**Понятия чистой интонации и интонирования**

**на струнно-смычковом инструменте**

Проблема точности интонации и интонирования на струнно-смычковых инструментах стоит очень остро. Музыкальное искусство является живым, вечно меняющимся, нестатичным потоком передачи человеческих мыслей, чувств и переживаний. В отличие от других видов искусств музыка всегда живет и дышит, воплощение ее для исполнителей зачастую это непростой процесс, требующий полной самоотдачи, максимальной концентрации и постоянного внимания. При игре на струнно-смычковых инструментах - скрипка, альт, виолончель, контрабас, прима-кобыз, кыл-кобыз - постоянно требуется большое внимание уделять чистоте интонации, которая зависит от многих факторов. Ведущие педагоги русской школы (Янкелевич, Ауэр, Ямпольский) приводят несколько факторов, влияющих на чистоту интонации, в первую очередь отмечают развитость внутреннего слуха, причем необязательно, чтобы исполнитель обладал абсолютным слухом, достаточно иметь развитый относительный слух. То есть, музыкант должен уметь предслышать требуемый звук внутренним слухом. Также, приводится фактор – свобода мышц плечевого сустава, который играет немаловажное значение для исполнителей на струнно-смычковых инструментах. Дело в том, что сама постановка на скрипке или альте, не совсем естественна для физиологии человека, и также игра на контрабасе, например, не совсем подходит для естественной растяжки рук играющего. Таким образом, с малых лет педагог закладывает у ученика способность играть на инструменте, использую минимальные напряжения в мышцах.

Сейчас очень актуальна проблема игры в темперированном строе для струнно-смычковых инструментов. Темперированные инструменты имеют установленный строй и не могут передать всех оттенков и интонаций даже в пределах одного звука, в то же время как струнно-смычковые инструменты обладают такой возможностью. В последние два десятилетия наблюдается тенденция симфонических оркестров и камерных составов к темперации строя, например создаются оркестры, исполняющие музыку в аутентичной манере, то есть музыканты играют на старинных инструментах, в соответственных темпах, в темперированном строе. Это означает, что полутона исполняются одинаково равномерно по отношению к вышележащему и нижележащему звуку. Соответственно репертуарный список произведений для таких составов суживается до исполнения барочной и классической музыки. Вся романтическая музыка исполняется уже в нетемперированном строе.

В книге Гарбузова «О зонной природе интонирования» говорится, что наш слух может различать до 12-14 разных оттенков, звуковых красок в пределах одного звука, причем каждый оттенок такого звука является «чистым» с точки зрения интонации. Дело в том, что существует еще понятие как интонирование, которое трактуют как особое произношения звуков, имеющее множество оттенков и нюансов, для того, чтобы подчеркнуть или выделить некоторые звуки во фразе. Таким образом, сама музыкальная фраза или музыкальный мотив становятся очень выпуклыми и запоминающимися для слушателей, воспринимающих музыкальное произведение.

Интересен эпизод, произошедший со Львом Цейтлином- выдающимся музыкантом, педагогом, воспитавшим целую плеяду скрипачей. «Все началось с того, что Лев Моисеевич заявил: «Ты все это играешь очень фальшиво».

-Какой интервал ты играешь во втором такте?

-Сексту.

-Какую?

-Увеличенную.

-Верно. Теоретически это секста, но энгармонически должна звучать септима, которая разрешается в октаву и …она должна звучать почти как большая септима. Вот сейчас верно, теперь ты играешь музыку, а не теоретически изображенный интервал. Учти, что мызыка не всегда подчиняется законам темперации, особенно та, что звучит на струнном инструменте ».

Таким образом, в игре на струнно-смычковом инструменте заложена бескрайняя возможность всевозможных интерпретаций музыкальных фраз, тончайшего интонирования тех или иных мотивов, это дает повод говорить, что струны скрипки способны как никто другой затронуть чуткие струны человеческой души.

