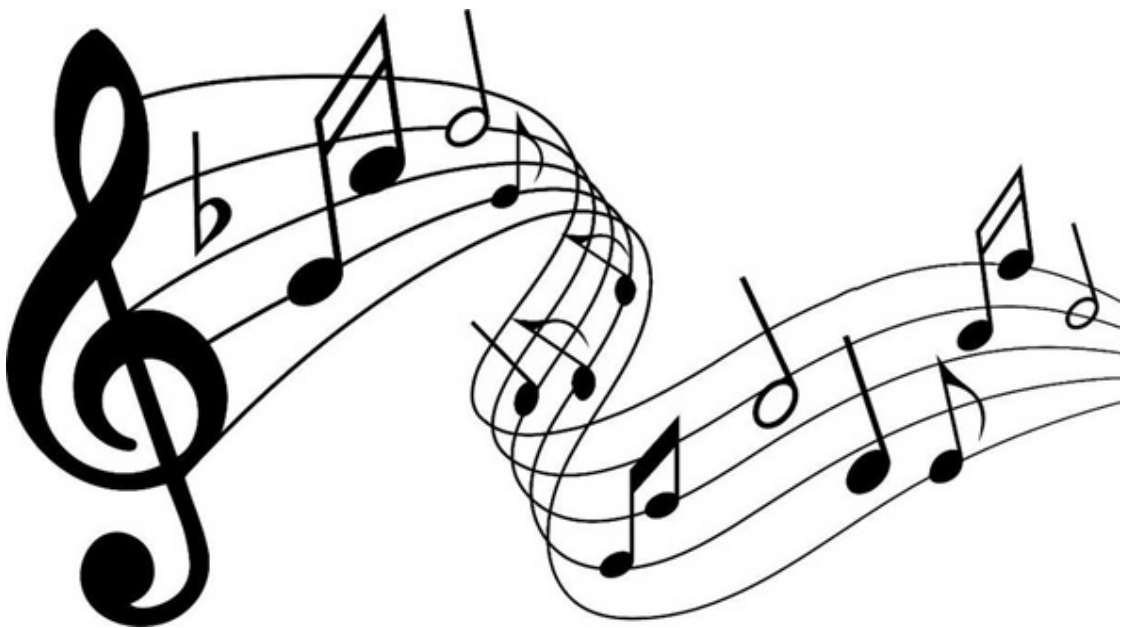




**ОВОЛОДІННЯ СТРУКТУРНИМИ  
ЕЛЕМЕНТАМИ СКРИПКОВОГО  
ВИКОНАВСТВА  
У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ  
ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**



Харків  
2024 р.

Департамент науки і освіти  
Харківської обласної державної адміністрації  
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«ХАРКІВСЬКА ГУМАНІТАРНО - ПЕДАГОГІЧНА АКАДЕМІЯ»  
ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

Оволодіння структурними елементами скрипкового виконавства  
у процесі фахової підготовки здобувачів вищої освіти

Методичні настанови

Харків  
2024

УДК 378.016:785(075)

I-53

*Укладачі:*

**Валерій ОЛЕШКО** – спеціаліст вищої категорії, старший викладач Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

**Тетяна ОЛЕШКО** – спеціаліст вищої категорії Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

*Рецензенти:*

**Людмила СНЕДКОВА** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя, викладач-методист педагогічного фахового коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

**Василь ЩЕПАКІН** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

**I-53** Оволодіння структурними елементами скрипкового виконавства у процесі фахової підготовки здобувачів вищої освіти : методичні настанови. / уклад. : Валерій Олешко, Тетяна Олешко ; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2024. – 134 с.

У методичних настановах надано практичні рекомендації для виконання *завдань* силабусу освітнього компоненту «Додатковий музичний інструмент. Скрипка» та освітньо-професійної програми підготовки здобувачів освітнього ступеню «бакалавр» 0.25 Музичне мистецтво.

Методичні настанови мають розділи згідно загальноприйнятої методики початкового навчання гри на скрипці. В них також включені музичні твори, рекомендовані укладачами для аудиторної та самостійної роботи здобувачів освіти.

Методичні настанови призначені для практичного оволодіння здобувачами освітнього ступеню «бакалавр» базовими навичками скрипкового виконавства. Музичні твори, включені в збірку, можна рекомендувати для виконання в ансамблі та гуртковій роботі, а також ці твори можуть бути корисними викладачам виконавських дисциплін ЗВО. Твори подано, як прийнято в скрипковій літературі – клавір та окремо партія скрипки.

УДК 378.016:785(075)

*Затверджено на засіданні науково-методичної ради Комунального закладу  
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради*

*Протокол №2 від 13.11.2024 р.*

Комунальний заклад «Харківська  
гуманітарно-педагогічна академія»  
Харківської обласної ради, 2024;  
Валерій ОЛЕШКО,  
Тетяна ОЛЕШКО, 2024

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА .....</b>	<b>5</b>
<b>1. ВИДИ ПОСТАНОВКИ ПРИ ГРІ НА СКРИПЦІ .....</b>	<b>7</b>
1. 1. Загальні питання.....	7
1. 2. Положення корпусу та ніг .....	9
1. 2. 1. При грі стоячи.....	9
1. 2. 2. При грі сидячи .....	11
1. 3. Постановка лівої руки.....	12
1. 3. 1. Подушечка.....	13
1. 3. 2. Підборідник .....	14
1. 4. Постановка підборіддя та плеча .....	15
1. 5. Постановка голови .....	15
1. 6. Змінна точка опори.....	17
1. 6. 1. Положення великого пальця.....	17
1. 6. 2. Положення вказівного пальця.....	18
1. 7. Постановка пальців .....	19
1. 7. 1. Сила натиску .....	23
1. 7. 2. Активність пальців.....	24
1. 8. Висновки .....	29
<b>2. ПІДГОТОВКА ПАЛЬЦІВ ТА ЗАЛИШЕННЯ ЇХ НА СТРУНАХ.....</b>	<b>30</b>
2. 1. Загальні питання.....	30
2. 2. Гра на одній струні .....	31
2. 3. Види підготовки пальців та залишення їх на струнах.....	32
2. 3. 1. Тримання пальців над грифом .....	32
2. 3. 2. Залишення пальців на попередній струні.....	33
2. 3. 3. Становлення першого пальця на дві струни одночасно.....	34
2. 3. 4. Техніка подвійних нот.....	34
2. 3. 5. Виконання послідовностей та неоднорідних інтервалів.....	34
2. 3. 6. Техніка pizzicato.....	36
2. 4. Висновки .....	37
<b>3. ВИВЧЕННЯ ПОЗИЦІЙ ТА ЇХ З'ЄДНАННЯ.....</b>	<b>38</b>
3. 1. Загальні питання.....	38
3. 2. Друга позиція .....	39
3. 3. Третя позиція .....	39



3. 4. Вивчення зміни позицій.....	40
3. 5. Типи переходів.....	41
3. 5. 1. Перехід через відкриту струну.....	42
3. 5. 2. Перехід другого типу .....	42
3. 5. 3. Перехід третього типу.....	43
3. 5. 4. Перехід четвертого типу.....	43
3. 6. Висновки .....	44
<b>4. ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧА .....</b>	<b>45</b>
4. 1. Загальні питання.....	45
4. 2. Режим самостійної роботи .....	46
4. 2. 1. Необхідність щоденних систематичних занять.....	46
4. 2. 2. Організація домашніх занять .....	46
4. 2. 3. Тривалість самостійних занять .....	47
4. 3. Необхідні компоненти самостійної роботи .....	48
4. 3. 1. Розвиток музично-виконавської самостійності, самоконтролю... ..	48
4. 3. 2. Цілеспрямованість занять .....	50
4. 3. 3. Виховання зосередженості, уваги.....	50
4. 3. 4. Провідна роль свідомості у процесі самостійних занять.....	52
4. 4. Форми та методи самостійної роботи .....	54
4. 4. 1. Роздільна робота лівої та правої руки.....	54
4. 4. 2. Координація рухів обох рук .....	55
4. 4. 3. Заняття без інструменту.....	56
4. 4. 4. Робота у сповільнених темпах .....	57
4. 4. 5. Повторення та виконання .....	57
4. 4, 6. Слухо-руховий зв'язок. Взаємодія «психічного» та «фізичного» ..	58
4. 5. Висновки .....	59
<b>ПІСЛЯМОВА.....</b>	<b>61</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>63</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>67</b>

## ПЕРЕДМОВА

Сучасний етап модернізації вітчизняної вищої освіти характеризується зміною концептуальних підходів до змісту підготовки майбутніх фахівців. Реалії сьогодення висувають перед випускниками музичних ЗВО якісно інші вимоги до їх майбутньої професійної діяльності. Зокрема, у сфері вищої музичної освіти важливим завданням є оновлення професійних освітніх програм з урахуванням затребуваності на сучасному ринку праці фахівців, які володіють практико-орієнтованими компетентностями, вміють самостійно вирішувати поставлені перед ними навчально-виховні та музично-просвітницькі завдання в закладах естетичного виховання.

Чільне місце в структурі освіти у музичному ЗВО посідає музично-інструментальна підготовка, яка орієнтована на підготовку компетентного висококваліфікованого фахівця, здатного до концертно-виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності. Скрипкове виконавство, як один із аспектів музично-виконавської діяльності майбутнього викладача музичного мистецтва, обумовлюється принципом професійної спрямованості, який сприяє конкретизації змісту і структури музичної підготовки, а також визначає продуктивність розвитку особистості майбутнього фахівця. Скрипкове виконавство знайомить із кращими зразками музичної літератури різних музично-історичних епох, стилів та жанрів, розширює виконавський репертуар, збагачуючи професійне мислення низкою стильових компонентів, сприяє музично-виконавському зростанню майбутнього викладача музичного мистецтва.

Навчання в класі скрипки є одним з дуже важливих складових процесу професійної підготовки майбутнього викладача-музиканта. Оскільки отримані в процесі навчання музично-слуховий досвід, а також досвід музично-виконавської творчості мають практичне значення не тільки для успішного оволодіння виконавською технікою скрипкової гри, але й дозволяють майбутньому викладачу набути навичок, актуальних для сучасної музично-

педагогічної діяльності. В класі скрипки формуються різноманітні навички музичного виконавства, розширюється музичний кругозір; формується художній смак, розуміння стилю, форми і змісту виконуваного твору, виховується слуховий самоконтроль і виконавська відповідальність здобувачів.

Скрипкове виконавство здатне зіграти активну роль у процесах становлення та розвитку музичної свідомості, мислення, інтелекту викладача-виконавця. Гра на скрипці відіграє важливу роль також і в розвитку творчих здібностей. Набуті за роки навчання професійні компетентності вдосконалюють слухові, ритмічні, образні уявлення майбутнього викладача музичного мистецтва, формують його музично-естетичний смак на високохудожніх творах, збагачують кругозір, вчать сприймати музику усвідомлено. Скрипкова гра викликає жвавий інтерес у здобувачів, активізує їх увагу, організовує виконавську волю, підвищує почуття особистої відповідальності. Цей вид діяльності активізує розвиток таких психічних процесів, як художнє сприйняття, музичне мислення, уяву, волю; виховує творчу ініціативу й самостійність; є «плацдармом» для розвитку базових музичних здібностей. Скрипкова гра має широкі можливості в розвитку різних видів слуху: мелодійного, гармонійного, тембро-динамічного, поліфонічного. Оволодіння здобувачами вищої освіти базовими структурними елементами скрипкового виконавства дозволить їм збагатити свій практичний виконавський багаж, а також застосувати представлені у методичних настановах музичні твори під час проходження педагогічної практики в закладах естетичного виховання та у подальшій практичній діяльності.

Методичні настанови складаються з передмови, чотирьох розділів, післямови, списку використаних джерел та додатку. Додаток включає в себе скрипкові твори для аудиторної та самостійної роботи, які згруповані за трьома рівнями складності. Настанови мають забезпечити практичну частину викладання освітнього компонента «Додатковий музичний інструмент. Скрипка», який уведено до навчальних планів освітньо-професійної програми підготовки фахівців освітньо-кваліфікаційного рівню «бакалавр» 0.25 Музичне мистецтво.

# 1. ВИДИ ПОСТАНОВКИ ПРИ ГРІ НА СКРИПЦІ

## 1. 1. Загальні питання

Серед найважливіших проблем скрипкової педагогіки, що виникають вже на самому початку навчання, однією з найскладніших є проблема «постановки» – у широкому розумінні цього умовного, дуже неточного, але поки що загальноприйнятого терміну. Важко переоцінити значення постановки для подальшого професійного розвитку здобувача. Не дивно, що цій проблемі присвячено, мабуть, найбільшу кількість сторінок у методичній літературі та в різних школах гри на скрипці. Проте автори дуже по різному підходять до вирішення проблеми постановки. Переважна більшість виходить із так званого «універсального» способу тримання скрипки і смичка; вони прагнуть також «єдиної» та постійної форми рухового процесу для всіх.

Така система, що здавна практикувалася в різноманітних початкових школах, приводила до закріплення стандартної форми постановки, яка була притаманна тому чи іншому авторові школи. Відповідно до історичного розвитку гри на інструменті – починаючи з тих часів, коли скрипалі тримали скрипку нижче ключиці та клали підборіддя праворуч від підгрифника, а також користувалися коротким дугоподібним смичком, аж до наших днів – форми постановки видозмінювалися, а також значною мірою індивідуалізувалися під впливом особистих поглядів автора тієї чи іншої школи. Однак у навчальній практиці переважало копіювання зовнішньої форми постановки викладача. Тим часом нав'язування чи копіювання стандартної форми постановки та ігрових рухів без урахування індивідуальних особливостей кожного здобувача в більшості випадків стає серйозною перешкодою до оволодіння грою на скрипці, гальмує не тільки технічний, а й музичний розвиток, обмежує виконавські можливості та часто призводить до професійних захворювань.

У багатьох школах гри на скрипці зустрічаються ілюстрації із зображенням правильного та неправильного, з погляду автора, положення корпусу, ніг, голови та рук скрипаля. Вважаючи дуже доцільним використання фотоілюстрацій у таких посібниках, не можна не відзначити, що, на жаль, у переважній більшості

випадків, на цих ілюстраціях відтворюється лише єдине, загальне для всіх становище, що виключає будь-які відхилення та можливість існування різновидів постановки.

З іншого боку, серйозним недоліком подібних ілюстрацій є недостатня їхня наочність. Тому правильніше було б показати, наприклад, положення пальців на грифі, знявши виконавця, що стоїть спиною до фотоапарата з відведеною вбік головою. У цьому випадку на фотографії виявилися б відтвореними гриф скрипки та пальці, становище яких здобувач розглядав би і сприймав зі свого погляду і міг би порівнювати зі становищем своїх пальців.

Проти схоластичних та шаблонних форм постановки під час навчання гри на скрипці різко заперечували автори низки методичних праць. Так, видатний український скрипаль В. К. Стеценко, ратуючи за дбайливе ставлення до творчої індивідуальності артиста, наполягав зокрема на необхідності індивідуалізувати форми постановки. Тільки відмовившись від «сліпого наслідування», справедливо стверджував В. К. Стеценко, можна пристосувати свій організм до вимог інструменту, а інструмент підпорядкувати цілком своєму організму так, щоб гра стала не поруч напружених зусиль, що завжди викривають незрілість музиканта, але вільним, майже несвідомим проявом його музичного почуття.

На відносність «правил» гри на скрипці і на необхідність видозмін, яким вони повинні зазнавати у зв'язку з індивідуальними особливостями фізіологічного складання виконавця, вказував і В. Тренделенбург у передмові до «Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiel», а також ряд інших вітчизняних, та зарубіжних методистів.

На жаль, ці прогресивні установки не отримали достатньо послідовної та переконливої розробки.

З викладеного видно, що раціональна постановка, у широкому значенні цього поняття, формується, зрештою, у процесі пошуків найбільш природних, вільних, еластичних, легких ігрових рухів, необхідних для здійснення музично-виконавчих та художніх завдань. Ось чому цілком природно, що, засвоївши так

звану початкову, елементарну постановку, здобувач поступово, через різні проміжки часу, вносить до неї більш менш істотні корективи, а часом і докорінні

## 1. 2. Положення корпусу та ніг

### 1. 2. 1. При грі стоячи

Перш ніж приступити до постановки лівої руки здобувача, слід забезпечити природний, ненапружений стан його тіла в цілому. Важливе значення у цьому набуває правильне розподіл тяжкості тулуба, опора його па ноги, отже, і становище ніг.

«При грі стоячи вага тіла слід переносити на ліву ногу, права нога злегка висувається вперед», – так здебільшого визначався в старих методичних настановах стан корпусу і положення ніг граючого. Нерідко можна зустріти й іншу настанову – тримати ноги у зімкнутому положенні. Неважко переконатися на власному досвіді, що це становище ніг під час гри на скрипці – вкрай нестійке; воно викликає зайву напругу у всьому корпусі і сковує ігрові рухи, особливо правої руки.

Саме прагненням забезпечити більшу свободу рухів правої руки і можна пояснити першу зі згаданих настанов. Однак опора корпусу на ліву ногу, хоча і має в цьому відношенні певні переваги, все ж таки не може бути визнана доцільною. Подібне вихідне становище не є природним, тому що не завжди забезпечує ту стійкість і водночас свободу, які необхідні у процесі гри. Разом про те неприродне становище, у якому перебуває граючий, не тільки викликає швидке стомлення, але з плином часу може призвести і до викривлення хребта.

Загальноприйнятим і найбільш доцільним вважатиметься таке становище, у якому тяжкість вільного від зайвої напруги корпусу рівномірно розподіляється на обидві злегка розставлені ноги, а під час гри переміщується з однієї ноги на іншу залежно від емоційного стану виконавця та амплітуди рухів правої руки.

Крім деяких необхідних «допоміжних» рухів, пов'язаних з діяльністю рук, особливо правої, не можна не враховувати і природні рухові реакції, що

викликаються сприйняттям і переживанням музики, емоційним станом виконавця. Спроби насильницького придушення цих реакцій можуть згубно позначитися насамперед на виразності виконання, а також і на технічному його боці.

Саме тільки зазначений стан корпусу та положення ніг забезпечують найбільшу стійкість та свободу, вони виключають навіть можливість статичності, нерухомості тіла під час гри і сприяє усуненню зайвих м'язових напружів як при змінах позицій, так і при амплітудних рухах правої руки.

Необхідно підкреслити, що опора на обидві ноги сприяє, крім того, успішнішому усуненню досить поширеної поганої звички – «відбивати такт» ногою.

