца при последовательном передвижении руки вверх вдоль шейки. В 1738 француз М. Коррет в своей «Школе Орфея» ввел деление грифа скрипки на 7 позиций. В основу этого деления он положил разграничение грифа по тонам и полутонам; каждая позиция на одной струне обнимает диапазон кварты.

Это деление, которого придерживались представители французской скрипичной школы, впоследствии стало общепринятым (с развитием виртуозной техники количество позиций увеличилось). Деление грифа скрипки на позиции является рациональным вспомогательным средством, которое в процессе начального обучения помогает учащемуся овладеть грифом. Представление о позициях позволяет скрипачу мысленно распределить движения пальцев по соответствующим участкам грифа и способствует развитию ощущения расстояний. Для приобретшего основные технические навыки скрипача принадлежность звуков к той или иной позиции уже не имеет существенного значения и порой превращается в тормоз, сковывающий свободу ориентировки на грифе. Фактически положение левой руки скрипача в процессе исполнения нередко

находится в противоречии с общепринятым порядковым обозначением позиций. Это вносит ненужную путаницу и является источником серьезных погрешностей при выборе аппликатуры. В современной практике игры на скрипке используются различные виды расположения пальцев на грифе, энгармоническая замена звуков, одновременная игра в смежных позициях. В таких случаях бывает невозможно определить, в какой именно позиции находится рука с точки зрения общепринятой позиционной системы. Исходя из этого, позиции следует рассматривать лишь как временную отправную точку опоры для движений пальцев, меняющуюся каждый раз в соответствии с требованиями, предъявляемыми конкретным музыкально-исполнительским замыслом. Культура переходов скрипача зависит от тех навыков, которые были привиты ему с детских лет. Часто мы встречаем недооценку изучения переходов в детском возрасте. Причины в недооценке, а порой недопонимании основных закономерностей при обучении переходам, в нечеткой последовательности приемов, что приводит к закреплению неправильных навыков в начальном периоде обучения. Педагоги не всегда представляют ясно цель переходов, а поэтому и употребление их зачастую бывает нелогичным. Каковы задачи переходов в современном исполнительстве?

1. Переход как технический прием облегчает задачи правой руки при быстрой смене струн.
2. Переход значительно расширяет скрипичный диапазон.
3. Переход сильнейшее средство выразительности.
4. Переход - художественный прием, используемый для сохранения целостности мелодической линии, для сохранения единства тембра (игра на одной струне).

Исходя из изложенного, следует отметить, что практическое применение переходов должно диктоваться целесообразностью. Переход как технический прием осуществляется изменением точки держания инструмента, что является, особенно для маленького ребенка, весьма трудным движением. Трудность заключается в необходимости точного попадания руки (пальца) в новую позицию. При этом пальцам должно быть обеспечено состояние

максимального игрового удобства в любой части грифа. Это возможно при достаточной свободе, гибкости и хорошей координации всех частей руки. В начальном периоде работы, когда детская рука еще мало податлива точному движению и не имеет достаточной инструментальной гибкости, важна четкая последовательность вырабатываемых приемов. Следует подчеркнуть, что даже самое точное движение не дает должной интонационной устойчивости, если ему не будет предшествовать слуховой настрой на интервал, (предслышание) крайних границ соединяемых нот. Таким образом, в работе над переходами должны быть выделены два основных момента:

1. Выработка четкого слухового предощущения крайних границ интервала - слуховой настройки.

2. Выработка точного движения.

Отсутствие должного внимания к слуховому воспитанию приводит к неуверенности исполнителя, т. к. вырабатываемые движения лишены устойчивых закономерностей. Каковы необходимые условия для правильных движений? Прежде всего рука должна быть свободной. Даже незначительный захват шейки большим пальцем, излишнее давление пальца на струну, а тем более зажатость в локтевом суставе тормозит движение перехода. Поэтому очень важен предварительный настрой руки «На движение», как указывает Е. С. Камиларов: «Педагогу надлежит создать наилучшие условия для развития двигательных навыков для ученика, а для этого противоречия между покоем и движением следует свести к минимуму, сделать переход от одного состояния к другому свободным, непринужденным, легким, в чем, в значительной мере, и заключается мастерство исполнителя» (Е.С. Камиларов «О технике левой руки скрипача»). Практическая школа скрипичной игры вообще построена по такому принципу, который явственно пока зывает, что вопрос о движении, как основе скрипичной техники перед Ауэром не возникал. Абсолютно далек он был и от мысли о вредности статических форм игры, об их затормаживающем воздействии на развитие двигательной техники. Его Школа построена следующим образом: тетрадь 1-я посвящена игре по пустым струнам, 2-я, 3-я и 4-я- игре в 1 позиции. Лишь с 5-