Интересен исполнительский опыт Пабло Казальса, выдающегося виолончелиста XX века. Он говорил, что «…точность интонации должна быть одним из доказательств чуткости инструменталиста». Один из учеников Казальса так характеризует его теорию интнации и интнирования: «Он не довольствуется септимами или вводными тонами, если только гармонические тяготения, ими управляющие, не отклонили их от среднего положения, в котором они кажутся инертными, так что они почти достигают точки своего тяготения». А на вопрос возможно ли согласование инструментов темперированного строя с выразительной точностью интонации, Казальс отвечает: «Для меня это скорее кажущийся конфликт. В оркестрах, достигших высокого технического совершенства, которые пользуются этой точностью полутонов, такой конфликт не возникает; следовательно «союз» между инструментами темперированного строя и выразительной точностью интонации вполне возможен».

Музыкант-исполнитель, в первую очередь, должен развивать свой слух. Следует сказать, что в большинстве случаев причиной недостаточно четкой интонации является не столько неловкость пальцев, сколько несовершенство критической оценки звука. Основанием для этого является небрежность в воспитании слуха.  
 С приходом в музыкальную школу ученику хочется скорее научиться играть. Поэтому, учитывая психологию ребенка, работа с инструментом должна быть начата с первых же уроков, сочетая работу над постановкой с **формированием его музыкальных представлений.** С первых же уроков надо вводить ученика в круг музыкальных понятий, постоянно обращать его внимание на различие звуков по высоте и протяженности, различие регистров, направление движения мелодии вверх, вниз или на месте. Таким образом, ученик учится распознавать музыкальные звуки, начиная с одного и доходя до трех, четырех и пяти звуков, причем указывая ладовую окраску попевок, где красные нотки будут указывать на принадлежность к мажору, а синие – минору. Педагог разучивает с учеником слова и мелодию песни, поет ее с поддержкой до тех пор, пока не начнет интонировать правильно (если он спел не точно, то надо спеть ее еще раз вместе с преподавателем, а потом опять одному). Необходимо настойчиво добиваться чистого интонирования, особенно при пении мажорного тетрахорда, так как выработка правильного представления о звучании тетрахорда очень важна, ибо он способствует расположению пальцев в первой позиции. Петь лесенки надо наизусть или по нотам, сначала со словами, а затем с названием звуков. Если ученик точно интонирует выученную песенку в заданной тональности, можно изменить тональность в пределах его голосовых возможностей.

Еще один из способов развития интонационных представлений – это подбирание по слуху. Одну и ту же мелодию можно сыграть от разных звуков.  При этом надо обратить внимание ученика на то, чтобы песенка сохранила свою мелодию, приобретя новую окраску. После того, как ученик справился с этим заданием, следует предложить ему сыграть ту же песенку от другого звука. Таким образом, ученик с помощью инструмента расширяет свои внутренние слуховые представления. Подбор по слуху на начальном этапе служит промежуточным звеном между пением песенок, изучением нотной грамоты и аппликатуры. Подобрав песенку по слуху, ученик вместе с преподавателем записывает ее. Таким образом, в представлении ученика нота становится графическим символом реального звука. Тогда во время игры по нотам будут возникать следующие связи: вижу (нота), предслышу (музыкально-слуховые представления), играю (игровое движение), слышу и проверяю (последующий слуховой контроль).

Таким образом, подытоживая все вышесказанное, можно сказать, что с первых уроков необходимо воспитывать у ребенка потребность в тщательном слуховом контроле. При постоянной работе над развитием слуховых представлений, ученик получает возможность самостоятельно определять неточные звуки и исправлять их. Чем тщательнее исправлять их, тем тщательнее будет проведена подготовительная работа над развитием музыкально-слуховых представления, тем успешнее и скорее ученик сможет усваивать в дальнейшем более сложный материал. В данной работе была освещена проблема чистоты интонации, проблема сочетания темперированного и нетемперированного строя, а также такой непростой вопрос как интонирование, обладая которым исполнитель способен достичь высочайших высот в своем творчестве.

Литература

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - М.: Музыка, 1965. 272с.
2. Беленький Б., Эльбойм Э. Педагогические принципы Л.М.Цейтлина.- М.: Музыка, 1990.- 128с.
3. Гвоздев А. В. Основы исполнительской техники скрипача. – Новосибирск: Новосибирская гос. Консерватория(академия), 2004. – 208с.
4. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – Магнитогорск: Моск. Консерватория им. П.И. Чайковского, 1998. – 156с.
5. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика-21, 2007. – 255с.
6. Раабен Л.Н. Л.Ауэр. - М.: Ленинград, 1962.- 178с.