Слід, однак, застерегти від того, щоб природні рухи корпусу при переміщенні його тяжкості з однієї ноги на іншу не ставали б перебільшеними, не супроводжували кожен рух правої руки і не призводили б до розгойдування тулуба (див. мал. 1).



Малюнок 1.

## 1. 2. 2. При грі сидячи

Слід торкнутися питання про положення корпусу та ніг при грі сидячи, оскільки в подібному положенні проводити частину занять не тільки можливо, але в деяких відношеннях навіть корисно.

Деякими викладачами заняття сидячи чомусь допускаються важко, хоча всім здається цілком природним, що скрипаль грає в оркестрі або в ансамблі (у тріо, квартеті та ін) тільки сидячи. Тим часом тривалі систематичні заняття стоячи неспроможні не гальмувати нормального фізичного розвитку молодого організму. Тому проведення деякої невеликої частини занять сидячи буде дуже корисним, особливо здобувачів з вадами фізичного розвитку. Крім того, заняття сидячи сприятимуть усуненню таких поганих звичок, як ходіння по аудиторії та тупцювання на місці під час гри.

При заняттях сидячи не можна дозволяти спиратися об спинку стільця, оскільки це порушує свободу м'язів плечового пояса, обмежує рухливість лопаток, що грає не останню роль загальному руховому процесі, і цим змінює нормальні, звичайні умови скрипкової гри. Крім того, опора об спинку стільця може негативно позначитися на активності здобувача. Тому сідати слід на край стільця або табуретки. Праву ногу потрібно відвести назад для того, щоб забезпечити вільний рух смичка на струні Мі (див. мал. 2)



Малюнок 2.



### 1. 3. Постановка лівої руки

Переходячи безпосередньо до постановки лівої руки, слід мати на увазі, що вона виконує одночасно дві різні за своїм характером функції: тримання інструменту та ігрові рухи. Ці дві різні функції викликають у здобувачів спочатку, а нерідко і досить тривалий час, внутрішнє роздвоєння.

Завдання викладача полягає в тому, щоб допомогти здобувачеві знайти найбільш зручну постановку лівої руки, яка б забезпечувала стійке становище інструменту і водночас свободу ігрових рухів.

Загальноприйнята методика навчання гри на скрипці встановлює в основному дві такі характерні, типові форми тримання інструменту залежно від типової будови верхньої частини плечового поясу виконавця:

1. Тримання скрипки переважно в одній, так званій «постійній», точці опори, що утворюється піднятим плечем, ключицею та підборіддям (оскільки тримання інструменту в процесі гри в одній точці опори по суті неможливе). Така форма тримання скрипки буде зручною здобувачам, які мають високі плечі, при яких необхідний підйом мінімальний. До подібної постановки можуть пристосувати свій організм і ті здобувачі, підйом плеча у яких не супроводжується напругою («затиском») м'язів плечової частини руки (особливо двоголового м'яза).

2. Тримання скрипки у двох точках опори – на ключиці («постійній» точці) і між великим та вказівним пальцями («змінною» точкою) – без підйому плеча. Ця форма тримання інструменту доцільна для здобувачів, у яких плечі похилі та у яких вимога тримати скрипку в одній точці опори при значному підйомі плеча зазвичай викликає напругу в плечовій частині руки, отже, зв'язує рухи по грифу.

Поруч із описаними двома основними формами тримання інструменту існує низка проміжних форм, обумовлених тим, що з багатьох здобувачів поєднуються різні типові особливості будови рук.

Незалежно від того, яка форма тримання інструменту прийнята для здобувача, треба піклуватися про те, щоб, за образним висловом Л. Моцарта, скрипка не уподібнювалася «шматку дерева, всунутого в руку». Тримання

інструменту в постійній точці опори повинно забезпечувати щільне та зручне його прилягання до шиї, ключиці та нижньої щелепи, стійке його положення без зайвої напруги. Ступінь закріплення скрипки в цій точці опори не завжди буває однаковою: вона збільшується при низхідному русі руки (з верхніх позицій до нижніх) і зменшується при переходах у верхні позиції. Хапальні рухи великого та вказівного пальців (у «змінній» точці опори) слід прагнути звести до мінімуму. Всі рухи при положенні скрипки в двох точках опори повинні бути вільні від зайвих зусиль утримати скрипку, а обидві точки опори повинні перебувати в постійній і гнучкій взаємодії, що полегшує рух руки як в межах однієї позиції, так і при частих переходах з позиції в позицію. Неабияке значення повинна мати також турбота і про те, щоб середня частина долоні не наближалася до шийки скрипки і тим більше не стикалася з нею, а згодом, при вивченні позицій, не спиралася на обичайку. Потрібно стежити також і за тим, щоб кисть не відводилася далеко від шийки скрипки.

### 1. 3. 1. Подушечка

Як показує практика, у переважній більшості випадків підйом лівого плеча викликає зайву напругу в руці та сковує свободу в її рухах. Невипадково Л. Ауер рекомендує не тиснути плечем на нижню деку скрипки. Однак у той же час він вважає застосування подушечки, що замінює підйом плеча, «поганою звичкою».

З подібним поглядом погодитися не можна, тому що для багатьох скрипалів, мабуть, для більшості, подушечка є не тільки доцільним, а й необхідним засобом, що сприяє усуненню зайвої напруги, яка викликається підйомом плеча. Сам Л. Ауер, як і деякі інші великі скрипалі, через особливості їхньої фізичної конституції, не застосовували подушечку. Однак велика кількість скрипалів, у тому числі й кращі представники школи Л. Ауера, вдавалися до цього допоміжного засобу, використовуючи подушечки найрізноманітніших фасонів і розмірів і навіть поперечні пластини, прикріплені до боків скрипки (поширені в даний час).

Своє негативне ставлення до подушечки Л. Ауер мотивував тим, що її застосування несприятливо позначається на звучності інструменту. Дійсно, якщо розмір подушечки великий і кладеться на кран піднятого плеча, то значна частина нижньої дека скрипки виявляється затиснутою, внаслідок чого звучання інструменту стає помітно приглушеним. Тому рекомендується застосовувати подушечку якомога меншого розміру і класти її ближче до ключиці та краю нижньої дека. Сенс використання подушечки саме в тому і полягає, щоб позбавити скрипача необхідності піднімати плече.

### 1. 3. 2. Підборідник

Значною мірою цьому ж сприяє винайдений видатним німецьким скрипалем Л. Шпором (1784 – 1858) підборідник.

Основне призначення підборідника, як і подушечки, полягає в тому, щоб сприяти якомога більшій стійкості положення інструменту в постійній точці опори і в той же час звільненню виконавця від зайвої напруженості, яка створюється через намагання закріпити інструмент сильним натиском голови і підйомом плеча.

Цим не обмежуються переваги винаходу підборідника. Натиск нижньої щелепи на верхню дека скрипки приглушує її звучання; підборідник, закріплений лише біля країв обох дек, оберігаючи інструмент від зайвого натиску щелепи, тим самим зберігає повноту його звуку. Необхідно також підкреслити, що натиск підборіддя на підгрифник викликає порушення ладу скрипки. Підборідник, у конструкції якого передбачений напівкруглий «місток» над підгрифником, виключає можливість натиску щелепи, що викликає відтягування струн, і, отже, сприяє збереженню стійкості ладу інструменту. У той же час підборідник усуває можливе ковзання підборіддя по деці, тим самим становище інструменту стає більш стійким.

Висота підборіднику має бути такою, щоб скрипка разом із підборідником заповнила б, по можливості, весь простір між лівою стороною нижньої щелепи та ключицею. Тому кожному здобувачеві потрібно підібрати підборідник такої

висоти та форми, які відповідали б і довжині його шиї та зовнішнім обрисам будови його нижньої щелепи. У деяких випадках, у зв'язку з будовою підборіддя виконавця, буває доцільно згладити місця підборідника, що різко виступають, зробивши в ньому невелике поглиблення.

#### 1. 4. Постановка підборіддя та плеча

Однак зручні у всіх відносинах підборідник і подушечка лише створюють сприятливі умови, але не забезпечують стійкого положення інструменту при ненапруженому його триманні.

Необхідно постійно стежити, щоб не затискати скрипку підборіддям і плечем. Для того щоб інструмент досить щільно прилягав до ключиці, шиї та нижньої щелепи, достатньо лише дуже легкого натиску голови та зручно розташованої подушечки добре підібраної форми; підймання ж плеча, як зазначалося, у переважній більшості випадків призводить до несприятливих результатів як і, як і опускання скрипки на плече під час спроб зміцнити її становище біля підборіддя.

Нерідко доводиться спостерігати неспокійний стан виконавця, який пояснюється пошуками точки опори під час виконання. Неприродне витягування шиї та сильне тертя шкіри про підборіддя, якими зазвичай супроводжуються ці спроби, часто викликають хворобливе роздратування. Подібні явища пов'язані з незадовільним положенням інструменту в постійній точці опори або недостатньо вільними і еластичними рухами лівої руки по грифу, що викликають потребу в міцнішому триманні інструменту в згаданій точці опори.

#### 1. 5. Постановка голови

Що ж до положення голови, то й на цю тему є різні точки погляду. Найчастіше зустрічається пряме її положення, пов'язане з тим, що скрипка закріплюється зверху підборіддям. Але часто можна спостерігати скрипалів, що нахиляють голову вліво. Деякі викладачі, наприклад, вважали, що багатьом скрипалям, у яких довгі руки, доцільніше тримати скрипку не стільки

підборіддям, скільки лівою стороною щелепи; але голова при такому триманні скрипки не повинна бути нахилена вліво. Допускаючи це положення, не слід лише дозволяти здобувачам надмірно повертати голову вліво, а також класти щоку на скрипку, так як при повороті голови вліво та наближенні вуха до вібруючої деки створюється хибне уявлення про гучність і характер звучання інструменту.

Надмірно похилий стан голови на підборіднику може спричинити низку інших недоліків. Менш стійким може стати положення інструмента: найчастіше він приймає горизонтальне положення, тоді як більш сприятливі умови для рухів правої руки створюються, якщо ліва сторона корпусу скрипки трохи вища за праву і при цьому зберігається можливість без особливих зусиль регулювати її положення. При надмірному нахилі голови вліво спостерігається прагнення відведення в цей же бік і лівої руки, тоді як у багатьох випадках доцільніше спрямовувати скрипку дещо вправо. Це найчастіше полегшує рухи правої руки і дає можливість використовувати більший відрізок смичка у його верхній частині (особливо при грі на баску). Слід зазначити, що при великому нахилі голови вліво важко дивитися ноти. Нарешті, з невірним становищем голови часто пов'язане низьке тримання скрипки. Тим часом інструмент необхідно тримати досить високо.

Тільки при досить високому становищі інструменту створюються найсприятливіші умови для розвитку вільних ігрових рухів лівої руки. Це положення скрипки полегшує процес звуковидобування і позитивно впливає на якість звучання.

В цілому, при постановці лівої руки необхідно брати до уваги, наскільки положення інструменту (висота, на якій він тримається, відведення його вліво або вправо, більший або менший нахил тощо) є зручним для ігрових рухів правої руки, наскільки воно сприятиме правильному звуковидобуванню. Дуже корисно показати здобувачеві, що відбувається зі смичком і правою рукою, якщо змінюється положення скрипки, як це відбивається на веденні смичка, отже, і якості звучання

## 1. 6. Змінна точка опори

### 1. 6. 1. Положення великого пальця

Положення інструменту визначається не лише тим, як він тримається у «постійній точці опори». Важливе значення в цьому відношенні має також і «змінна точка опори». У зв'язку з цим розглянемо наступні з типових різновидів положення скрипки в «змінній точці опори», маючи на увазі, що природний «хапальний» рух і пов'язане з ним затискання шийки скрипки викликає напругу у всій руці і, отже, перешкоджає вільному її руху як у межах однієї позиції, так, особливо і під час зміни позицій:

а) Шийка скрипки розташована гранично глибоко між великим та вказівним пальцями. В цьому випадку великий палець різко виступає за межі шийки скрипки, через що гра на струні Соль та переходи в позиції ускладнені. Це найнегативніший вид постановки.

б) Шийка скрипки спирається на нігтьову фалангу великого пальця, а деяких випадках майже лежить на кінці його. Таке положення перешкоджає гарному відчуттю грифа, а іноді тягне за собою зісковзування пальця з шийки.

в) Найбільш правильне і частіше зустрічається – середнє положення великого пальця: шийка скрипки розташована між його основною та нігтьовою фалангами.

При двох останніх положеннях великого пальця слід рішуче уникати зближення його з вказівним пальцем, так як це викликає стиск шийки, що ускладнює рухи лівої руки (особливо при широкому розташуванні пальців і переходах у позиції), а також позбавляє пальці необхідної свободи та еластичності. З цього приводу доречно нагадати слова Л. Ауера: «Найважливіше з усіх деталей – відкритий простір між великим та вказівним пальцями».

Положення великого пальця проти вказівного або між вказівним і середнім пальцями для більшості скрипалів можна вважати найбільш природним: це вихідне, середнє положення, з якого найзручніше наближати палець до порожка

або видаляти від нього. Ауер рекомендує встановлювати на струні великий палець проти середнього пальця (другого). Таке положення не є безумовно прийнятним для всіх (беручи до уваги різні особливості будови руки та її частин кожного скрипаля). Однак якщо воно і не відповідає тій чи іншій індивідуальності, то в ряді випадків його все ж таки можна використовувати як своєрідний педагогічний засіб. Описане положення може сприяти відведенню долоні від шийки скрипки, повороту всієї групи пальців до грифу і тим самим наближення четвертого пальця до струн.

Незважаючи на суперечливі думки про роль великого пальця – пасивної чи активної, – на практиці можна переконатися в тому, що він неминуче бере участь у будь-якому русі як усієї руки в цілому, так і різних її частин. Л. Ауер радить «не думати про нього надто багато». І цю вказівку слід враховувати у випадках, коли функцій великого пальця надається надмірне значення.

Відомий румунський скрипаль І. Войку дає таке роз'яснення функції великого пальця: «... у скрипковій грі для великого пальця немає самостійної функції, на його частку припадає лише підлегла роль. Трапляється, що у видатних скрипалів великий палець при грі приймає постійну співучасть у русі. Однак ці рухи не треба змішувати з активними рухами інших пальців; вони служать швидше пасивним рівнянням активних рухів інших пальців.

Іншими словами, великий палець покликаний відігравати допоміжну роль: він не повинен бути байдужим, пасивним чи надмірно активним. Останнє особливо згубно, якщо затискається шийка скрипки. Великий палець повинен не заважати, а сприяти вільним рухам інших пальців та всієї руки загалом.

#### 1. 6. 2. Положення вказівного пальця

Що стосується вказівного пальця, його місця та функцій у «змінній точці опори», то, з одного боку, слід застерегти здобувача від участі цього пальця в «хвотальному» русі, а з іншого – відзначити, що точка торкання вказівного

пальця до грифу цілком визначається індивідуальними особливостями будови кисті та пальців виконавця.

Таким чином, встановлюючи «змінну точку опори», викладач повинен мати на увазі, наскільки вона сприятиме зручному вихідному положенню пальців на грифі, що забезпечує надалі сприятливі умови для ігрового руху. Викладач повинен також враховувати, що розташування пальців на грифі, їхню форму та можливості для рухів не можна розглядати ізольовано не тільки від великого та вказівного пальців (що утворюють «змінну точку опори»), а й від усіх інших частин руки, оскільки все це взаємопов'язане і взаємообумовлене.

Так, наприклад, лікоть, надмірно висунутий праворуч і наближений до тулуба, сприяє «вертикальному» розташування пальців на грифі, навпаки, чим далі лікоть відведено ліворуч, тим більш пласку форму приймають пальці. Положення пальців на грифі та їх форма змінюються також залежно від того, наскільки кисть наближена або віддалена від шийки скрипки. Перше має місце найчастіше при низькому триманні інструменту (лікоть у цих випадках наближається, а іноді й спирається про тулуб), друге – при високому триманні інструменту і надмірно висунутому лікті.

Тому при вирішенні питань, пов'язаних із постановкою та рухами пальців, потрібно враховувати постановку лівої руки загалом, визначаючи ж положення руки, а також кожної з її частин, слід мати на увазі, наскільки воно сприятиме доцільному положенню пальців на грифі і найбільш вільним рухам в процесі гри.

### 1. 7. Постановка пальців

Автори різних шкіл та методичних посібників не дійшли єдиного висновку при вирішенні питання про зовнішню форму та положення пальців на струнах. Більшість викладачів та методистів вважають, що пальці повинні мати закруглену форму, деякі ж із них вимагають ставити пальці на струни «майже вертикально». Слід вважати, що відсутність єдиної погляду пов'язане з тим, що форма постановки пальця у кожному окремому випадку має обумовлюватися будовою руки загалом, величиною кисті, довжиною, товщиною та іншими



особливостями пальців конкретного здобувача. Найбільш кращим можна вважати злегка закруглене, середнє положення пальця, яке може забезпечити велику його еластичність і рухливість як в технічних, так і в кантиленних епізодах, що вимагають використання вібрації. Таке положення пальців дає такі переваги:

а) Збільшується площа дотику пальця до струни, завдяки чому покращується відчуття струни; палець набуває великої опори, а отже, і стійкості при переходах у позиції, а також при виконанні *pizzicato* пальцями лівої руки.

б) Полегшується вібрація, оскільки вільнішими стають коливання пальця та рухи його суглобів.

в) Полегшується зміна положення кисті, необхідне для розширеного положення пальців.

г) Полегшується перестановка пальця з однієї пари струн на іншу, що вимагає еластичних та активних згинальних та розгинальних рухів суглобів. Цим значною мірою має визначатися положення не тільки кисті, а й ліктя.