й тетради начинается изучение позиций и переходов; материал 5-й тетради охватывает II и III позиции, 6-й - с IV по VII. Здесь уже встречаются гаммы в трех октавах и на одной струне. 7-я тетрадь затрагивает проблемы звуко - извлечения и изучения двойных нот, 8-я - «виртуозная в новую позицию». Такой путь развития лишь обострит противоречия между статикой и движением вопроса о технике левой руки в книге «Моя школа игры». Естественно, что такое распределение материала в школе легко может привести к сильному закреплению руки в I позиции, что только затруднит ее последующий сдвиг на скрипке». Характерно, что эту проблему Ауэр рассматривает, начиная прямо с переходов и совершенно игнорируя игру в одной позиции. Он пишет: «Так как игра в одной только позиции - вещь настолько элементарная, что с трудом может оправдать употребление термина «техника» в наиболее распространенном смысле этого слова, я начинаю рассмотрение техники левой руки лишь с перемены позиций, после чего уже перейду к нажиму пальцев на струны, а затем и к некоторым соображениям по поводу гамм, других упражнений и аппликатуры» (Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 73).

Учету движения по грифу подчинено и такое указание: «Всегда следует поднимать скрипку как можно выше, чтобы доставить руке наибольшую свободу передвижения от одной позиции к другой» (Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 37.). Один из самых значительных трудов зарубежной скрипичной педагогики XX века - труд К Флеша «Искусство скрипичной игры» (1 С. Fieschl. Die Kunst des Violinspiels, Bd. 1. Berlin, 1923.) представляет исключительный интерес, так как в нем, по существу впервые, встречаемся с попыткой классификации форм движений. К. Флеш разделяет двигательную технику левой руки скрипача на пять видов движений: 1) падение пальцев, 2) скольжение пальцев, 3) растяжение и сужение пальцев, 4) движение большого пальца, 5) комбинированные движения кисти и локтя. Изложение способов овладения позициями (сначала I, потом III и только после этого - II и IV), а также приемов их связи показывает, что, хотя Флеш не разграничивает позиционные и вне позиционные виды движения как две формы скрипичной техники, но, систематизируя

прохождение позиций, уделяет очень большое внимание гаммаобразной и арпеджированной технике, т. е. смене позиций. Вторым существенным моментом является то, что Флеш обращает внимание на подвижность большого пальца левой руки, т.е. настойчиво ищет пути, которые помогли бы освободить руку для движения. В книге «Искусство скрипичной игры» К. Флеш не разграничивает позиционные и внепозиционные виды движения как две формы скрипичной техники, но, систематизируя прохождение позиций, уделяет очень большое внимание гаммаобразной и арпеджированной технике, т. е. смене позиций. Вторым существенным моментом является то, что К. Флеш обращает внимание на подвижность большого пальца левой руки, т. е. настойчиво ищет пути, которые помогли бы освободить руку для движения. Недостатком труда Флеша, на наш взгляд, является то, что, разрабатывая вопросы, связанные главным образом с пальцевой техникой, формы движения самой руки он почти не затрагивает. Довольно точно детализируя пальцевую технику, столь же подробного разбора общих движений левой руки К. Флеш не делает. Естественно поэтому, что и проблема взаимосвязи между движениями пальцев и движениями руки в целом, оказалась вне внимания Флеша.

Из педагогических трудов XX века большой интерес вызывает работа И. Войку «Построение естественной системы скрипичной игры - техника левой руки.» Музсектор Госиздата, М., 1930. «Техника это движение», - утверждает он. Важность элементов движения в технике скрипача в педагогической скрипичной литературе была сформулирована им впервые. Книга Войку не удовлетворяет, однако, в той части, где он касается смены позиций и разбивает движение руки по грифу на составные части. По мнению автора, любой переход из позиции в позицию осуществляется только всей рукой, рука является всегда ведущей. Войку сравнивает процесс смены позиций с игрой на тромбоне. «Первый процесс («перемещение кисти с одного места грифа на другое») может быть осуществлён только рукою, которая сгибается (или разгибается) в локтевом суставе, что разрабатывая вопросы,

связанные главным образом с пальцевой техникой, формы движения самой руки он почти не затрагивает.