У розташуванні пальців на грифі по відношенню один до одного слід виходити із прагнення єдності, цілісності їх рухів і водночас збереження самостійності рухів кожного пальця окремо. Це необхідно для засвоєння таких положень пальців, які можуть забезпечити надалі найбільш правильні, доцільні для даного здобувача рухи. Необхідно звернути особливу увагу на створення найбільш сприятливих умов для вільних рухів четвертого пальця. Насамперед слід поставити четвертий палець на струну Ля в точці, що відповідає звуку мі, в ненапруженому стані і надати пальцю природну закруглену форму. Для того щоб забезпечити кращу опору для всієї кисті в цілому і взаємозв'язок з суміжним пальцем, потрібно одночасно поставити і третій палець відповідно звуку ре в такому ненапруженому стані і закругленій формі. Коли ці два пальці «влаштовані» зручно, а свобода їх рухів і чиста інтонація звуків ре і мі забезпечені, можна ставити другий, а потім і перший палець. Чим вужче кисть і коротші пальці, особливо четвертий, тим далі від основи нижньої фаланги виявиться місце, яким перший палець прилягатиме до грифу. Найчастіше перший

і другий пальці доводиться відсувати до поріжку. Великий палець розташовується в такому місці, яке сприяє найбільшій свободі та зручності рухів інших пальців. При такому розташуванні забезпечується свобода та зручність для рухів найслабшого пальця – четвертого. Його не доведеться «витягувати» для того, щоб витягувати в першій позиції звуки сі, мі, ля, ре:

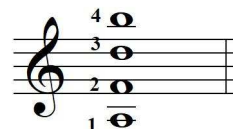
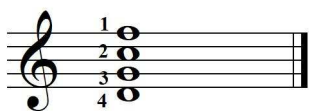


Як показує практика, саме це «витягування», головним чином, призводить до надмірної напруги і четвертого пальця, і всієї кисті, воно, в переважній більшості випадків, є першопричиною того, що ліва рука скрипаля затиснута, позбавлена гнучкості, еластичності, а тому швидкість пальців обмежена, інтонація і вібрація знаходяться в незадовільному стані.

Наведене вище розташування пальців є визначальним також для положення всіх інших частин руки, таким чином, форма кисті та положення передпліччя та плеча обумовлені рішенням основного завдання – забезпечити найбільшу зручність та свободу для діяльності пальців.

Рекомендовану групову форму постановки пальців слід спочатку встановлювати на одній, а потім послідовно на інших струнах.

З часом, коли постановка міцно засвоєна і здобувач опанував відносною свободою рухів у першій позиції, можна поступово переходити до засвоєння так званого «акорду Джеміньяні», побудованого всупереч тенденції до природного розташування пальців:



Цей акорд може допомогти здобувачам засвоїти взаємини пальців у їх цілісних групових рухах. У той самий час вправи, побудовані цьому акорді, сприятимуть розвитку самостійності кожного пальця окремо, не розриваючи

зазначеної цілісності руху. Однак слід застерегти викладачів та здобувачів як від передчасного, так і від надмірного захоплення вправами, побудованими на «акорді Джеміньяні», оскільки за відсутності достатнього досвіду та вміння звільняти руку від зайвого напруження подібні вправи можуть призвести до її зажиму та перевтомлення. Розташування пальців на струні, як підкреслювалося вище, повинно сприяти свободі та зручності їх рухів.

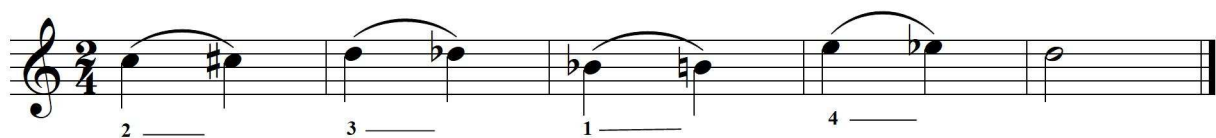
До основних видів рухів пальців лівої руки, систематизованим у ряді методичних робіт, належать такі:

1. «Вертикальний», або «падаючий», рух пальця.

Говорячи про цей вид руху, автори зазвичай не вказують на момент знімання пальця зі струни, що має велике значення для досягнення чіткості звучання і вимагає значної м'язової активності:



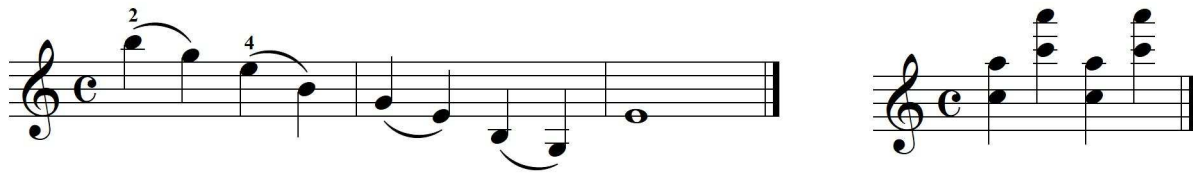
2. «Горизонтальний», або ковзаючий рух пальця при хроматичних послідовностях (ковзання), а також при широкому розташуванні пальців, що виходить за межі квартали або октави (при розтягуванні):



3. Перестановка пальців на суміжну та інші струни.

4. Допоміжний рух великого пальця при переходах до інших позицій, а також при широкому розташуванні пальців.

Якщо до згаданих рухів пальців додати рухи, що здійснюються ними спільно з кистю, передпліччям і ліктем (зокрема, так звані «рульові» в межах однієї позиції та при переходах з позиції в позицію):



то будуть перераховані всі основні різновиди рухів лівої руки скрипаля.

Вказані вище види рухів пальців і рульовий рух руки, про який буде сказано нижче, викладачу слід брати до уваги вже на одному з ранніх етапів навчання, як тільки визначилася вихідна форма постановки, отримані елементарні навички звуковидобування і здобувач починає діяти пальцями лівої руки.

Ці види рухів необхідно виробляти на першому році навчання для практичного застосування в аудиторній та самостійній роботі.

#### 1. 7. 1. Сила натиску

При роботі над постановкою пальців перед викладачем постає питання про ступінь активності пальців (як при опусканні, так і при зніманні) та про силу їх натиску на струну.

Л. Ауер стверджує, що «пальці ніколи не можуть бути надмірно сильними» і тому треба постійно розвивати їхню силу, а І. Войку каже, що достатньо без додаткових зусиль використовувати лише «природну вагу» пальця.

Вимога деяких викладачів сильно натискати пальцями вже перших заняттях слід вважати передчасним, оскільки справді потрібна сила натиску визначається значно пізніше, у процесі роботи, з професійним розвитком здобувача. Тим часом сильний тиск пальців на початковому етапі навчання призводить до ізольованих, загальмованих, обтяжених рухів, сковує руку здобувача.

Перебільшений тиск пальців часто практикується і надалі, головним чином, при грі у повільному темпі. Крім того, що це викликає швидку втому м'язів, виникають і виробляються відчуття, що стоять у різкій суперечності з тими, які необхідні для гри в швидкому темпі, гальмується розвиток вібрації (вона стає напруженою, судомною, або взагалі припиняється).

Особливо зайвий тиск пальців на струну спостерігається при форсованому натиску смичка.

У той самий час і рекомендована І. Войку пасивність пальців неспроможна забезпечити гарного звучання та раціонального розвитку техніки.

Особливе міркування щодо натиску пальців є у системі видатного німецького скрипаля та педагога Г. Еберхардта.

Беручи до уваги природну фізичну силу різних пальців, він диференціює ступінь натиску пальців, розподіляючи її від першого, найсильнішого пальця, до четвертого – найслабшого. Мінімальний тиск на струну роблять перший і другий пальці, далі, до четвертого пальця, тиск зростає.

### 1. 7. 2. Активність пальців

Сила натиску пальця на струну не повинна бути значною, проте вона повинна забезпечувати гарне звучання. У цьому відношенні велике значення має активність та висота, з якою палець опускається на струну. Не меншу роль відіграє і активність, з якою пальці мають зніматися зі струни.

Активне знімання пальців зі струни викликається практичною необхідністю, воно сприяє чіткості та виразності гри. Однак надмірна активність при зніманні пальців викликає низку порушень якості виконання. Основною умовою постановки пальців, як було зазначено, є напівкругле (не випрямлене) положення над струною. При зніманні зі струни зазвичай спостерігається рух пальців убік від струни (поперечне до грифу положення лінії пальців). Це тягне за собою відтягування струни убік, зачеплення сусідньої відкритої струни або чіпляння і звук *pizzicato* тієї струни, з якої палець знімається. Випадковості такого роду спостерігаються при надмірно активному підйомі пальця. Виправляти цей дефект слід шляхом активного спрямування знятого пальця від верхньої струни у бік баска, завдяки цьому палець у кращому разі утримується над струною.

Слід мати на увазі, що іноді при активному зніманні пальців зі струни, особливо у високих позиціях в нюансі *piano*, спостерігається струс тростини у

верхній її частині внаслідок того, що струна, що різко відірвалася від грифа, в момент знімання пальця відштовхує нещільно прилеглий до неї змичок. Тому активне знімання пальців, вироблене з метою зв'язності і чіткості чергування звуків, повинно переходити в надмірне задирання їх над струнами.

Підйом пальця, що недостатньо активно повторюється, зазвичай дає випадковий і тому різний рівень положення його над струною, що створює неоднакові умови для зворотного падіння пальця на струну.

Надмірно активний підйом пальця спричиняє відведення у бік всієї групи пальців і кисті, внаслідок чого змінюється природний розмах зворотного падіння того ж пальця.

При цьому для більш надійного відчуття грифа після відриву від нього вдаються або до «ляскання» пальця об гриф, або до протилежного прийому – обережного опускання пальця на струну. У першому випадку ляскання або стукіт пальця викликає хибне уявлення про дійсну силу його натиску; «ляснувший» палець замість наступного належного натиску прагне відійти від струни, а нещільне її притискання відразу ж відбивається на якості звуку. У другому випадку при пасивному опусканні пальця на гриф доводиться вдаватися до додаткового натиску, що спричиняє напругу та втому м'язів.

Для усунення цих дефектів необхідно враховувати:

а) Необхідну для діяльності пальця висоту підйому його, відповідно до загального рівня інших пальців над струною.

б) Швидкість та активність опускання пальця на струну.

в) Достатню щільність зіткнення пальця зі струною, що не допускає призвуків при постановці його на гриф і висмикування струни з-під притисненого пальця при швидкому проведенні смичка.

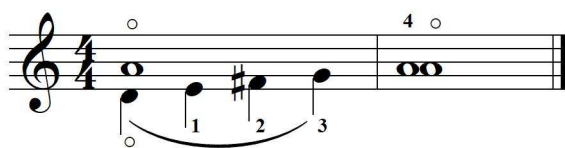
В. Стеценко рекомендує «притискати пальці настільки міцно, щоб у верхній частині струни, від пальця до голівки, було припинено будь-яку вібрацію». Однак для цього не потрібні великі зусилля. Поряд з зазначеними недоліками викладач повинен мати на увазі й інші недоліки, що найчастіше зустрічаються в постановці і рухах пальців і руки в цілому, згубно відбиваються

на якості виконання, а також знати їх основні причини. Це допоможе йому у пошуках правильних методів роботи, спрямованих не на виправлення окремих ізольованих відхилень від норми, що викликаються глибшими причинами, а на ліквідацію причин.

Так, наприклад, при вертикальному (падаючому) русі пальців нерідко спостерігається їх підгинання та плоске положення на грифі. Це є наслідком того, що вільні від гри пальці перед опусканням їх на струну знаходяться не на одному рівні або розташовані надто високо над струною.

Надмірно підняті або випрямлені пальці не можуть бути достатньо підготовленими та «націленими», щоб стати на точне місце і прийняти на струні необхідну округлену форму.

Ця обставина породжує інший недолік – зачіплення пальцем сусідньої струни. Для виправлення цього недоліку рекомендується перевіряти правильність розташування пальців, граючи смичком одночасно на двох струнах:



Опускання пальця на струну при повторних рухах з різної висоти викликає порушення рівності у його рухах, що несприятливо відбивається на ритмічному боці виконання. Ці негативні явища можуть мати місце і в результаті різких переміщень ліктя або кисті.

Різні відхилення від доцільної форми постановки та рухів пальців найчастіше (при природному співвідношенні величини першого та четвертого пальців) обумовлюються недоліками постановки руки загалом. Так, наприклад, часто відведення четвертого, а іноді і третього пальця за межі грифу і випрямлене положення четвертого пальця на струні (плашмя) зазвичай викликається тим, що лікоть надмірно відведений вліво, а кисть надто наближена до шийки скрипки. Третій палець в цьому випадку теж близький до плоского положення, і лише перший палець зберігає найбільш правильну форму, яка, однак, не завжди відповідає становищу інших пальців.

Навпаки, лікоть, надмірно висунутий вправо, викликає таке розташування першого та четвертого пальців, при якому кінці їх спрямовані один до одного. При уявному продовженні лінії їх напрямів перехрещуються. Це ставить в різні умови всю групу пальців, викликаючи в них і в передпліччя зайву м'язову напругу. У такому положенні рука віддаляється від грифа.

Аналогічні помилки спостерігаються і при «горизонтальному», вірніше, при «бічному» русі пальців, при ковзанні в хроматичних послідовностях і при широкому розташуванні на грифі (розтяжках). Поряд з цим слід враховувати, що деякі рухи, неправильні при «вертикальному», «падаючому» русі пальців, стають необхідними, найбільш природними, отже, і правильними при «горизонтальному», «бічному» русі. Так, наприклад, необхідно надавати пальцю дещо випрямлене положення на грифі при ковзанні його вгору по струні в хроматичній гамі та при деяких переходах у верхні позиції. Так само природно і наближення долоні до шийки скрипки при широкому положенні пальців на струнах.

Спроби зберегти постійне становище ковзаючого пальця під час руху його вгору призводять до негативних результатів, оскільки ускладнюють перехід. Тільки одночасний рух ліктя, передпліччя та вирівнювання нігтьової фаланги можуть сприяти успішній реалізації необхідного руху. Положення пальця на грифі у цьому випадку стає більш плоским, ковзання ж пальця за постійної його форми можливе лише за умови пересування всієї руки.

При перестановці пальців на суміжну або інші струни типовими є дві помилки: недостатній чи надмірний підйом пальця і відсутність «рульового» руху ліктя.

Потрібно стежити, щоб підйом пальця при перестановці його на суміжну струну був достатнім для того, щоб він не зачепив сусідню струну. У той же час не слід забувати про ті небажані наслідки, що викликаються перебільшеним підйомом пальців.

Особливу увагу рекомендується звертати на рульовий рух ліктя, що сприяє збереженню форми пальців та зручності гри. Тут мається на увазі поворот ліктя



праворуч при переході пальців на нижні струни і відведення його вліво при переходах на верхні струни в межах однієї позиції.

Можлива також перестановка пальця через струни та при нерухомому лікті – положення та форма пальця при цьому змінюються. За винятком вимушених перестановок пальців в акордах і деяких особливих випадків такий прийом вкрай небажаний.

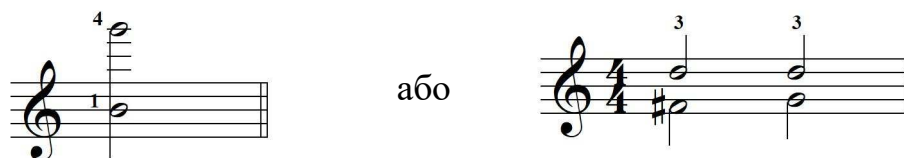
У навчальній практиці часто доводиться вказувати на недостатнє використання «рульового» руху також і при змінах позицій. Досягнувши високої позиції з участю у цьому русі ліктя, спрямованого праворуч, здобувач у наступному переході у нижню позицію не здогадується відвести лікоть у вихідне положення і випрямити кисть. Природно, що рух у цьому випадку дуже ускладнюється, рука напружується і, як наслідок, художня якість переходу та інтонація погіршуються.

I. Войку правильно зазначає, що рух пальця з однієї струни на іншу регулюється напрямною діяльністю руки, яка у свою чергу переміщує точку опори відповідно до цієї струни, що відповідає цій новій струні. Щоб перенести природні рухи пальців з нижчої струни на вищу, рука робить рух у зворотний бік, не втрачаючи, зрозуміло, точки опори. Все це створює для пальців на всіх струнах однакові механічні умови руху. Дуже часто перехід пальця на іншу струну здійснюється одночасно і частковою зміною положення пальця та відведенням ліктя.

Взагалі, ретельно стежачи за «правильною постановкою», слід з великою чуйністю розрізняти, які з розглянутих різновидів положення руки загалом та окремих її частин пов'язані з типовими та індивідуальними особливостями будови плечового пояса, довжини руки, форми пальців тощо, і які є результатом нераціонального пристосування до інструменту взагалі і до виконання тих чи інших технічних та художніх завдань, поставлених у виконуваному творі. У той самий час практично спостерігається наявність найрізноманітніших різновидів постановки у одного й того ж виконавця, які він у різний час по-різному

використовує для найраціональнішого виконання найскладніших і різноманітних ігрових рухів.

У процесі пристосування до виконання цих завдань, особливо на пізніших етапах навчання, форми рухів, як правило, не укладаються у рамки так званої «правильної постановки». Так, наприклад, для виконання:



необхідна крайня зміна форми постановки пальця; він не тільки приймає найбільш пласке положення, але просто прогинається.

При неминучих вимушених відхиленнях пальця від початкового положення необхідно звертати увагу на те, щоб подібна зміна його форми не викликала порушення чистоти інтонації, наприклад:



Відхилення четвертого пальця від початкового положення при низхідному русі в нижньому голосі викликає зниження ноти ре, що є органічним пунктом. Щоб уникнути цього, доводиться завчасно надавати четвертому пальцю випрямлену форму.

У деяких випадках (коли треба помістити пальці на струнах у сильно ущільненому положенні в подвійних нотах або в акорді) доводиться ставити пальці на струну не звичайним способом, а ближче до нігтя або протилежного краю подушечки.

## 1. 8. Висновки

Виконання всіх цих складних рухів вимагає великої гнучкості, еластичності без нав'язування тієї чи іншої форми постановки пальця,

положення ліктя чи іншої частини руки. Звідси випливає, що треба виховувати у здобувача гнучкість, еластичність, здатність пристосовуватися до виконання різних рухів вже під час початкового етапу навчання. Спостерігаючи за зовнішньою формою «постановки», не можна не брати до уваги «внутрішніх» м'язових відчуттів здобувача.

Враховуючи особливості будови рук і пальців, вивчаючи рухи їх на заняттях, можна пізнати закономірності м'язової діяльності у кожного конкретного здобувача, індивідуальні особливості пристосування до інструменту, вміння звільняти та «збирати» м'язи всієї руки та окремих її частин аж до фаланги. Треба наводити в належний порядок цю м'язову діяльність, вихованню вміння керувати нею повинні допомогти регулярні вправи, які ніяк не можуть розглядатись як механічний процес без участі волі та свідомості. Необхідно пам'ятати, що гра на інструменті, всі рухи, що виконуються в процесі гри, є проявом вищої нервової діяльності, що спрямовує, контролює і регулює цей процес.

## **2. ПІДГОТОВКА ПАЛЬЦІВ ТА ЗАЛИШЕННЯ ЇХ НА СТРУНАХ**

### **2. 1. Загальні питання**

У виконавчій та педагогічній практиці існують прийоми підготовки пальців та залишення їх на струнах, що мають дуже важливе значення для розвитку техніки лівої руки, водночас вони грають чималу роль розвитку техніки правої руки.

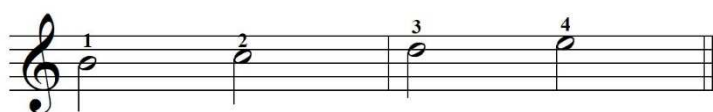
Засвоєння цих прийомів та раціональне їх використання полегшують гру і тим самим допомагають досягненню чистої інтонації, пальцевої швидкості, розвитку техніки переходів змичка з однієї струни на іншу в різних штрихових варіантах (особливо зв'язування звуків, розташованих на різних струнах). Вони також сприяють вирівнюванню акордової та інших видів скрипкової техніки.

Разом з тим слід застерегти від механічного застосування цих прийомів, недоцільне та надмірне використання яких може призвести до скутості рухів,

погіршити інтонацію та якість звучання, загальмувати розвиток швидкості та викликати низку інших небажаних наслідків.

## 2. 2. Гра на одній струні

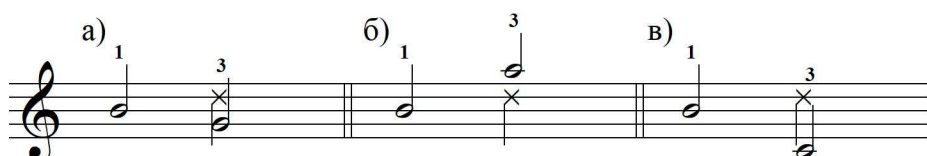
Відомо, що при грі на одній струні, незалежно від того, скільки б пальців на ній не було, можна витягти лише один, і до того ж найвищий звук, вільні пальці цьому не заважають, і вони можуть бути використані для підготовки інших звуків. Так, наприклад, чотири пальці, залишені на струні після того, як зіграний тетрахорд можуть бути використані для наступного низхідного тетрахорда:



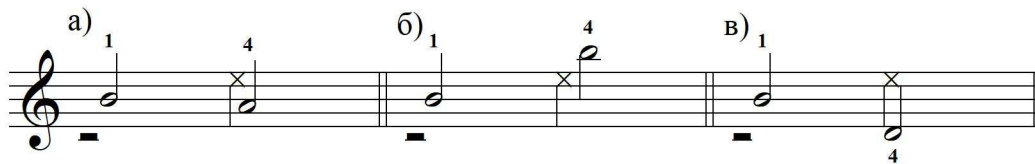
Таким чином, для отримання тих самих звуків у зворотній послідовності немає необхідності знову ставити пальці, оскільки вони виявляються вже підготовленими, - для цього достатньо їх знімати. Не слід лише натискати на струну пальцями, які не беруть участі в грі. Якщо, прийнявши за основу те саме розташування пальців, залишити перший палець на струні Ля, а другий послідовно переміщати на інші струни, то утворюється квінта.

Переставляючи другий палець на струну Мі, отримуємо сексту сі – соль (замість секунди сі – до), при переміщенні другого пальця на струну Ре утворюється зменшена квінта сі – фа, а переміщення його через струну вниз дає новий інтервал сі-бемоль – сі-бекар.

Перестановка третього пальця дає:

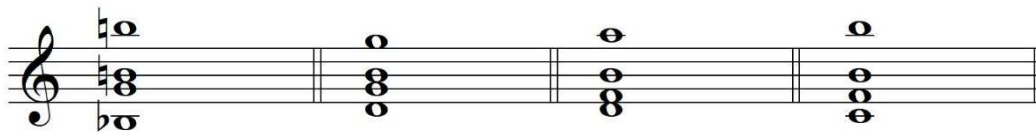


а) терцію, б) септиму вгору та в) септиму вниз. Переставляючи четвертий палець, отримуємо:



а) секунду вниз; б) октаву вгору; в) сексту вниз.

Якщо прийняти положення пальців, необхідне виконання того ж тетракорда як вихідного і, залишивши перший палець на струні Ля, розташувати інші на трьох струнах, то, залежно від місця кожного з них, утворюються такі поєднання:



Усі ці переміщення пальців відбуваються без порушення звучання ноти сі. Ми можемо виконувати кожне з наведених поєднань послідовно або одночасно, а також переходити на одну, дві чи три інші струни, залишаючи перший палець на струні Ля, але не відтворюючи звук сі. Використання особливостей струнного інструменту дозволяє завчасно готувати вільні від гри пальці, а також залишати їх на місці (після того, як смичок перейшов на іншу струну) для послідовного або одночасного відтворення звуків, розташованих на двох, трьох і чотирьох струнах, де це є доцільним.

Правильне розуміння та розумне використання цих особливостей, значно полегшуючи та спрощуючи рухи пальців, сприяє більш легкому оволодінню технікою подвійних нот та акордовою технікою та в цілому сприяє покращенню якості виконання.

## 2. 3. Види підготовки пальців та залишення їх на струнах

### 2. 3. 1. Тримання пальців над грифом

Існують різні види підготовки пальців та залишення їх на струнах. Найпростішим видом підготовки є тримання пальців на невисокому рівні над грифом як би наготові (на противагу відведенню їх догори або в бік від грифу). Найчастіше застосовуються прийоми залишення та підготовки пальців в





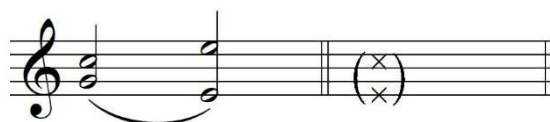
практиці часто зустрічаються послідовності терцій та секст – при повторному чергуванні їх особливо потрібна попередня підготовка пальців.

При чергуванні неоднорідних інтервалів, звуки яких рухаються в протилежні сторони, залишення пальця можливе лише тоді, коли їх поєднання грається без відкритих струн. У тих же випадках, коли уникнути відкритої струни не можна, необхідно спритне, швидке піднімання та опускання пальців.

Терція та октава – тут перший палець ставиться на дві струни та залишається на місці.

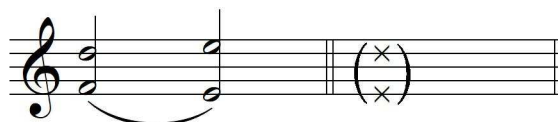
Терція та септима – перший палець ставиться на дві струни та залишається на них. Одночасно з терцією можна підготувати сексту та залишити другий палець на струні під час виконання септими.

Кварта та октава:



На місці залишається секста, підготовлена одночасно із квартою.

Секста та октава:



На місці залишається саме палець, який готує сексту.

Зменшена квінта (кварта) та секста.

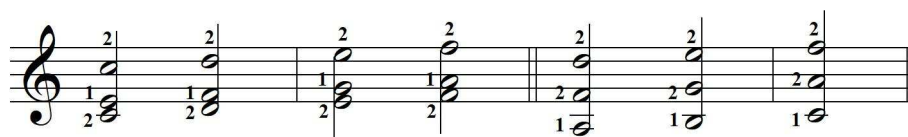
Перший палець готує квінту одночасно з квартою.

Сенс залишення та підготовки пальців у наведених випадках стане очевиднішим, якщо повторити кілька разів кожне окреме поєднання подвійних нот у рухомому темпі.

У послідовностях триструнних акордів з відкритими струнами прийоми підготовки та залишення пальців мало відрізняються від прийомів, що використовуються під час виконання подвійних нот.



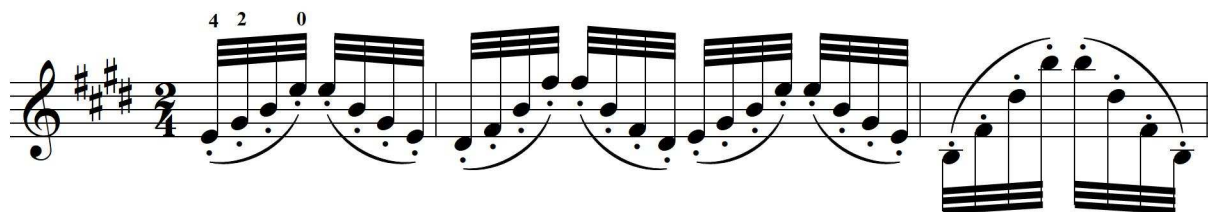
При виконанні поєднань акордів, що рухаються в одному напрямку (наприклад, ряду тризвуків, секстакордів тощо), слід пересувати пальці, не знімаючи їх зі струн:



У поєднаннях акордів, що мають загальний тон, потрібно, по можливості, залишати палець на відповідній струні.

Під час виконання ряду акордів, побудованих на органному пункті, рекомендується не знімати пальця зі струни, де витримується органний пункт.

У ряді випадків в акордах можна зняти палець зі струни, не витримавши навіть вказаної в тексті тривалості басового звуку, проте це вкрай небажано робити, перш ніж почне звучати верхній звук.



У поєднаннях так званих «розкладених» акордів (арпеджованих угруповань) одинарними чи подвійними нотами слід користуватися тими самими прийомами залишення та підготовки пальців для більш зв'язного з'єднання звуків, що й у всіх наведених прикладах.

### 2. 3. 6. Техніка pizzicato

На тому ж принципі одночасної підготовки кількох пальців заснована техніка *pizzicato* пальцями лівої руки. Як відомо, для отримання одного звуку (за винятком звуку відкритої струни) *pizzicato* лівою рукою необхідно, щоб на струні знаходилися одночасно два пальці; один з них (верхній), зашипуючи струну, забезпечує звучання, а інший (нижчий) готує певну висоту звуку.

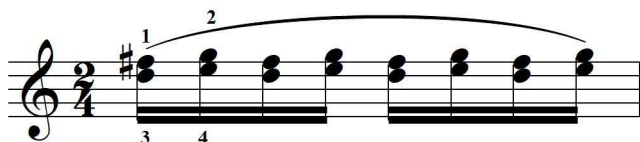
Ряд звуків, що виконуються на одній струні *pizzicato* в рухомому темпі, потребує одночасної підготовки групи пальців, кожен із них виконує по черзі обидві згадані вище функції.

Використовуючи залишення та підготовку пальців, слід у всіх випадках уникати посилення натиску їх на струни, усувати напругу та пов'язане з цим гальмування у русі.

## 2. 4. Висновки

Як було підкреслено вище, використання зазначених прийомів має бути доцільним і розумним. Слід уникати перебільшень, які лише ускладнюють гру. Наприклад, виконуючи мелодію в помірному русі, немає потреби залишати на струні вільні від гри пальці, оскільки вони лише ускладнюють вібраційні рухи, збіднюючи тим самим звучання, позбавляючи його свободи та краси.

Необхідно в кожному окремому випадку враховувати темп та характер музики. Залежно від різних художніх завдань, той самий вид техніки може вимагати різного підходу до розглянутих прийомів. Так, наприклад, у терціях, що швидко чергуються, слід залишати перший і третій пальці:



У кантилені залишати пальці немає потреби, оскільки це позначається на виразності звучання особливо терцій, взятих другим і четвертим пальцями.

Взагалі не слід вдаватися до надмірного затримування пальців на грифі, оскільки це робить звучання плоским та гальмує розвиток техніки. Наприклад, у згаданій редакції Е. Кроса етюдів Р. Крейцера і П. Роде прийоми залишення і підготовки пальців доведені до такої крайності, що вони стають безумовно порочними.

Розумне застосування цих прийомів найсприятливішим чином позначається на вихованні ігрових рухів, а отже, і на якості художнього виконання.

### 3. ВИВЧЕННЯ ПОЗИЦІЙ ТА ЇХ З'ЄДНАННЯ

#### 3. 1. Загальні питання

Вивчення позицій на скрипці та їх зміна – важливий етап оволодіння технікою лівої руки скрипаля. Позиційна техніка як засіб художньої виразності в мистецтві гри на скрипці заснована на можливості витягувати звук однієї і тієї ж висоти на різних струнах, наспівно з'єднувати звуки різної висоти за допомогою плавного ковзання пальця по струні (*portamento* та *glissando*) та використовувати темброві фарби кожної струни.

При грі на інструменті скрипаль весь час переміщає ліву руку то вгору грифом, доходячи до найвищих регістрів звучання, то вниз, опускаючи руку до поріжки. Кожне з положень руки, що при цьому виникають, носить назву позиції. Позиція – це положення лівої руки на грифі, яке визначається розташуванням першого пальця (і пов'язаного з ним великого) по відношенню до поріжки, що дозволяє, не зрушуючи кисті, виконувати послідовність звуків. Обсяг позиції на одній струні визначається інтервалом кварта між 1-м та 4-м пальцями. Він може бути розширений до інтервалу чистої квінти шляхом відведення 1-го пальця до поріжки та розтягування 4-го, але інтонаційну основу та природне положення лівої руки скрипаля становить квартовий обсяг позицій.

У програмі навчання скрипаля розділ «Вивчення позицій та їх поєднання» є одним із основних. До вивчення другої та третьої позицій можна приступати лише тоді, коли добре засвоєно основні навички гри в першій позиції. До цих навичок належать постановка обох рук, свобода рухів, достатня рухливість пальців, чистота інтонації. Послідовність вивчення другої та третьої позицій принципового значення не має, аби вони обидві вивчалися ретельно. Початкове ознайомлення з грою у трьох позиціях має бути тісно пов'язане з матеріалом, раніше засвоєним під час гри у першій позиції. Таким матеріалом для вправ можуть бути фігуровані тетраборди, однооктавні гами, пісеньки, що транспонуються сходами звукоряду, за позиціями. Метою таких вправ є вироблення відчуття однієї позицій щодо іншої. Вивчення позицій має підкріплюватися чіткими поясненнями та достатньою кількістю вправ, інакше

здобувач буде важко опанувати необхідні технічні навички, що гальмуватиме його подальший розвиток.

### 3. 2. Друга позиція

Вивчення другої позиції доцільно розпочинати з однооктавної гами Фа мажор. Нове місцезнаходження руки на грифі здобувач краще відчує шляхом порівняння з добре знайомим йому становищем руки у першій позиції. Для цього він повинен взяти в першій позиції звук фа другим пальцем, а потім на його місце поставити перший і пересунути всю руку разом з великим пальцем в нову позицію.

Для кращого запам'ятовування аплікатури здобувачеві можна пояснити, що у другій позиції вся аплікатура читатиметься на одиницю менше, ніж у першій, тобто. четвертий палець заміниться третім, третій – другим, другий – першим і лише перший палець замінюватиметься на четвертий.

Зазвичай однооктавну гаму фа мажор здобувач грає без труднощів, далі вивчаються тризвук та квартсекстаккорд. Транспонуючи цю гаму на квінту вгору чи вниз, здобувач виконає однооктавні гами До мажор та Сі-бемоль мажор. Для кращого засвоєння інтонації у другій позиції доцільно пройти зі здобувачем аналогічні однооктавні гами у всіх можливих тональностях, починаючи від кожного пальця. Паралельно з кожною гамою вивчаються вправи та етюди у другій позиції, потім додаються п'єси. Після добре освоєної в такий спосіб другої позиції можна переходити до вивчення третьої.

### 3. 3. Третя позиція

Вивчення третьої позиції можна починати, за аналогією з другою, з однооктавних гам До мажор та Ре мажор. Взнявши звук до або ре третім пальцем у першій позиції, здобувач пересуває всю руку так, щоб перший палець зайняв місце третього. Це й буде третя позиція. Долоня і великий палець у цій позиції не повинні торкатися корпусу скрипки. Так само як і в другій позиції, у третій

вивчаються однооктавні та двооктавні мажорні та мінорні гами та арпеджіо від кожного пальця, вправи різноманітними штрихами.

Поступово слід переходити до етюдів та пісенного матеріалу. Паралельно корисно давати здобувачеві такі завдання: записати гаму та проставити аплікатуру відповідно до позиції, у раніше пройдених етюдах та п'єсах застосувати позиційні переходи, проставити нову аплікатуру. Паралельно з проходженням практичного матеріалу слід систематично вправлятися в читанні нот з листа в позиції, що вивчається. Позицію можна вважати засвоєною, коли читання нот з аркуша не викликає труднощів. При вивченні позицій необхідно достатню роль відводити поясненням та чіткому показу викладача, щоб у здобувача не вироблялися неправильні рухові навички, стислість рук.

У процесі оволодіння позиціями викладач повинен строго дозувати матеріал і без засвоєння здобувачем однієї навички не приступати до вироблення іншої; ретельно підбирати як технічний матеріал, так і художній репертуар.

### 3. 4. Вивчення зміни позицій

Під з'єднанням або зміною позицій розуміють рух лівої руки вздовж грифу на ту чи іншу відстань, що здійснюється за допомогою легкого та швидко ковзання пальця по струні, що називається глісандо. Основа для плавних та легких з'єднань позицій має закладатися з перших занять. Необхідно виробити у здобувача ясне уявлення про правильні ігрові рухи, пов'язані зі з'єднаннями позицій, виховати культуру цих рухів – їх свободу, плавність, легкість, пластичність, що залежать від загального розкутого стану здобувача.

Насамперед освоюється вільне ковзання всі руки вздовж грифу. Спочатку використовується наступна вправа: рука здобувача ковзає вздовж шийки скрипки з піднятими над грифом пальцями. Потім до цього руху додається ведення смичка по середній струні (Ля або Ре), причому його напрямок змінюється одночасно з напрямком руху лівої руки.

Доцільно опрацьовувати зі здобувачем елементи ковзання пальця по струні без смичка. Подібно до літака, що піднімається після розбігу зі злітної смуги,

палець ковзає невелику відстань і легко піднімається зі струни. Виконати цю вправу кілька разів у першій позиції, потім – у другій та третій. Якщо здобувач швидко опанує описані рухи, можна приступити до наступних: потрапляти на звук у позиції через відкриту струну без фіксації уваги на визначенні позиції. Ці вправи допомагають звільнити ліву руку від напруги, привчають не боятися великих стрибків на звуки у високих позиціях.

У подібних вправах слід стежити, щоб шийка скрипки не затискала великим пальцем і основою вказівного, щоб рухи були вільними і плавними, а скрипка не змінювала свого становища. При цьому необхідно навпомацки перевіряти стан м'язів усіх частин руки. Крім того, важливо стежити, щоб співвідношення великого пальця та пальців над струнами при русі руки зберігалось: він не повинен ні випереджати, ні відставати від решти пальців. На основі навички, що формується таким чином, освоюється перенесення руки в позицію.