8. Виды переходов: (способы работы)

В современной методике принято выделять четыре типа переходов:

- 1) во время звучания открытой струны;
- 2) скольжением одного и того же пальца;
- 3) с нижележащего пальца на вышележащий (1 - 2, 1 - 3, 1 - 4, 2- 3 и т. д.) и обратно;
- 4) с вышележащего пальца на нижележащий (2- 1, 3-2, 4-3 и т.

д.) и обратно. Учащихся нужно знакомить с ними последовательно, в порядке возрастания их трудности. На первоначальном этапе изучения смен позиций следует уделить внимание детальному освоению переходов первого и второго типа, так как эти¹.

Навыки являются предпосылкой овладения более сложными (третьим и четвертым) типами переходов².

1. Переход во время звучания открытой струны:



Простейший вид перехода - через открытую струну - даю ученику при первом знакомстве с позициями и даже еще раньше, в процессе постановки рук. В дальнейшем следует, последовательно

(и на каждом уроке по 5-8 минут) совершенствовать этот навык, закрепляя его на разнообразном музыкальном материале. К сожалению, в имеющихся пособиях такого материала мало. Поэтому создание новых упражнений и использование знакомых учащемуся мелодий значительно облегчит эту работу. Таким творчеством может заниматься не только педагог, но и сам ученик, получая соответствующие задания на дом. Для укрепления навыка перехода, через открытую струну в третью позицию 1-м и 2-м пальцами, используем, упражнения «ты где?», на следующем этапе этюды в первой позиции из пособия К. Родионова «Начальные уроки игры на скрипке», отдельные этюды из «Избранных этюдов», пьесы - «Цыплятки» А. Филиппенко, «Я коза злющая» Л. Ревуцкого и др., а также специально сочиненные этюды-упражнения. Точному интонированию упражнений помогает их предварительное сольфеджирование и сопровождение фортепиано.

2. По мере освоения навыка перехода через открытую струну можно приступать к изучению переходов второго типа. На начальном периоде следует вырабатывать плавные движения левой руки без участия правой. Тогда постепенное включение правой не приведет к нарушению их совместных действий. В первом классе актуально упражнение «мяу» (глиссандо одним пальцем без смычка затем со смычком) с 1 пальца на 1 во вторую или в третью позиции, зачастую в таких упражнениях не нужно знать названия нот детям достаточно слышать задание. Для выработки четкого приема необходимо сосредоточить внимание ученика только на механике движения. Удобно начинать с имитационных движений без инструмента. Сгибая и разгибая локтевой сустав, ученик должен настолько освободить кисть, чтобы при сгибе локтя она несколько отставала (без лишнего прогиба), а при разгибе опережала движение предплечья, т.е. вырабатывается известная самостоятельность кисти, позволяющая контролировать ее эластичность в процессе движения. Следующий этап: аналогичные движения с инструментом - сначала без установки пальцев на струну, затем со скользящим по струне пальцем. Руку следует вести до 4 -5 позиции. На большом расстоянии легче проследить за

координацией движений предплечья и кисти. Добившись плавности при беззвучном скольжении, следует перейти к работе над звучащим переходом. Наиболее удобным по движению и слуховому контролю является скольжение на одном пальце в пределах терции. Интервал сначала поем, затем играем. Легко начинать эти упражнения со 2-го пальчика, затем по мере адаптации руки переходить на другие пальчики. Переходы на 4 пальце, как самые неудобные, на начальном этапе не следует применять. Слышимость хода легче контролировать при легато. Особое внимание следует уделить положению подушечки пальца в момент начала движения. Чем больше площадь касания струны подушечкой, тем меньше нажим пальца и легче скольжение, а следовательно, больше вероятность попадания в ноту. Вначале ногтевая фаланга несколько выпрямляется - это придает пальцу большую упругость, увеличивает касания струны. Для укрепления ногтевой фаланги и развития ее упругости, полезны упражнения на хроматизмы, впрочем, это материал для более старших классов. Переходы одним пальцем должны быть плавные, но четкие. Следствием неправильно выработанных переходов является толчок руки или лишнее глиссандирование. Толчок происходит в результате зажатия кисти, что мешает пальцу скользить по струне - происходит подергивание руки. Толчковые переходы появляются вследствие того, что в период начальной работы, когда рука ребенка еще недостаточно подготовлена к толчковому движению, педагог пытается добиться быстрого и неслышного перехода. При этом не в состоянии скоординировать движение предплечья и кисти. Причины толчкового перехода могут заключаться в зажатости большого пальца или его неудобном положении. Должны быть слышны основные звуки, без глиссандо. Во время перехода нужно ослабить нажим пальца на струну:

Важнейшее условие их правильного выполнения - ослабление нажима пальца, осуществляющего переход в новую позицию, а также



Комаровский. этюд

отсутствие «схватывания» шейки скрипки большим пальцем. Полезно сначала предложить учащемуся беззвучно вытолкнуть движения руки с установленными на струну 1-м или 2-м пальцами (примерно до третьей - четвертой позиции). Проверая на ощупь состояние руки, кисти и пальцев ребенка, следует в это время привлекать его внимание к характеру движения руки, к ослаблению давления пальца во время его передвижения и свободному состоянию большого пальца. При выполнении переходов этого типа возникает вопрос о слышимости скольжения пальца по струне, то есть о сохранении или устранении глиссандо при связывании звуков. Ю. И. Янкелевич отмечал, что типичная для многих учащихся угловатость движений при переходах, совершаемых рывком, во многом связана со стремлением «слишком рано сделать смены позиций незаметными». Он, кроме того, считал, что «глиссандирование при первоначальном обучении переходам помогает установить более точную координацию движения со слухом...» Поэтому правильное изучение переходов этого типа должно начинаться с медленного скольжения. Вслед за плавным началом скользящий по струне палец ускоряет свое движение. «Это ускорение вызывается эстетической потребностью внести отчетливость в момент окончания глиссандо и тем самым сделать более определенным начало нового звука». Если недостаточно плавное начало придает переходу скачкообразный характер, то отсутствие последующего ускорения пальца ведет к вялости соединения звуков, к неприятному, не музыкальному звучанию. Для лучшего выявления музыкального характера переходов этого типа полезнее вначале их играть легато. В процессе работы следует уделять внимание не только скольжению

пальца, но и движениям всей руки и ее частей (в особенности координации плеча и предплечья), держанию инструмента. Словом, при работе над переходами этого типа надо держать в поле зрения все требования к двигательной технике левой руки. Воспитание правильных мышечно-двигательных ощущений при скольжении пальца надо сочетать с формированием соответствующих слуховых представлений о соединении двух звуков. Этому помогает сольфеджирование, при котором внимание ученика следует привлекать к певучему связыванию звуков, образующих соответствующий интервал. Начинать изучение переходов скольжением следует с простейших упражнений, выполняемых каждым пальцем в отдельности. Желательно поскорее заменять чисто техническую тренировку воспроизведением элементов музыкальной речи - мотивов, фраз, предложений. С этой целью можно импровизировать попевки, подбирать народные и детские песни, использовать ранее освоенные мелодии. Скольжение пальца по струне при игре деташе должно совершаться в момент окончания звука, предшествующего переходу, с тем чтобы начало нового звука совпадало с изменением направления движения смычка.



3. Переходы вверх с нижележащего пальца на вышележащий (1-2; 1-3; 1-4; 2-3; 2- 4; 3-4) и переходы вниз с выше лежащего пальца на нижележащий (2- 1; 3- 1 ; 4- 1; 3- 2; 4- 2; 4- 3):

Примеры см. в пособии А. Григоряна «Гаммы и арпеджио для скрипки».

Переходы с нижележащего пальца на вышележащий выполняются путем скольжения исходного пальца. Таким образом, переход исполняется на предыдущем пальце по струне и опускания того пальца, который берет последующий звук.