Кожен позиційний перехід вимагає попередньої слухової підготовки та передчуття руху руки у бік подальшої позиції. Враховуючи це, рекомендується спочатку виконати необхідний інтервал у першій позиції, щоб у здобувача з'явилося його чітке слухове уявлення, та потім відпрацювати сам перехід. З розвитком рухових навичок рухи вдосконалюються, поступово виробляються відчуття відстаней між позиціями.

### 3. 5. Типи переходів

У сучасній методиці прийнято виділяти чотири типи переходів:

- 1) під час звучання відкритої струни;
- 2) ковзанням одного й того ж пальця;
- 3) з нижнього пальця на вищележачий (1-2, 1-3, 1-4, 2-3 і т. д.) і назад;
- 4) з вищележачого пальця на нижній (2-1, 3-2, 4-3 і т. д.) і назад.

Здобувачів необхідно знайомити із ними послідовно, у порядку зростання їх складності. На початковому етапі вивчення змін позиції слід приділити увагу

детальному освоєнню переходів першого та другого типу, оскільки ці навички є передумовою оволодіння складнішими (третім та четвертим) типами переходів.

### 3. 5. 1. Перехід через відкриту струну

Найпростіший вид переходу – через відкриту струну. Його доцільно опрацьовувати зі здобувачем при першому знайомстві з позиціями і навіть раніше, у процесі постановки рук. Надалі слід послідовно вдосконалювати цю навичку, закріплюючи її на різноманітному музичному матеріалі. Точному інтонуванню вправ допомагає їхнє попереднє сольфеджування.

### 3. 5. 2. Перехід другого типу

У міру освоєння досвіду переходу через відкриту струну можна приступати до вивчення переходів другого типу. Найважливіша умова їх правильного виконання – ослаблення натиску пальця, що здійснює перехід у нову позицію, щоб *glissando* виходило м'яке, співуче, а також великий палець не повинен охоплювати шийку скрипки. Корисно спочатку запропонувати здобувачеві беззвучно виконати рухи руки зі встановленими на струну 1-м або 2-м пальцями (приблизно до третьої-четвертої позиції). Виховання правильних м'язово-рухових відчуттів при ковзанні пальця треба поєднувати з формуванням відповідних слухових уявлень про поєднання двох звуків. Цьому допомагає сольфеджування, у якому увагу учня слід привертати до співучому зв'язування звуків, які утворюють відповідний інтервал.

Починати вивчення переходів ковзанням слід із найпростіших вправ, виконуваних кожним пальцем окремо. Бажано, проте, якнайшвидше замінювати суто технічне тренування відтворенням елементів музичної мови – мотивів, фраз, речень і т.п..

### 3. 5. 3. Перехід третього типу

Переходи третього типу – з нижче розташованого пальця на вище розташований виконуються шляхом ковзання вихідного пальця по струні і опускання того пальця, який бере наступний звук.

Особливість виконання переходів третього типу полягає в тому, що натиск пальця, що ковзає, посилюється в міру наближення до наступного звуку. Якщо перехід здійснюється на різних струнах, з'єднання проводиться ковзним пальцем на тій струні, на якій потрібно взяти наступний звук.

### 3. 5. 4. Перехід четвертого типу

Переходи четвертого типу – з вище розташованого пальця на нижче розташований при русі по грифу вгору і з нижче розташованого на русі вниз є основними під час виконання гам і гамоподібних пасажів. Здійснювати їх досить складно, тому на кожному занятті слід працювати зі здобувачем над їх різновидами, що виконуються різною аплікатурою. При переході даного типу підміна одного пальця іншим відбувається під час ковзання і заснована на витісненні вихідного пальця. Вивчення таких переходів слід починати з прикладів, де позиції з'єднуються суміжними пальцями. У переходах цього типу, що здійснюються в низхідному напрямку, ковзання проводиться вихідним пальцем, причому наступний палець падає на потрібне місце грифа. Характер ковзання вихідного пальця в даному випадку відрізняється тим, що палець не притискає щільно струну до закінчення переходу, а, послаблюючи натиск, нерідко навіть піднімається над струною. Приклади вправ на переходи даного типу містяться в будь-якій гамоподібній висхідній та низхідній мелодії.

При роботі над переходами необхідно стежити за рухами смичка та прийомами звуковидобування. Дуже важливо грати щільним смичком (попри переходи і стрибки у лівій руці) і стежити, щоб кожен звук витримувався повністю, тобто палець знімався зі струни в останній момент. Що стосується ступеня натиску пальців на струну, то при з'єднанні позицій вона прямо залежить



від характеру з'єднання звуків, відстані між ними, темпу, динаміки виконання та загального художнього завдання.

Переходи з першої до другої та з другої до третьої позиції принципово нічим не відрізняються від переходів з першої до третьої позиції. Не слід відкладати ознайомлення здобувача з четвертою позицією, яка з погляду техніки переходів аналогічна попереднім. Коли здобувач певною мірою освоїв подібні переходи, слід приступати до систематичного вивчення однооктавних гам, що виконуються на одній струні, що є необхідним етапом роботи над змінами позицій.

### 3. 6. Висновки

Зазвичай після засвоєння першої позиції викладачі схильні переходити до вивчення третьої позиції, допускаючи при цьому опору долоні на корпус скрипки. Така опора надалі завдає серйозної шкоди розвитку техніки лівої руки, що набуває вимушеного, неправильного становища. Природне співвідношення великого та інших пальців при розміщенні в нових умовах порушується й надалі стає перешкодою до виконання плавних, еластичних переходів.

Разом з тим спостерігається недостатня увага до вивчення другої та взагалі парних позицій, інтонація та якість звучання в яких при виконанні одинарних нот і особливо подвійних найчастіше бувають значно гіршими, ніж у непарних.

Для засвоєння позицій є спеціальний інструктивний матеріал різного ступеня труднощі – від самого елементарного до такого складного, як, наприклад, дивертисменти Б. Кампаньолі, в яких зустрічаються види техніки, що становлять значні труднощі як для лівої, так і для правої руки (подвійні ноти, акорди, широке розташування пальців, штрихи і т. д.)

Паралельно з проходженням інструктивного матеріалу слід систематично вправлятися із читання з аркушу в досліджуваній позиції, починаючи від повільного, посильного темпу і кінчаючи рухомим. Позицію можна вважати засвоєною, коли читання нот не становить труднощів і не страждають при цьому ритм, інтонація, якість звучання, виразність виконання. При вивченні, наприклад,

другої чи третьої позиції корисно використовувати матеріал, раніше пройдений у першій позиції.

## **4. ОРГАНІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧА**

### **4. 1. Загальні питання**

Побудова найбільш раціональної системи самостійних занять є однією з основних проблем музичної педагогіки.

Під системою самостійних занять здобувача слід розуміти таку організацію та методику проведення їх, яка ставить за мету найбільш продуктивне використання робочого часу, що є у розпорядженні здобувача-скрипаля для індивідуальної самостійної роботи поза класом.

Система самостійних занять містить у собі дві сторони, які тісно взаємопов'язані між собою та взаємозумовлені. По-перше – режим занять, у поняття якого входить визначення загальної кількості необхідного робочого часу, його розподіл усередині робочого дня, розподіл матеріалу, що вивчається, його порядок і послідовність. По-друге – метод занять, тобто конкретні способи вивчення, тренування та подолання труднощів.

Ця система включає:

- 1) Конкретно поставлені завдання;
- 2) Визначення характеру технічного та художнього матеріалу;
- 3) Знаходження у процесі творчої роботи засобів оволодіння технічними сторонами музичного виконавства;
- 4) Можливість застосування різних форм занять залежно від психофізіологічних особливостей, етапів роботи та рівня підготовленості.

Процес самостійної роботи зазвичай прихований від безпосереднього контролю викладача. Він чує на занятті лише той чи інший результат цього процесу. Самостійній роботі здобувачів-музикантів присвячено досить невелику кількість методичних праць. У цьому розділі будуть розглянуті основні форми та методи самостійної роботи здобувача-скрипаля.

## 4. 2. Режим самостійної роботи

### 4. 2. 1. Необхідність щоденних систематичних занять

Необхідність щоденних систематичних занять для здобувача-скрипача потрібна для придбання правильних виконавських навичок, підтримки технічного апарату в добрій ігровій формі та вдосконалення професійних здібностей.

Старе випробуване педагогічне правило свідчить: краще займатися небагато, але поступово, систематично, ніж намагатися надолужувати втрачений час багатогодинної грою протягом дня. Така система не приносить користі, може призвести до перегравання рук і, отже, виключення з робочого стану на довгий час. Отже, займатися самостійно треба систематично та щодня.

### 4. 2. 2. Організація домашніх занять

Робота здобувача буде більш плідною в домашніх умовах, якщо в кожному індивідуальному випадку буде вирішена проблема раціонального використання робочого та вільного часу. Треба підкреслити, що ефективність використання часу залежить не тільки від самого здобувача, а й стану планування навчально-виховної роботи ВНЗ, матеріальної бази, вільного часу, рівня культури сім'ї. Отже, вирішення завдання підвищення ефективності використання вільного часу та всього бюджету часу здобувачів вищої освіти можливе лише на основі розробки та послідовного здійснення комплексних планів раціональної організації навчальної праці та вільного часу з урахуванням виховних завдань ЗНЗ та індивідуальних особливостей самих здобувачів.

Питання організації самостійних занять здобувача дуже важливе. По-перше, самостійні заняття повинні проводитися в один і той же час. Коли немає можливості виділити один і той же час щодня, треба зробити постійний щотижневий розклад, тобто в кожен день тижня відводити певний час для занять, і він повинен бути постійно від тижня до тижня. У здобувачів тоді відбувається психічне і фізичне «налаштування» на заняття (умовний рефлекс). Важлива при цьому продуктивність занять. Звичайно, продуктивність занять залежить від

нервової діяльності здобувача та звичок, що склалися. При складанні розкладу занять це треба враховувати. По-друге, самостійні заняття здобувача повинні проводитись за певним планом, до якого включаються основні технічні та художні розділи з індивідуального плану, розрахованого на підготовку до конкретних модулів.

При дотриманні певного режиму самостійних занять стандартизація рухового процесу призводить до вироблення стереотипності рухів, їх закріплення, що є основою вироблення професійно-виконавчих компетенцій.

Отже, один постійно виділений час для самостійної роботи, постійна послідовність структурних елементів, планомірність до вивчення тих чи інших ігрових прийомів виробляють стереотип у роботі, що забезпечує плідність самостійних занять.

#### 4. 2. 3. Тривалість самостійних занять

Для того, щоб вийшов і закріпився той чи інший прийом, потрібна увага до його вироблення, а щоб ця увага була зосередженою та активною, необхідні свідомі зусилля волі здобувача.

Виявляється воля здобувача, насамперед, у виконанні в позааудиторних умовах, (тобто без чиеїсь допомоги) певної визначеної програми, точно за наміченим розкладом. Регламент часу, що відводиться для занять, встановлюється залежно від етапу навчання. На початковому етапі тривалість занять повинна становити не більше півгодини, поділеної на два прийоми, з перервою після кожного прийому для відпочинку, звільнення ігрового апарату. З розвитком фізичної витримки та стійкості уваги тривалість занять збільшується до академічної або звичайної години з двома перервами. У другий рік навчання на самостійні заняття рекомендовано відводити одну-півтори години на день (не включаючи перерв), у подальшому – не менше двох годин на день. Звичайно, здобувачі, які мають базову професійну підготовку в галузі скрипкового мистецтва, можуть одразу виділяти на самостійні заняття дві та більше години на день. Орієнтовний розподіл часу може бути приблизно таким

- а) гама та арпеджіо – 20-25 хвилин;
- б) спеціальні вправи для розвитку правої руки – 10-15 хвилин;
- в) вправи пальців (типу Шрадика) – 10-15 хвилин;
- г) етюди – 30-35 хвилин;
- д) п'єси – 50-60 хвилин.

Необхідно запланувати певне обмеження часу роботи над кожним розділом. Дотримання такого дозування, по-перше, виховує волю, по-друге, відіграє істотну роль для більшої зібраності на наступних заняттях, бо почуття незадоволеності, незакінченості під час початку роботи над іншим розділом мобілізує здобувача при подальших самостійних заняттях продуктивніше використовувати призначений на цей розділ час.

#### 4. 3. Необхідні компоненти самостійної роботи

##### 4. 3. 1. Розвиток музично-виконавської самостійності, самоконтролю

Плідність, продуктивність в індивідуальних домашніх заняттях здобувача-скрипалу відчувається лише за наявності в нього таких компонентів, як цілеспрямованість занять, музично-виконавча самостійність, уміння контролювати себе, зацікавленість у роботі, зосередженість уваги і, якщо це все поєднати – активна участь свідомості у роботі.

Розвиток у здобувача музично-виконавчої самостійності – основне завдання викладача. Музично-виконавча самостійність, самоконтроль – такі категорії виникають лише з урахуванням творчої ініціативи здобувача.

Для того, щоб пробудити творчу ініціативу здобувача, необхідно, щоб здобувач бачив поставлену перед ним викладачем мету, щоб викладач конкретно визначив коло завдань. Ясні зрозумілі завдання лежать в основі аналізу здобувачем своїх дій, пошуків способів та прийомів для кращого вирішення цих завдань, тобто є відправною точкою, від якої розвивається творча самостійність здобувача.

У чому і коли може виявлятися творча ініціатива здобувача?

Це, насамперед, самостійний вибір допоміжного технічного матеріалу. У процесі роботи над музичним твором на певному етапі виникають необхідні зв'язки між слуховими уявленнями та м'язовими відчуттями, а тим самим і руховими навичками. У цей період роботи у здобувача загострюється здатність до самоконтролю та творчості. Здебільшого він згадує ті навички, які набувалися і застосовувалися їм щодо попереднього музичного матеріалу. «Багаж» цей ще невеликий, але чіпкість умінь грає важливу роль накопичення досвіду у самостійної роботи. Найціннішим є не стільки пропозиція згаданих здобувачем вже вивчених варіантів, скільки пропозиція власних, щойно придуманих під час підготовки до заняття нових варіантів. Саме такі щасливі моменти є основою творчості здобувача, вони формують його творчий потенціал.

Звичайно, треба привчати здобувача до самостійного аналізу власного виконання музичного твору. Спочатку здобувач дуже несміливо намагається розповісти про свої недоліки у виконанні того чи іншого твору. Але надалі, якщо цей метод буде системно застосовуватися на заняттях, то здобувач все краще слухатиме свою гру, аналізувати її та його вимоги до якості гри будуть змушувати шукати нові шляхи, форми та методи виправлення недоліків та досягнення кінцевої мети високоякісного виконання.

«Прислухайся, як ти граєш», «тобі сподобалася ця фраза, ось зараз тобою зіграна?», «А що тобі не сподобалося?» – такі питання викладача мають бути постійними на заняттях із здобувачами-скрипалями.

Важливим моментом подальшої самостійної роботи здобувача є підсумовування результатів кожного уроку. Якщо здобувач вірно усвідомлює результат роботи на кожному занятті, ясно представляє цілі та завдання, методи та прийоми засвоєння матеріалу, це полегшує його самостійну роботу, швидше рухає у професійному розвитку. Після закінчення заняття під час самостійної роботи здобувач повинен програти по нотах твори, що вивчаються, і згадати всі вказівки викладача. Цей метод активізує самоконтроль та пам'ять, сприяє кращому плануванню подальшої самостійної роботи.

#### 4. 3. 2. Цілеспрямованість занять

Досягнення кінцевої художньої мети – найяскравіше втілення художніх образів і найповніше розкриття художнього змісту музичного твору – ось та мета, що має ставити собі здобувач щодо кожного музичного твору.

У кожної людини закладена здатність до логічного мислення, проте кожному окремому здобувачеві властиві специфічні особливості, асоціації, образність. Кожний викладач повинен це знати та використовувати у навчальному процесі.

Будь-які спеціальні вправи, будучи необхідними у навчанні, але нецікавими на початку, вивчаються легше, охочіше, якщо здобувачеві стає зрозумілою необхідність і доцільність їх вивчення, характер музично-мистецьких та технічних завдань. У вивченні будь-якого музичного твору вибір форм та методів роботи відіграє велику роль. Приступаючи до вивчення твору, здобувач повинен розібратися в його стильових, художніх та технічних деталях, особливостях фразування, усвідомити завдання, що постають щодо цього твору, намітити план роботи. Ясно усвідомлена мистецька мета сприяє успішній роботі над твором та меншим витратам сил для досягнення позитивного результату.

#### 4. 3. 3. Виховання зосередженості, уваги

Свідомість, як вища форма нервової діяльності, у заняттях з музичного мистецтва проявляється, як певна спрямованість, зосередженість і доцільна воля, що виражається у увазі. Без зосередженості уваги, без участі свідомості у процесі вивчення твору, у процесі домашньої роботи не може бути позитивних результатів цієї роботи. Виховуючи зосередженість уваги у здобувача, треба враховувати такі компоненти:

- а) обсяг уваги;
- б) тривалість уваги;
- в) розподіл уваги.

Обсяг людської уваги обмежений, що означає неможливість одночасного виконання кількох завдань однаково добре, і неможливість чіткого, ясного

«бачення» відразу кількох видів рухів чи об'єктів дії. Ця властивість нашої уваги диктує у навчальному процесі обмеження кількості завдань, зауважень, вказівок та вміння розподіляти увагу послідовно та правильно.

Стійкість уваги залежно психотипу здобувача може бути різною. Потрібно виховувати у здобувача серйозне, професійне ставлення до гри на інструменті. Здобувач повинен чітко представляти поставлені перед ним завдання і в технічній роботі (гами, вправи, етюди), і емоційно-мистецькі завдання у музичних творах. Усе це сприяє свідомому підходу до відпрацювання тих чи інших компетенцій, отже, і підвищення інтересу до роботи, що підвищує тривалість уваги.

Виховання уваги, вольового початку, музичної пам'яті пов'язані з підвищенням інтересу до інструменту та занять. Як зароджується, розвивається, у чому полягає цей інтерес?

1. Перша головна умова – це живе, зацікавлене піднесення музичного матеріалу з боку викладача, уміння робити вказівки здобувачу у яскравій та переконливій формі. Слухання виконання здобувачів старших курсів, а ще краще – виконання того чи іншого музичного твору самим викладачем, зацікавлює здобувача, знайомить зі стилем та характером твору, сприяє розширенню музичного кругозору.

2. При складанні індивідуальних планів необхідно в першу чергу переслідувати мету виконання завдань технічного і художнього розвитку здобувача на цьому етапі, але при цьому обов'язково враховувати бажання здобувача у вивченні тих чи інших творів. На яскравому художньому матеріалі всі музичні здібності (слух, ритм, пам'ять) виявляються раніше, глибше, активніше.

3. Робота над гами та етюдами може викликати інтерес у здобувача, якщо викладачем будуть пред'являтися вимоги музичного виконання гам, арпеджіо, етюдів. Здобувачі повинні бути переконані практично на прикладах із власного репертуару, що вся музика будується на гамоподібних та арпеджованих послідовностях, що мають художнє виразне значення.



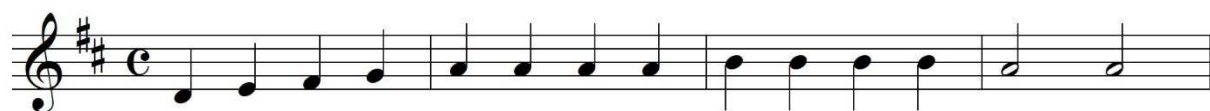
Наприклад:

В. Моцарт. Травнева пісня



Лисичка

(українська народна пісня, обробка М. Лисенка)



Ой джигуне, джигуне

(українська народна пісня)



Таке розуміння також озброює здобувачів свідомим, неформальним ставленням до роботи. Етюдний матеріал бажано вибирати такий, щоб він мав ясну форму та зміст і за характером наближався до програмних п'єс.

4. Великому інтересу до занять сприяє організація публічних виступів здобувачів, а також участь їх у науково-практичних заходах. Вдалі, успішні виступи – заряд величезної енергії до самостійної роботи та серйозного ставлення до гри на інструменті.

#### 4. 3. 4. Провідна роль свідомості у процесі самостійних занять

Удосконалення виконавських навичок у роботі над художнім твором відбувається в єдиному процесі розвитку рухового апарату та «керівних» функцій нервової системи, насамперед кори головного мозку. Цей єдиний процес відбувається з участю свідомості, як вищої форми нервової діяльності, і з ним психічних функцій – уваги, волі, пам'яті, емоцій і уяви.

Провідна роль свідомості у процесі аудиторних занять, і, особливо, у процесі самостійної роботи виражається у вірному розумінні закономірностей нервово-психічної діяльності, зв'язаною з управлінням і координацією ігрових рухів. Знання закономірностей допомагає встановити логіку вправи (спрямованої на оволодіння виконавською навичкою), мобілізує увагу і волю у процесі роботи та сприяє закріпленню у пам'яті результатів цієї роботи. Свідоме ставлення до опрацювання музичних творів та набуття виконавських навичок поєднується з розвитком у здобувачів самостійності, самоконтролю, самокритичності та більшої творчої уваги.

У процесі роботи над музичним твором важливе значення має усвідомлення здобувачем рухової задачі та своїх рухових можливостей, а також рухових рішень поставлених завдань. Здобувач при самостійних заняттях повинен вміти виявити труднощі, щоб на їх подолання витратити більше своєї уваги і тренувальних зусиль. Навіть такий етап у практиці кожного скрипаля, наприклад, як навичка гарного з'єднання струн, не може бути вихований без свідомого управління та самоконтролю.

Приступаючи до роботи над музичним твором, здобувач повинен чітко представляти кінцевий етап роботи, стежити, щоб темп залишався незмінним з початку і до кінця, крім зазначених у нотах темпових змін. У здобувача має бути свідоме ставлення до всіх компонентів музичного твору.

Роль свідомості дуже проявляється у процесі вивчення твору напам'ять. Необхідно в процесі цієї роботи розділити твір на закінчені музичні фрази, речення, періоди і працювати за такими уривками, поступово їх з'єднуючи. «За зубрювання» твору з допомогою лише моторної пам'яті призводить до запам'ятовування послідовності звуків, рухів, а не до опанування музичним образом. Увімкнувши зорову пам'ять, можна в короткий час запам'ятати рядки, окремі місця або цілі сторінки. Але в даному випадку цінно буде, якщо виникне зв'язок між зоровою пам'яттю та усвідомленням художнього музичного образу. Свідомий підхід до вивчення, осмислення та винесення на суд слухачів музичного твору особливо властивий тим здобувачам-скрипалям, у яких

розвинене почуття незадоволеності досягнутим, прагнення ідеального виконання.

Хочеться навести висловлювання Н. Паганіні: «Часто вдавалося мені полонити моїх слухачів, і, при всьому тому, я був незадоволений самим собою».

#### 4. 4. Форми та методи самостійної роботи

Процес навчання здобувачів, процес роботи над «чистою технікою» та художніми творами у кожному даному випадку відрізняється від тисячі інших, оскільки пов'язаний з індивідуальними задатками обдарованості здобувачів, з різним ступенем професійної підготовки та іншими проблемами. А тому засоби оволодіння виконавською майстерністю у кожному конкретному випадку індивідуальні.

Методи роботи над музичним твором у класі та вдома спільні для всіх. Основи цих методів закладаються викладачем у класі, та відпрацьовуються, закріплюються і удосконалюються здобувачами вдома.

##### 4. 4. 1. Роздільна робота лівої та правої руки

У процесі навчання гри на скрипці, особливо на початковому етапі, застосовується засіб роз'єднаної роботи правої та лівої рук, щоб уникнути роздвоєності уваги, а також відпрацювання для кожної руки окремо елементарних навичок, що готують ці нові умовно-рефлекторні зв'язки.

На початковому етапі навчання проблеми для лівої руки – це досягнення свободи та відсутність зайвої м'язової напруги, опрацювання елементарної постановки пальців шляхом їх вільного падіння, засвоєння основних інтервалів і тетраорду, вироблення рівності, чіткості пальцевих рухів. Така робота вже пов'язана з відчуттями руховими та слуховими (інтонування).

Проблеми для правої руки – це освоєння не статичного, найбільш природного положення пальців на тростині, набуття навички вірного напрямку ведення смичка (паралельно підставці – посередині між грифом і підставкою), натиску і рівності ведення смичка, освоєння еластичних переходів зі струни на

струну, організація роботи руки у різних ритмічних побудовах, контроль за якістю звуку. Під час самостійних занять здобувач повинен сам прагнути красивого, чистого, рівного звучання (без скрипу, призвуків). Так закладаються зачатки осмисленої роботи.

Метод чергування роботи над розвитком техніки лівої та правої рук забезпечує рівномірність розподілу уваги на роботу обох рук, сприяє більшому та планомірному охопленню технічних прийомів та способів. Спосіб чергування роботи над розвитком техніки обох рук у «певному дозуванні часу», що витрачається на кожен ігровий прийом, відіграє істотну роль у побудові самостійних занять.

#### 4. 4. 2. Координація рухів обох рук

Необхідно підкреслити, що доцільна постановка, правильне положення і форма рук і пальців під час руху необхідні, щоб уникнути зайвої м'язової напруги, що гальмує діяльність рук, а також для вірної координації рухів та набуття фізичної витримки.

Координація рухів правої та лівої рук починається тоді, коли треба об'єднати роботу обох рук. Перша умова для правильних координаційних зв'язків під час спільної гри обох рук, а значить для вироблення правильних рухів та відчуттів у цьому процесі – це свідомі рухи. Об'єднання роботи лівої та правої рук на початковому етапі навчання часто ускладнене через те, що не склалися повністю навички у роботі кожної руки і, крім того, роль слухового контролю підвищується (увага до якості звуку, інтонації), а контроль за рухами природно відходить другого плану. Щоб уникнути «розпорошення» уваги здобувача або закріплення невірних рухів, які можуть бути в майбутньому гальмом, є три однаково необхідні варіанти роботи та контролю з боку викладача і з боку здобувача:

- 1) Освоєння спочатку елементарної постановки, а потім всіх прийомів, що вивчаються, і засобів гри, професійних навичок у русі.

2) Настійна необхідність попередніх вправ до гри на інструменті смичком, що сприяє вихованню природних, вільних ігрових рухів, відсутності або зняттю напруженості ігрового апарату здобувача.

3) Викладач, особливо у початковий період навчання здобувача, повинен знати, бачити, відчувати ті моменти, коли дозріває той чи інший навик у техніці чи постановці кожної руки окремо, щоб об'єднати роботу обох рук.

З боку викладача найголовніше - не розпочати об'єднання рук раніше, ніж ще не виробилися автоматизми. Ще гірше буває, якщо при поєднанні роботи рук закріплюються невірні рухи, які в майбутньому можуть стати гальмом для технічного розвитку скрипаля. Щоб не допустити такого положення, потрібна увага, ретельна робота викладача зі здобувачем.

#### 4. 4. 3. Заняття без інструменту

Як відомо, у скрипаля свідомість випереджає дії на інструменті. Для правильної дії треба виробити заздалегідь план, знати зміст, мету та способи роботи. Ці процеси необхідні як початку самостійної роботи скрипаля, а й протягом її. Одним із методів самостійної роботи є заняття без інструменту.

Цінною якістю є вироблення навичок розбору до власне ігрового процесу, вивчаючи нотний текст: прочитати його очима, збагнути внутрішнім слухом звучання твору, проспівати мелодію, знайти епізоди з технічними труднощами, спланувати засоби роботи над ними, продумати динамічний та художній план твору. Таку попередню роботу свідомості необхідно виконати при першому знайомстві з будь-яким твором. Але перед цією роботою свідомості є ще етап, що передує роботі без інструмента. Сюди входить вивчення епохи та життєдіяльності композитора, вивчення партії супроводу. Все це розширює кругозір здобувача, підвищує його загальну культуру, допомагає краще вивчити стиль твору, швидше вивчити його напам'ять та закріпити його у виконавській практиці.

#### 4. 4. 4. Робота у сповільнених темпах

Одним з раціональних методів роботи є робота в уповільнених темпах, яка дає можливість в аудиторних і, особливо, в самостійних заняттях контролювати себе у всіх аспектах, осмислити всі технічні та художні завдання, а також скорочує час вивчення твору.

Тільки в уповільнених темпах можна краще почути, розібрати виконуване, вивірити всі компоненти виконавського процесу за допомогою слухового та зорового контролю. Звісно, й у роботі у сповільнених темпах також можуть бути свої проблеми. Вони виникають, коли здобувач бездумно, надто повільно і багаторазово програє цей уривок, не зіставляє свою гру з темповим завданням і, головне, не зіставляє свої відчуття у повільній та швидкій грі.

Вироблення невідповідних швидкому темпу відчуттів у повільній грі може стати гальмом у кінцевому швидкому темпі. Завдання здобувача під час роботи у уповільненому темпі вдома – виділити і відшліфувати необхідні швидкому темпу форми рухів і внутрішні відчуття, маючи чітке уявлення про кінцеву художню мету і темп технічно складного місця у тексті.

Після занять у уповільнених темпах здобувач повинен перевірити свою роботу у швидкому темпі, оскільки гра у швидкому темпі має власну специфіку, свої особливості. Всім здобувачам-скрипачам необхідна робота у повільних темпах перед виступом на контрольно-перевірочному заході або концерті.

#### 4. 4. 5. Повторення та виконання

Проблема засвоєння будь-якого виконавського, технічного прийому залежить, у кожному конкретно випадку, від індивідуальності здобувача: одним треба лише «відчути» прийом, іншим необхідне невелике тренування, третім – тривалі вправи. Але, незважаючи на індивідуальні особливості, тривалість вправ при вірних методах роботи, підключенні свідомості в роботу, уважності дає свої позитивні результати, так як багаторазовість продуманих, усвідомлених повторень сприяє відбору найбільш зручних і доцільних рухів, що докорінно відрізняє таку якість роботи від способу механічних повторень, в результаті яких

можуть закріпитися невірні рухи, що згубно впливають в цілому на розвиток техніки здобувача. Шкідливість звички механічних повторень полягає у тому, що здобувач не чує своїх помилок. Крім того, гарним засобом у таких випадках є відпочинок від даного твору, перерва в його вивченні, після якого пасажі або технічно важкі місця, що раніше не виходили, виконуються без зусиль. Це відбувається тому, що у мозку і під час перерви відбуваються процеси відбору найбільш раціональних рухів та засобів, і в результаті відбувається процес природного пристосування.

Шкідливою також є звичка вивчання музичного твору або його частини (якщо твір великої форми) щоразу з початку. Зазвичай, дійшовши до будь-якого технічно важкого місця, здобувач затримується у ньому, і решта маси матеріалу залишається недоопрацьованою чи поверхово пройденою. Коли справа підходить до контрольного-перевірочного заходу, екзамену або концертного виступу, залишаються недоопрацьованими або менш вивченими кінцеві або навіть середні епізоди твору. У таких випадках рекомендується починати роботу, скажімо, з репризи або з розробки; одним словом, змінювати порядок проходження частин твору чи самих творів у процесі домашніх занять.

Досвідчений викладач завжди може відчутти, чи лише програвав здобувач той чи інший твір вдома чи працював над ним. Справжня робота, інтенсивні заняття, де вдосконалюються виконавські навички, відрізняються докорінно від програвання, у якому професійні досягнення обмежені і ненадійні.

Метод відтворення твору може бути підготовчим етапом до концертних виступів. У цьому випадку цей метод відтворення є перевіркою ступеня закріплення музичного твору в пам'яті та в ігровому апараті, перевіркою зосередженості та витримки, свободи та впевненості здобувача.

#### 4. 4, 6. Слухо-руховий зв'язок. Взаємодія «психічного» та «фізичного»

Існуючий у практичній і теоретичній підготовці так званий «слуховий» і «руховий» способи навчання кожен свого часу отримували визнання та розвиток і мали своїх прихильників.

При «руховому» способі кінцева мета втрачається, оскільки всю увагу звернено на пошук відчуттів природних рухів, що призводило до абстрактної техніки. У цьому випадку, коли «рухова сфера» активно керується свідомістю, «руховий» метод служить опорою у виробленні та подальшому розвитку ігрової техніки. Застосування «рухового» методу роботи приносить свої плоди здобувачам з добре розвиненим слухом та ясним розумінням художніх завдань.

При «слуховому» методі навчання увага здобувачів фіксується на кінцевій меті і майже не приділяється увага аналізу технічних засобів. Для нього характерні відмова від механічного рухового тренажу, опора на музично-слухові уявлення у створенні технічної та художньо-виконавчої бази, розкриття психологічного змісту творчої особи здобувача, формування самостійності його художнього мислення.

Обидва методи мають позитивні моменти, а якщо вони об'єднані, то вони можуть призвести до гармонійного розвитку виконавської техніки та художньої досконалості. Залежно від індивідуальних особливостей здобувачів превалює то один метод, то інший.

#### 4. 5. Висновки

Перед кожним викладачем завжди стоятимуть ті самі проблеми: як допомогти конкретному здобувачеві сформулювати власне мислення, домагатися розвитку та становлення професійно-виконавчих навичок, розвинути емоційну сферу, розширити музичний світогляд; як прищепити старанність, посидючість, організованість у праці, без чого не досягти успіху. З кожного заняття здобувач має «відносити» певні враження. Враження повинні перероблятися у зосередженій самостійній роботі та контролюючій аудиторній – в знання, вміння та загальну естетичну культуру здобувача. Ці етапи професійної орієнтації та розвитку здобувача вищої освіти і подальшого самостійного підтримки його професійного рівня неможливі без серйозної, достатньої у часі, регулярної домашньої роботи. Відомий афоризм: «З нічого не буде нічого».



Підсумовуючи вищезгадане, необхідно зазначити, що в процесі музичної освіти п'ятнадцяти і більше років навчання і всієї природної обдарованості ще недостатньо. Щоб стати професійним музикантом, потрібна робота. Необхідно почати працювати з того дня, коли вперше переступиш поріг навчального закладу і продовжувати протягом всього життя.



## ПІСЛЯМОВА

У процесі роботи в рамках освітнього компоненту «Додатковий музичний інструмент. Скрипка» здобувачі повинні вдосконалювати весь комплекс професійних компетенцій, вмінь та навичок – слух, пам'ять, ритм, образне мислення, відчуття стилю, музично-виконавські навички гри на інструменті.

При плануванні аудиторної та самостійної роботи здобувачів викладачам слід взяти до уваги специфічні особливості навчального процесу на факультетах мистецтв закладів вищої освіти. По-перше, в класі додаткового інструменту проходять навчання здобувачі різних виконавських профілів, різних вікових категорій. Викладачам доводиться працювати з контингентом різного рівня професійної підготовки та музичних здібностей. Незалежно від рівня підготовки здобувачі вищої освіти повинні долучитися на базовому рівні до музично-виконавської діяльності, тобто оволодіти комплексом технічних і виразних засобів, навчитися мислити художніми образами, використовуючи творчу фантазію, уяву та інтуїцію.

Тому на початковому етапі необхідно визначити оптимальний рівень складності творів для кожного суб'єкту навчального процесу. Відносно труднощів навчального репертуару слід уникати двох крайнощів: занадто важких і дуже легких творів.

В цілому за ступенем складності навчальний репертуар для здобувачів вищої освіти повинні складати твори, які лише трохи перевищують їх сьогоднішні можливості. В основному при підборі репертуару повинен переважати принцип поступовості ускладнення художніх і технічних завдань.

В навчальному процесі здобувачів вищої освіти значне місце належить навичкам самостійного опрацювання творів навчального репертуару. Удосконалити ці навички допоможуть наданні у четвертому розділі детальні практичні рекомендації.

Таким чином, оволодіння базовими структурними елементами скрипкового виконавства, осягнення емоційно-образного змісту музичних творів, розуміння нотного тексту як засобу розкриття художнього образу та здатність вирішувати

професійні музичні завдання – усі ці дії повинні спиратися на міцну теоретичну та практичну професійну музичну базу. Тож основою професійної діяльності майбутнього викладача музичного мистецтва в закладах естетичного виховання є музично-педагогічні компетентності, які забезпечують високий рівень музичної свідомості та дозволяють самостійно знайти форми і методи опрацювання музичного твору, його оцінки та інтерпретації.