В самом начале изучения этого вида переходов можно использовать вспомогательные звуки для облегчения понимания

процесса переходов. Этот этюд А. Комаровского, например, поначалу можно сыграть так:



Авторы ряда методических трудов Й. Войку, К Флеш и др. утверждают необходимость использования вспомогательных звуков для облегчения понимания процесса переходов. Ю. И. Янкелевич с помощью проведенного им анализа показал, что «в исполнительской практике лучших представителей отечественной скрипичной школы использование вспомогательных нот не является обязательным приемом выполнения переходов данного типа». Фактически существует «разрыв между окончанием соединяющего скольжения и местом нахождения вспомогательной ноты», который становится «постоянным тогда, когда расстояние переходов увеличивается: чем больше расстояние перехода, тем больше указанное несовпадение». Другой особенностью выполнения переходов третьего типа, «неразрывно связанной с обеспечением необходимого качества их звучания, является то, что нажим скользящего пальца постепенно ослабляется нередко вплоть до поднятия его со струны к моменту падения последующего пальца». Вместе с тем, иногда при первоначальном изучении переходов применение вспомогательных звуков возможно. Вспомогательный звук здесь служит как бы временным ориентиром, помогающим учащемуся ощутить расположение пальца (руки).

Наиболее распространенными руководствами для изучения позиций являются «Школа скрипичной техники» Г. Шрадика первая часть; «Школа скрипичной техники» О. Шевчика в четырех частях, соч. 1, третья часть.

При работе над переходами педагог должен продолжать тщательно контролировать характер движений рук ребенка в целом, стремясь дать ему почувствовать ощущения свободных и плавных движений, необходимых для правильного овладения переходами.

Материал для освоения переходов этого типа, как и предыдущих смен позиций можно расширить за счет использования мелодий, ранее выученных в первой позиции. Обсуждение этого с учеником, сравнение звучания пьесы в различных аппликатурах в ходе работы над переходами, несомненно, будут способствовать развитию его музыкально-исполнительского мышления.

4. Изложенные положения сохраняют свое значение и при изучении четвертого типа смен позиций - переходов с вышележащего пальца на нижележащий. Переходы вверх с вышележащего пальца на нижележащий (2 - 1; 3 - 2; 4 - 3; 3 - 1 и т. д.) и переходы вниз с нижележащего пальца на вышележащий (1 - 2; 1 - 3; 1 - 4; 2 - 3 и т. д.). **подмена пальцев:**

Е. Гнесина. этюд



Гарлицкий. «шаг за шагом»



переходы с подменой пальцев:

Вопрос о вспомогательных звуках решается здесь по-другому. Отечественная скрипичная школа отрицательно относится к применению в переходах этого типа как верхнего, так и нижнего вспомогательных звуков. «И тот и другой, - пишет Ю. И .

Янкелевич, - дают неблагоприятные звуковые результаты, так как глиссандо, выходящее за пределы соединяющих звуков (в случае применения «верхней» вспомогательной ноты) или начинающееся ниже исходного звука (при применении «нижней» вспомогательной ноты), не может быть оправдано».

По его мнению, «В данном случае подмена одного пальца другим совершается во время самого скольжения». Поэтому «указанный прием... обеспечивает... такую связь звуков, при которой соединяющее скольжение не выходит за пределы соединяемых звуков, благодаря чему он с музыкально-эстетической точки зрения должен быть признан наиболее оправданным». Выдающийся педагог считал важным при выполнении переходов этого типа «уяснение характера самой подмены одного пальца другим, основанной на вытеснении исходного пальца», и рекомендовал начинать с таких переходов, которые «осуществляются смежными пальцами» .

В переходах этого типа, «совершаемых в нисходящем направлении, скольжение производится исходным пальцем, причем последующий палец падает на требуемое место грифа».

Янкелевич Ю. И. Смены позиций. С. 84. Там же. С. 85.

Характер скольжения исходного пальца в данном случае отличается тем, что палец не прижимает плотно струну до окончания перехода, как это наблюдается при использовании вспомогательных нот, а, ослабляя нажим, нередко даже приподнимается над струной». Практика доказывает справедливость этого положения: иначе учащемуся трудно осуществить скольжение, например, 1 -м пальцем на струне Ля до звука си (от ре 1-м пальцем в третьей позиции) так, чтобы 2-й палец точно опустился на звук до-диез (или до), а звук си не был бы слышен. Кроме того, оставление на струне двух пальцев значительно утяжеляет технику левой руки. Примеры упражнений на переходы данного типа содержатся в любой гаммаобразной восходящей и нисходящей мелодии. Когда ученик в какой -то мере освоил подобные переходы, следует приступать к систематическому изучению однооктавных гамм, исполняемых на

одной струне, что является необходимым этапом работы над сменами позиций.