Отже, ці методичні настанови повинні допомогти формуванню професійної майстерності майбутніх викладачів музичного мистецтва в закладах естетичного виховання.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Злотник О. Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 112-116.
2. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ - початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 253 с
3. Зосім О. Л. Духовна пісенність у курсі історії української музичної культури. Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25-26 квітня 2017 р. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 41-44.
4. Зосім О. Л. Цифрові технології у викладанні музичних дисциплін. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3—4 лист. 2020 р. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 101-102.
5. Карпаш О. М. Театральні фестивалі в культурно-мистецькому житті України кінця ХХ - початку ХХІ століття: історія, типологія, тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2019. 20 с.
6. Колесник-Антонова К. А. Інкультурація мистецько-просвітницьких ідей М. В. Лисенка в Україні кінця ХХ - початку ХХІ століття: дис. ...канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 225 с.
7. Колос М. Г. Історія української музики ХХ століття в науковій інтерпретації Валеріана Довженка. Молодий вчений. 2018. № 6. С. 80-83.
8. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
9. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ - початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.
10. Лігус О. М. Методологія сучасного музикознавства. Київ : Київський

- університет імені Бориса Грінченка, 2018.
11. Мистецька освіта і культура України XXI століття: європейський вектор: 36. матеріалів Міжнародної наук.-творч. конф., Київ, Одеса, Варшава, 12-13 травня 2016 р. К.: НАКККиМ, 2016. 288 с.
  12. Ракітянська Л. М. Формування емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва: теорія та практика: монографія. Кривий Ріг: ФОП Чернявський Д. О., 2020. 487 с.
  13. Росенко Г. Art School International «Montessori Center» - European Vector of Out-of-school Education in Ukraine. KELM (Knowledge, Education, Law, Management). 2021. № 2 (3 8). С. 37-40.
  14. Росенко Г. М. Всеукраїнська музична олімпіада «Голос Країни» як етап відродження музичного олімпійського руху в Україні на початку XXI століття. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали XI наук.-практ. конф. (м. Київ, 15-16 квітня 2021 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2021. С. 47-49.
  15. Росенко Г. М. Гносеологічні підходи до відродження музичного олімпійського руху в сучасній Україні. Dynamics of the Development of World Science. Abstracts of the 8th International scientific and practical conference (15 - 17 April 2020, Vancouver, Canada). Vancouver: Perfect Publishing, 2020. Pp. 749 - 758.
  16. Росенко Г. М. Музична олімпіада «Голос Країни»: концепція та історичні витоки. Культурно-мистецькі обрії, 2017: зб. наук, праць. Вип. 3. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 65-67.
  17. Рябов І. Виконавський тезаурус піаніста: метод аналізу. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2016. №3. С. 89-93.
  18. Рябов І. С. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі XX і XXI століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 19 с.

- 19.Тарківська-Нагиналюк О. Д. Поняття музично-ритмічного чуття: визначення дефініцій. Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. пр. / Кам'янець-Подільський національний університет імені І. Огієнка; Інститут педагогіки НАПН України. Вип. 22 (1-2017). Ч. 2. Кам'янець- Подільський, 2017. С. 100-106.
- 20.Теряєва Л. А. Формування методичної компетентності на заняттях з хорового диригування: дис. канд. пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2019. 259
- 21.Хлистун О. С. Мистецькі засоби гармонізації комунікативного середовища у просторі сучасної культури: автореф. дис. ... д-ра культурології: 26.00.01. Київ, НАКККиМ, 2019. 31 с.
- 22.Чернець В. Г. Держава і культура: онтологія теоретичного й історичного виміру: монографія. Київ : НАКККиМ, 2016. 552 с.
- 23.Чобіт Д. Спадкоємниця Соломії Крушельницької. Музика. 2017. № 3. С. 44 – 46.
- 24.Шульгіна В. Д., Рябінко С. М. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: Європейський контекст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 1. С. 80-85.
- 25.Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця ХХ - початку ХХІ століття.: автореф. дис. ... д-ра культурології. Київ, 2016. 40 с.

#### **Посилання на додаткові нотні та інформаційні ресурси**

1. Ноти українських композиторів. – Режим доступу: <http://ukrnotes.in.ua/> (дата звернення: 16.11.2023).
2. Нотна бібліотека класичної музики. – Режим доступу: <http://nlib.org.ua/index.php> (дата звернення : 21.02.2024).
3. Нотний архів Бориса Тараканова. – Режим доступу: <http://notes.tarakanov.net/> (дата звернення : 25.09.2023).

4. Нотний магазин видавництва «Музична Україна». – Режим доступу: <http://www.muzukr.com/> (дата звернення : 05.11.2023).
5. Нотний магазин «Клавір». – Режим доступу: <http://klavier.zakupka.com/> (дата звернення : 14.03.2024).
6. Collections of Violin Sheet Music. – Режим доступу: <https://violinsheetmusic.org/collections/> (дата звернення: 30.10.2023).
7. Free-scores.com. – Режим доступу: [https://www.free-scores.com/index\\_uk.php](https://www.free-scores.com/index_uk.php) (дата звернення : 08.02.2024).
8. Free Sheet Music. – Режим доступу: <http://www.freesheetmusic.net/> (дата звернення : 19.03.2024).
9. International Music Score Library Project (IMSLP). – Режим доступу: [https://imslp.org/wiki/Main\\_Page](https://imslp.org/wiki/Main_Page) (дата звернення : 10.12.2023).
10. Бібліотека Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради (м. Харків, пров. Ш. Руставелі,7).
11. Державна наукова бібліотека ім. В. Короленка (м. Харків, вул. Короленка, 18).
12. Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського (м. Харків, пров. Інженерний, 1-а, 2-й під'їзд).



# ДОДАТКИ

Скрипкові твори для аудиторної та самостійної роботи

Перший рівень складності (перший рік навчання).

Робота над основами постановки та інтонації.

Клавір

Півник

Спокійно М. Магіденко

Violino *mf*

Piano *mp*

Vn. <sup>6</sup>

P-no <sup>6</sup>





# Лисичка

Українська народна пісня

Рухливо

обробка М. Лисенка

Violino *mf*

Piano *p*

Vn. 7

P-no 7

## Аллегретто

Рухливо

В. Моцарт

Violino *mf* *f*

Piano *mf* *f*

Vn. 7 *p* *mf*

P-no 7 *p* *mf*

# На тому зеленому лузі

## Моравська народна пісня

Пожвавлено ♩ = 100

Violino

Piano

Vn.

P-no

Vn.

P-no

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Violino and Piano. The second system includes Violoncello (Vn.) and Piano (P-no). The third system includes Violoncello (Vn.) and Piano (P-no). The Violoncello part features first and second endings. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.



# Пісенька

Помірно

Ж. Люлі

Violino

*mf*

Piano

*p*

Vn.

6

P-no

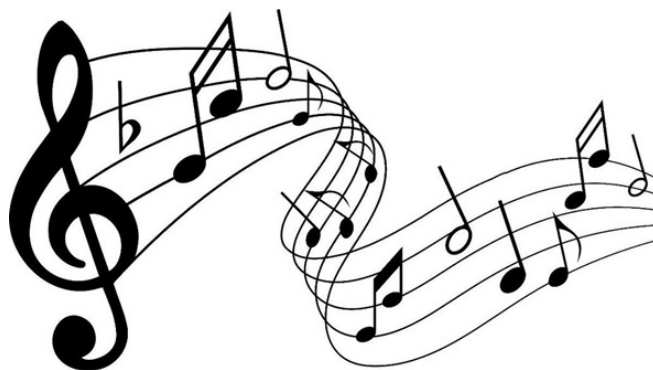
6

Vn.

11

P-no

11



# Пісенька

Помірно

Й. Гайдн

Violino

*mf*

Piano

*p*

Vn.

5

P-no

5

Vn.

9

P-no

9

Vn.

13

P-no

13

# Ой, джигуне, джигуне

Українська народна пісня

Пожвавлено

Violino *mf*

Piano *mf*

Vn. 7

P-no 7

# Курчатка

Пожвавлено

А. Філіпенко

Violino *mf*

Piano *mf* *p*

Vn. 7

P-no 7

1. 2.



# По малину в сад підем

А. Філіпенко

*Жваво*

Piano *f*

Vn. *mf*

P-no *p*

Vn. *f* *mp*

P-no *pp*

Vn. *f*

P-no *mf*

# Маленька п'еса

Рухливо

Р. Шуман

Violino

*mf*

Piano

*p*

Vn.

*mf*

P-no

*p*

Vn.

*mf*

P-no

*p*

Vn.

*mf*

P-no

*p*

21

Vn.

P-no

## Прилітай, прилітай

Українська народна пісня

Спокійно

обробка С. Людкевича

Violino

Piano

*mp*

*p*

7

Vn.

P-no

*mf*

*mp*

13

Vn.

P-no

*mp*

*p*

1. 2.



# Туга по весні

Пожвавлено

В. Моцарт

Violino

*mf*

Piano

*mf*

Vn.

*mf*

P-no

*mf*

Vn.

*p*

P-no

*p*

Vn.

*mf*

P-no

*mf*

# Вальс

Не поспішаючи

Ф. Шуберт

Violino

Piano

Vn.

P-no

7

13

*mf*

*mf*

*mf*

The score for the first piece, 'Вальс' by Franz Schubert, is presented in three systems. The first system (measures 1-6) features a Violino part with a melody of quarter and eighth notes, and a Piano accompaniment with a rhythmic eighth-note pattern. The second system (measures 7-12) includes a Violino part with a repeat sign and a Piano part with a key signature change to one sharp (F#). The third system (measures 13-16) continues the Piano accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

# Шведська народна пісня

Досить жваво

обробка Г. Хегга

Violino

Piano

*p*

*p*

The score for the second piece, 'Шведська народна пісня', is presented in one system (measures 1-8). The Violino part begins with a rest followed by a melody of quarter and eighth notes, marked with a *p* (piano) dynamic. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of quarter notes and rests, also marked with a *p* dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

7

Vn.

P-no

*mf*

*mf*

13

Vn.

P-no

*p*

*p*

## Менуэт

Досить рухливо

Ж. Люлли

Violino

Piano

*mf* (другий раз - *p*)

*p*

*mp* (другий раз - *p*)

6

Vn.

P-no

*mf*

*mf*

11

Vn. *mf*

P-no *mf*

17

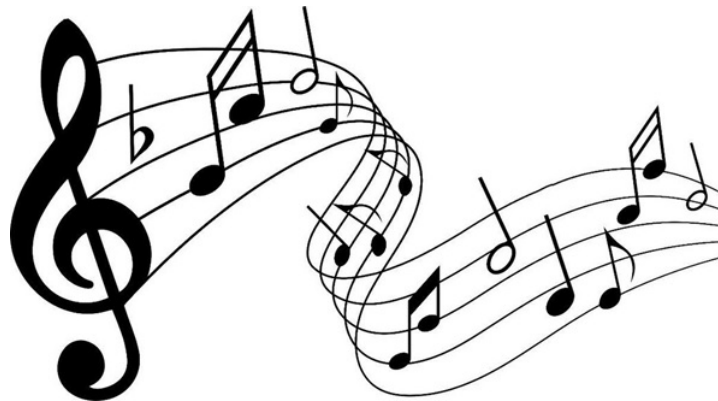
Vn. *p* *f*

P-no *p* *f*

24

Vn. 1. 2. *rit.*

P-no







## Пісенька

Помірно

Ж. Люллі

Musical score for 'Пісенька' by J. Lulli. The piece is in G major and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is 'Помірно' (Moderato) and the dynamics are 'mf'. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The second staff continues the melody, starting with a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B, followed by a quarter note C, a quarter note D, and a quarter note E. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## Пісенька

Помірно

Й. Гайдн

Musical score for 'Пісенька' by J. Haydn. The piece is in G major and 4/4 time. It consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is 'Помірно' (Moderato) and the dynamics are 'mf'. The melody begins with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The second staff continues the melody, starting with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The third staff continues the melody, starting with a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## Ой, джигуне, джигуне

Українська народна пісня

Пожвавлено

Musical score for 'Ой, джигуне, джигуне'. The piece is in G major and common time (C). It consists of one staff. The tempo is 'Пожвавлено' (Allegretto) and the dynamics are 'mf'. The melody begins with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for 'Ой, джигуне, джигуне' (continued). The piece is in G major and common time (C). It consists of one staff. The melody continues with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## Курчатка

Пожвавлено

А. Філіпенко

Musical score for 'Курчатка'. The piece is in G major and 2/4 time. It consists of one staff. The tempo is 'Пожвавлено' (Allegretto) and the dynamics are 'mf'. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## По малину в сад підем

Жваво

А. Філіпенко

Musical score for 'По малину в сад підем' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features an 8-measure rest followed by a melody starting on G4. Dynamics include *mf* and *f*. The second staff starts at measure 17 and continues the melody, ending with a 4-measure rest and a *f* dynamic.

## Маленька п'єса

Рухливо

Р. Шуман

Musical score for 'Маленька п'єса' in 3/4 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It features a melody starting on D4 with a *mf* dynamic. The second staff starts at measure 6 and includes a 4-measure rest. The third staff starts at measure 13 and includes a 4-measure rest. The fourth staff starts at measure 20 and includes a 4-measure rest. The piece concludes with a final 4-measure rest.

## Прилітай, прилітай

Українська народна пісня

Спокійно

обробка С. Людкевича

Musical score for 'Прилітай, прилітай' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It features a melody starting on D4 with a *mf* dynamic. The second staff starts at measure 10 and includes a 4-measure rest. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a final note on D4.

# Туга по весні

Пожвавлено

В. Моцарт

*mf*

10 *p*

22 *mf*

# Вальс

Не поспішаючи

Ф. Шуберт

*mf*

9 *mf*

# Шведська народна пісня

Досить жваво

обробка Г. Хегга

*p*

9 *mf* *p*

# Менует

Досить рухливо  $\square$  (перий раз)  
V (другий раз)

Ж. Люллі

*mf* (другий раз - *p*) *mf*

10 *mf*

19 *p* *f* 1. 2. rit.



Другий рівень складності (другий рік навчання).

Робота над звуковидобуванням та основними аплікатурними навичками.

Клавір

Бабак

Неквапливо

Л. Бетховен

The image shows a musical score for Violino and Piano, measures 1 through 16. The score is written in 6/8 time and consists of two systems. The first system (measures 1-6) features a Violino part starting with a *mf* dynamic and a Piano part starting with a *p* dynamic. The second system (measures 7-12) continues the Violino and Piano parts. The third system (measures 13-16) shows the Violino part ending with a whole note and the Piano part continuing with a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

# Пастушок

Чеська народна пісня

Досить скоро

Violino

*p* *leggiero* *mp*

Piano

*p* *mp*

Vn.

*mf*

P-no

*mf*

12 1. 2.



# Петрушка

Пожвавлено

Й. Брамс

Violino *mf*

Piano *mf*

Vn. *f* *p*

P-no *f* *p*

5

5

Detailed description: This block contains the first system of the musical score for 'Петрушка' by Johannes Brahms, measures 1 through 8. It features four staves: Violino (Violin), Piano (Piano), Vn. (Viola), and P-no (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violino part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part also starts with *mf*. The Viola part begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*) by measure 5. The Piano part also begins with *f* and transitions to *p* by measure 5. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

# Колискова

Спокійно

М. Лисенко

Violino *p*

Piano *p*

Vn. *p*

P-no *dim.*

5

5

Detailed description: This block contains the first system of the musical score for 'Колискова' by Mykola Lysenko, measures 1 through 8. It features four staves: Violino (Violin), Piano (Piano), Vn. (Viola), and P-no (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violino part starts with a piano (*p*) dynamic. The Piano part also starts with *p*. The Viola part begins with *p*. The Piano part includes a *dim.* (diminuendo) marking in measure 8. The score features a lullaby-like melody with long notes and rests, and a steady accompaniment in the piano part.

9

Vn. *mp*

P-no *mp*

13

Vn. *rit.*

P-no *dim.*

## Журавель

Українська народна пісня

Не скоро

Violino *mf*

Piano *mf*

7

Vn. *p*

P-no *p*



13

Vn.

P-no

## Арія

Широко

Г. Перселл

Violino

Piano

6

Vn.

P-no

11

Vn.

P-no

# Веселий хоровод

К. В. Глюк

Весело, жваво

Violino

Piano

Vn.

P-no

9

Для повторення

Для закінчення rit.

Fine

19

Vn.

P-no

28

Vn.

P-no

Detailed description: This is a musical score for Violino and Piano. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are marked 'Весело, жваво' (Allegretto). The score is divided into four systems. The first system (measures 1-8) features a Violino part starting with a forte (f) dynamic and a Piano part with a forte (f) dynamic. The second system (measures 9-18) includes a first ending ('Для повторення') and a second ending ('Для закінчення rit.') leading to a 'Fine' marking. The third system (measures 19-27) shows a dynamic shift from forte (f) to piano (p) in the Violino part and from forte (f) to pianissimo (pp) in the Piano part. The fourth system (measures 28-31) continues the piece with accents and a final cadence.

36

Vn.

P-no

*mf*

*mp*

44

Vn.

P-no

*rit.*

D.C. al Fine

## Веселий танок

Жваво, енергійно

К. В. Глюк

Violino

Piano

*f*

*f*

5

Vn.

P-no

Fine

9

Vn. *p*

P-no *pp*

13

Vn.

P-no

D.C. al Fine

## ТАНОК

Скоро

Б. Барток

Violino *mp*

Piano *p* *mp*

9

Vn.

P-no



17 *calando* *a tempo*

Vn.

P-no

*più p* 23

25 *poco rit.* *a tempo* *rallentando*

Vn.

P-no

*p* *smorzando* *pp* *perdendosi*

## Гавот

Помірно скоро

Й. С. Бах

Violino

Piano

*sf* *p* *sf* *p* *p*

6

Vn.

P-no

*cresc.* *sf* *p* *sf*

12

Vn. *p* *mf*

P-no *p* *mf*

17

Vn. *sf* *p* *sf* *p*

P-no *sf* *p* *sf* *p*

## Рігодон

Весело, жваво

Ж. Ф. Рамо

Violino *f*

Piano *f*

6

Vn. *mf* (2-й раз - *mp*)

P-no *mf* (2-й раз - *mp*)

12

Vn. *f* *f* 1.

P-no *f*

17

Vn. *f* *p* *rit.* *f* 2.

P-no *f* *p* *f*

## Вийшли в поле косарі

Українська народна пісня

Помірно

Violino *mf*

Piano *mf*

7

Vn. *mf*

P-no *mf*

# Віваче

Швидко

К. М. Вебер

Violino

*f* (2-й раз - *p*)

Piano

Vn.

*f* (2-й раз - *p*)

P-no

# Марш

Рішуче

Р. Шуман

Violino

*mf*

Piano

Vn.

*mf*

P-no

10

Vn. *p* *f*

P-no *p*

15

Vn.