5. Скачки:



The image displays three musical staves illustrating jumps (скачки) in violin technique. Each staff is in treble clef and contains a sequence of notes connected by a slur, with a '4' above the final note of the sequence, indicating a fourth finger position. The first staff is labeled 'Берно. концерт № 9, I ч.' (Bernoulli Concerto No. 9, I movement). The second staff is labeled 'Берно. концерт № 7, I ч.' (Bernoulli Concerto No. 7, I movement). The third staff is labeled 'Берно. Вариации ре минор' (Bernoulli Variations in D minor).

Смены позиций.

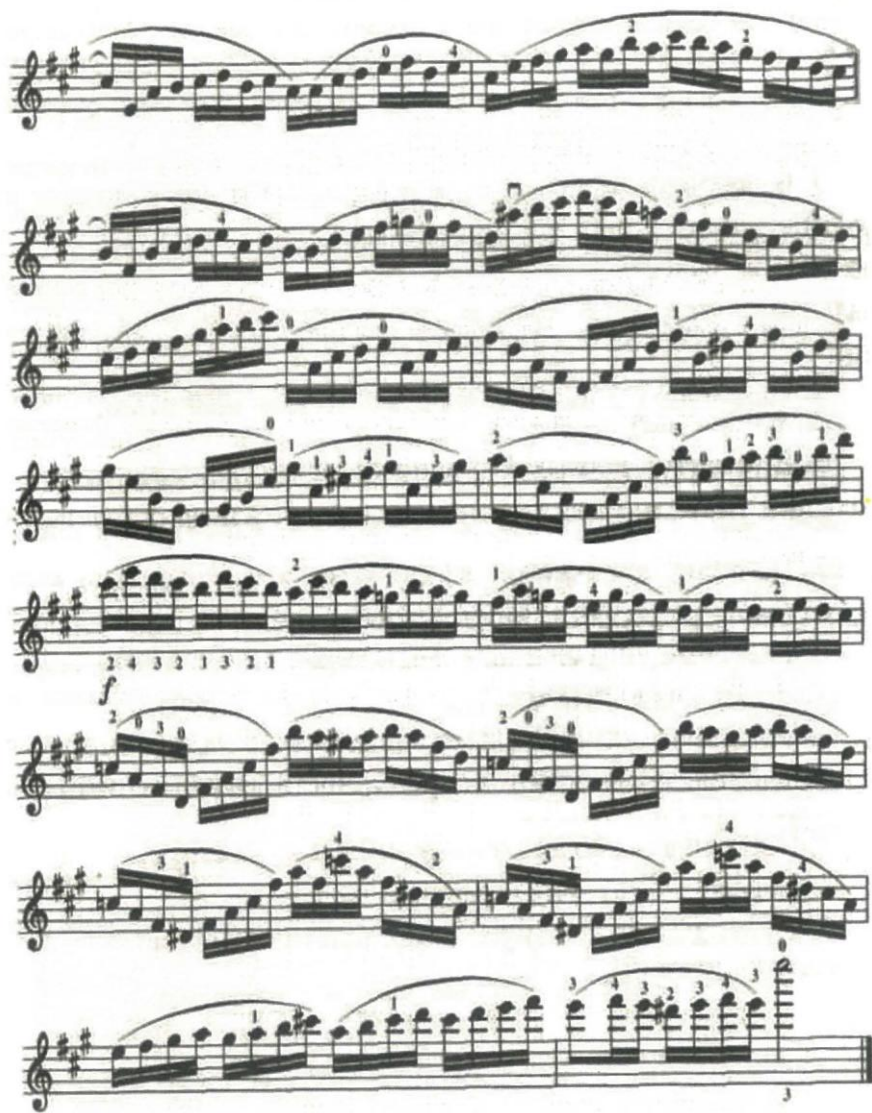
Такого типа скачки полезно учить с «опаздывающим» смычком, то есть сыграть нижнюю ноту, затем снять смычок и сделать переход, не озвучивая его, и затем смычком сыграть, чтобы проверить точность попадания. Если интонация ветоchnая, то сделать это с новым «прицелом». Но не поправлять палец на ощупь. Необходимо отработать точное попадание пальца на нужную ноту. Этот способ методист С. М. Микитянский (и мои учителя) называли воспитанием мышечной памяти.

6 .переходы на растяжении и на сближение пальцев



The image shows a musical staff with a sequence of notes. Above the notes are numbers 1, 2, 3, 4, indicating fingerings. The sequence consists of several groups of notes, each starting with a specific fingering pattern, demonstrating stretches and finger closings.

Виотти. концерт № 23. I ч.



заклучение

1. Нельзя допускать опору кисти левой руки о корпус скрипки при игре в III позиции (касаться можно), так как это мешает игре как в самой III позиции, так и переходам в верхние позиции.

2. Движения левой руки вдоль грифа должны быть плавными и спокойными во время переходов в позиции.
3. В любой позиции, в том числе и самых верхних, левая рука должна занимать определенное положение; естественное расположение пальцев квартовой хват.
4. Помнить, что в нижней части грифа расстояния между пальцами шире, чем в верхней, что влияет на точность интонации.
5. Переходить в нужную позицию нужно всей рукой, а не пальцем - на ноту.
6. В пределах первых 3 - 4-х позиций соотношение между большим пальцем и остальными пальцами должно оставаться неизменным.
7. Не допускать зажима шейки скрипки между большим и указательным пальцами. К. Мострас предлагает в начальном периоде обучения упражнения с кратковременным отведением большого пальца в сторону.
8. При смене позиций в легато не допускать нарушения плавности и непрерывности звучания, непрерывности ведения смычка.
9. При переходе облегчать нажим пальца на струну.
10. Переходы делать на играющем пальце.
11. Переходы на сильную долю делать активнее, чем на слабую.

Школьный период обучения - один из сложнейших этапов развития музыканта. Заставить говорить инструмент высший идеал исполнителя, для достижения этой цели он вкладывает всю силу своего таланта, интеллекта, терпения, воли. Нередки случаи, когда исполнитель, даже с отличными музыкальными данными, оставляет слушателей неудовлетворенными, т.к. помехи в его технике делают его игру маловыразительной и не интересной.

Главная цель преподавателя по классу скрипки - научить ребёнка с легкостью играть на инструменте. Воспитать музыкально образованную личность. Преподаватель со всей ответственностью должен понимать, что от его профессионального умения и видения зависит будущая профессиональная деятельность ребенка, который

сегодня пришел к нему класс. Часто слышу от родителей: «Мы учимся для себя. Нам не надо высоких материй». И вот ребенок вырос и заявляет, что хочет поступать в музыкальное училище, а я по своей халатности невнимательно ставила руки и поэтому мой ученик или ученица не может исполнить Мендельсона или Сибелиуса. Страшный сон! Даже если ваш ученик не поступает в музыкальное училище или консерваторию, пусть ваша совесть будет чиста, так как он с легкостью играет каприсы Паганини на домашних вечеринках.

Список используемой литературы:

1. Ауэр Л. «Моя школа игры на скрипке». Издательство МузыкаМосква, 1965 г.
2. Баринская А. И. Начальное обучение скрипача. М. 2007.
3. Берлянич М.М. Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. Сборник статей. Классика-XXI. 2006.
4. Войку И. Построение естественной системы скрипичной игры - техника левой руки. Музсектор Госиздата , М., 1930. «Техника - это движение».
5. Григорьев В. Ю . Методика обучения игре на скрипке.
6. Григорян А. «Гаммы и арпеджио для скрипки» изд. М. Музыка 2009.
7. Камиларов Е . С. «О технике левой руки скрипача».
8. Мострас К. Г. «Система домашних занятий скрипача». Музгиз. М.1956 г.
9. Пархоменко О. и Зельдис В. «Школа игры на скрипке» издательство КИЕВ «Муз. Украина», 1987 г.
10. Погожева Т. В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. М., 1966.
11. Флеш К. «Искусство скрипичной игры» (1С. Fiesch. Die Kunst des Violinspiels, Bd. 1. Berlin, 1923.
12. Шальман С. М. «Я буду скрипачом» СПб.; «Советскийкомпозитор», 1987 г.
13. Шрадик Г. «Упражнения для скрипки» в трех частях. Москва«Музыка», 1989.
14. Янкелевич Ю.И. «О первоначальной постановке скрипача»,«вопросы скрипичного исполнительства» Сб. статей. изд. М. 1968 г.
15. Ямпольский И. «Ос новы скрипичной аппликатуры» М., 1933.