P-no *f*

## Гавот

Помірно

Дж. Мартіні

Violino *mf*

Piano *mf*

5

Vn. *f*

P-no *f*



11

Vn. *mf* *cresc.*

P-no *mf* *cresc.*

16

Vn. *f* *p*

P-no *f* *p*

21

Vn. *f* *poco rit.*

P-no *f*



Партія скрипки

Бабак

Неквапливо

Л. Бетховен

*mf*

6

4

0

12

3

Пастушок

Чеська народна пісня

Досить скоро

*p leggiero*

*mp*

9

*mf*

1. 2.

Петрушка

Пожвавлено

Й. Брамс

*mf*

*f*

*p*

Колискова

Спокійно

М. Лисенко

*p*

6

*mp*

12

*dim.*

*rit.*

# Журавель

Українська народна пісня

Не скоро

11

# Арія

Широко

Г. Перселл

9

*p poco a poco cresc.* *f* *dim.*

(2-й раз - *allargando*)

# Веселий хоровод

Весело, жваво

К. В. Глюк

11

Для повторення

Для закінчення *rit.*

Fine *f*

21

*p*

31

41

*mf* *rit.* D.C. al Fine



# Веселий танок

Жваво, енергійно

К. В. Глюк

*f*

*Fine p*

*D.C. al Fine*

# Танок

Скоро

Б. Барток

*mp*

*calando*

*a tempo*

*poco rit.*

*smorzando*

*più p*

*a tempo*

*rallentando*

# Гавот

Помірно скоро

Й. С. Бах

*sf*

*p*

*cresc.*

*mf*

*sf*

*p*

# Рігодон

Весело, жваво

Ж. Ф. Рамо

*f*

*mf* (2-й раз - *mp*)

*f* *rit.* *f* *p*

*f*

# Вийшли в поле косарі

Українська народна пісня

Помірно

*mf*

# Віваче

Швидко

К. М. Вебер

*f* (2-й раз - *p*)

*f* (2-й раз - *p*)

*f* (2-й раз - *p*)

# Марш

Рішуче

Р. Шуман

*mf*

*p*

*f*

## Гавот

Помірно Дж. Мартіні

*mf*

6

*f* *mf*

13 *cresc.* *f* *p*

19 *f* *poco rit.*

Третій рівень складності (третій – четвертий роки навчання).

Розвиток та закріплення музично-виконавських компетенцій.

Клавір

## Пісня пастушка

Пошвидко В. Моцарт

Violino *p*

Piano *p*

Vn. *p*

P-no *p*

9

Vn.

*mf*

P-no

*mf*

13

Vn.

*f*

*p*

P-no

*p*

18

Vn.

P-no

## Лендлер

Жваво

Ф. Шуберт

Violino

*p*

Piano

*p*



7 Vn. *f* *V*

P-no *f* *sf* *sf*

14 Vn. *p* *V*

P-no *sf* *sf* *p*

21 Vn. 1. 2.

P-no

## Вальс

Спокійно

В. Моцарт

Violino *mf* (2-й раз - *p*)

Piano *mf* (2-й раз - *p*)

Vn. *mf*

P-no *mf*

Vn. *p*

P-no *p*

## Пісенька

Пошвавлено

А. Гретрі

Violino *mf*

Piano *mf*

Vn.

P-no

# Словацька народна пісня

Весело, жваво *rit.* *a tempo* обробка Е. Сухоня

Violino *f* *f*

Piano *f* *mp*

Vn. *mp*

P-no *pp*

Vn. *cresc.* *f*

P-no *cresc.* *f*



# Вальс

Пожввлено

Ф. Шуберт

Violino

Piano

Vn.

P-no

Vn.

P-no

Vn.

P-no



# Екосез

Жваво

Ф. Шуберт

Violino

Piano

Vn.

P-no

# Анданте

Не поспішаючи

Й. Гайдн

Violino

Piano

Vn.

P-no

17 Vn. *p*

P-no *p*

25 Vn. *f*

P-no *f*

33 Vn. *pp* *p* *p*

P-no *pp*

40 Vn. *pp*

P-no *pp*

# Вальс

В темпі вальсу

К. М. Вебер

Violino

Piano

*f* (2-й раз - *p*)

*mf*

*mf* (2-й раз - *p*)

Vn.

P-no

*f* (2-й раз - *p*)

*mf* (2-й раз - *p*)

Vn.

P-no

*f* (2-й раз - *p*)

*mf* (2-й раз - *p*)

Vn.

P-no

*f*

*mf*

23

Vn.

P-no

## Менует

Не поспішаючи

Ж. Ф. Рамо

Violino

Piano

7

Vn.

P-no

12

Vn.

P-no

17

Vn. *p* *f* *p*

P-no *p* *f* *p*

22

Vn. *ff*

P-no *ff*

28

Vn. *p* *mf* *f* *rit.* 1.

P-no *p* *mf*

## Два народні танці

I

У темпі вальсу

Л. Бетховен

Violino *mf* *p*

Piano *mf* *p*



6

Vn. *mf* *cresc.*

P-no *mf* *cresc.* *cresc.*

12

Vn. *p*

P-no *p*

II

Не поспішаючи

Violino *mf*

Piano *mf*

6

Vn. *mf*

P-no *mf*

Vn. 12 1. 2.

P-no 12

## Варіації

### Тема (Гавот)

Жваво

Г. Ф. Гендель

Violino *f*

Piano *f*

### Var. 1

Vn. 6 *p*

P-no 6 *p*

Vn. 12 *mf*

P-no 12 *mf*

**Bap. 2**

Vn. *mf* *f*

P-no *mf* *f*

Vn. *p* *f*

P-no *p* *f*

**Bap. 3**

Vn. *p*

P-no *p*

Vn. *sf*

P-no *sf*



32

Vn.

P-no

*rit.*

*sf*

*cresc.*

*f*

## Концерт сі мінор, тв. 35

### I частина

Помірно скоро

О. Рідінг

Violino

Piano

*mf*

*mf*

*f*

*p*

6

Vn.

P-no

11

Vn.

P-no

*f*

*mf*

*mf*

*p*

16

Vn.

P-no

20

Vn.

P-no

25

Vn.

P-no

30

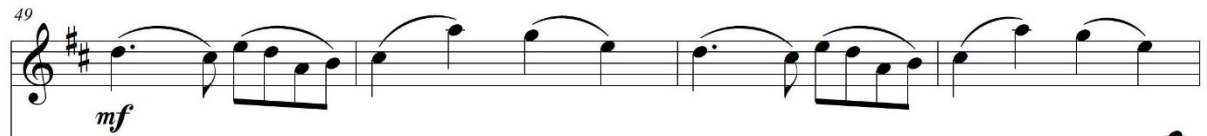
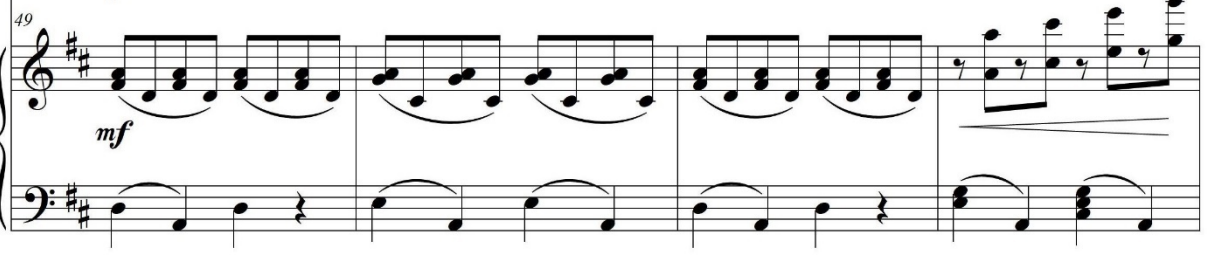
Vn.

P-no

36  
Vn.   
P-no 

41  
Vn. *mf*   
P-no *mf* 

45  
Vn. *f*   
P-no *f* 

49  
Vn. *mf*   
P-no *mf* 

53

Vn.

P-no

*f*

56

Vn.

P-no

59

Vn.

P-no

61

Vn.

P-no

*mf*

*p*



64

Vn.

P-no

69

Vn.

P-no

*f*

*mf*

74

Vn.

P-no

*f*

80

Vn.

P-no

*f*

# Концерт Соль мажор, тв. 34

## I частина

Помірно скоро

О. Рідінг

Piano

*f*

Vn.

*p*

P-no

*p*

Vn.

*mf* *f*

P-no

*mf* *f*

Vn.

*p* *f*

P-no

*p* *f*

21

Vn.

P-no

*p*

*p*

25

Vn.

P-no

*mf*

*mf*

29

Vn.

P-no

*f*

*sf*

*mf*<sup>3</sup>

*f*

33

Vn.

P-no

*mf*

38 Vn. *f* *mf* *V*

P-no *f* *p*

43 Vn. *f*

P-no *f*

47 Vn. *rit.* *a tempo*

P-no *f* *mf*

51 Vn. *f*

P-no *f*



55  
Vn. *f*

P-no *mf*

58  
Vn. *f*

P-no *f*

61  
Vn. *mf*

P-no *f* *mf*

*Leg.* \*

66  
Vn.

P-no

70  
Vn. *f* *mf*  
P-no *f* *mf*

74  
Vn.  
P-no

78  
Vn. *f* *rit.*  
P-no *f* *p*

82  
Vn. *a tempo* *mf*  
P-no *mf*

87

Vn. *f*

P-no *f*

91

Vn.

P-no

*Leg.*

\*

94

Vn. *f*

P-no *f*

*Leg.*

97

Vn. *f*

P-no *f*

\*

Партія скрипки

Пісня пастушка

Пошвидко

В. Моцарт

Musical score for 'Pastorale' by Mozart, Violin part. The score is in G major, 4/4 time, and consists of four staves. The first staff starts with a *p* dynamic and a *V* (vibrato) marking. The second staff has *mf* and *f* dynamics. The third staff has a *p* dynamic. The fourth staff has a *V* marking. The piece ends with a double bar line.

Лендлер

Жваво

Ф. Шуберт

Musical score for 'Ländler' by Schubert, Violin part. The score is in G major, 3/4 time, and consists of three staves. The first staff starts with a *p* dynamic and a *V* marking. The second staff has *f* and *p* dynamics. The third staff has a *V* marking. The piece ends with a double bar line.

Вальс

Спокійно

В. Моцарт

Musical score for 'Waltz' by Mozart, Violin part. The score is in G major, 3/4 time, and consists of three staves. The first staff starts with a *mf* dynamic and a note for the second time (*2-й раз - p*). The second staff has a *mf* dynamic. The third staff has a *p* dynamic and first/second endings. The piece ends with a double bar line.



## Пісенька

Пожвавлено А. Гретрі

*mf*

## Словацька народна пісня

Весело, жваво обробка Е. Сухоня

*f* *rit.* *a tempo* *trp* *cresc.* *f*

## Вальс

Пожвавлено Ф. Шуберт

*p*

## Екосез

Жваво Ф. Шуберт

*f* *mf* (2-й раз - *p*)

# Анданте

Не поспішаючи

Й. Гайдн

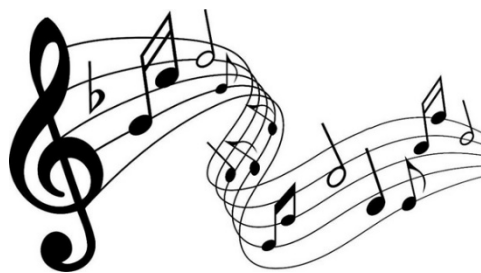
Musical score for 'Andante' by J. Haydn, measures 1-40. The score is written in treble clef, key of D major, and 2/4 time. It features various dynamics including *p*, *pp*, *sf*, *f*, and *pp*. The piece includes slurs, accents, and fingerings (2, 3, 4). Measure numbers 10, 20, 29, and 39 are indicated at the start of their respective staves.

# Вальс

В темпі вальсу

К. М. Вебер

Musical score for 'Waltz' by K. M. Weber, measures 1-23. The score is written in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It features various dynamics including *f* (2-й раз - *p*) and *f*. The piece includes slurs, accents, and fingerings (0, 4). Measure numbers 9, 16, and 23 are indicated at the start of their respective staves.



# Менуэт

Не поспішаючи

Ж. Ф. Рамо

Musical score for Menuet by J. F. Rameau. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It consists of five staves of music. The first staff starts with a *mf* dynamic and a first ending bracket. The second staff continues with *mf* and *f* dynamics. The third staff has a first ending bracket and a *p* dynamic. The fourth staff features a *p* dynamic, a *ff* dynamic, and a *rit.* marking. The fifth staff begins with a *p* dynamic, followed by *mf* and *f* dynamics, and ends with a first ending bracket.

# Два народні танці

I

У темпі вальсу

Л. Бетховен

Musical score for Two Folk Dances I by L. Beethoven. The piece is in 3/4 time and D major. It consists of three staves of music. The first staff starts with a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The second staff features a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The third staff begins with a *p* dynamic and ends with a first ending bracket.

II

Не поспішаючи

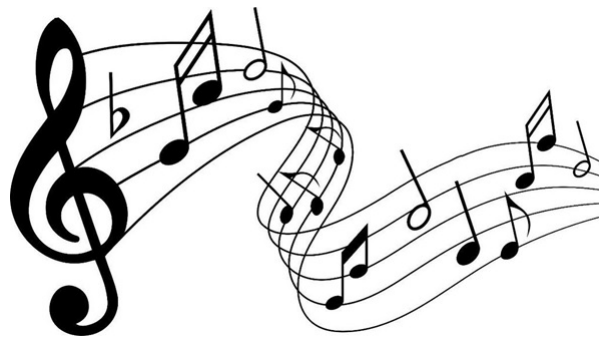
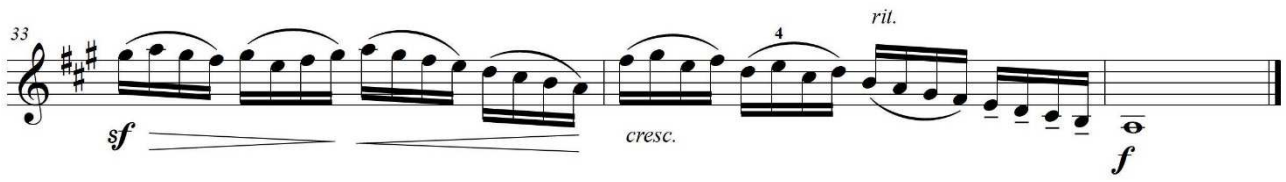
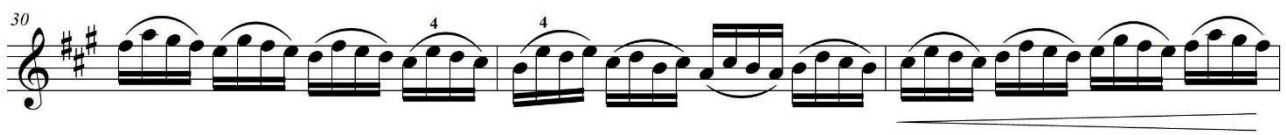
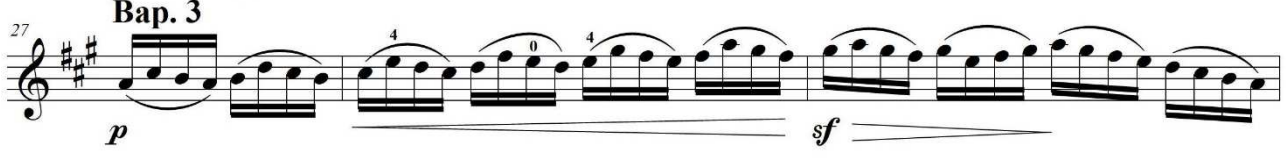
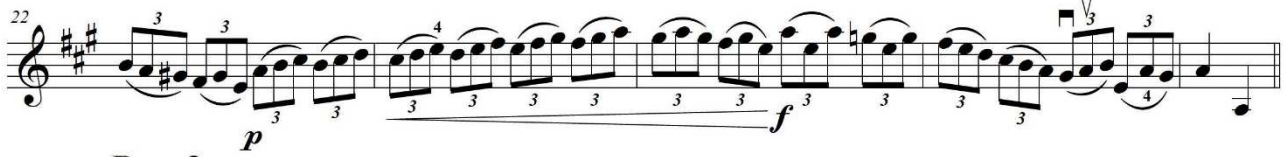
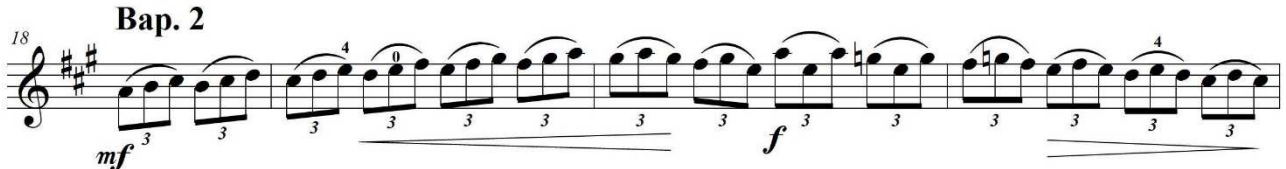
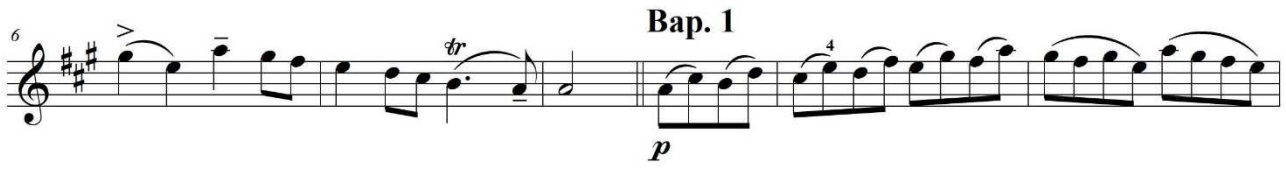
Musical score for Two Folk Dances II by L. Beethoven. The piece is in 3/4 time and D major. It consists of three staves of music. The first staff starts with a *mf* dynamic. The second staff features a *mf* dynamic and two first ending brackets. The third staff begins with a *p* dynamic and ends with a *mf* dynamic and two first ending brackets.

# Варіації

## Тема (Гавот)

Жваво

Г. Ф. Гендель





# Концерт сі мінор, тв. 35

## І частина

Помірно скоро

О. Рідінг

4

*mf*

9

*f* *mf*

15

*f*

21

*mf* *f*

27

33

*f risoluto*

40

*mf* *f*

46

*mf*

52

*f*

59

*mf*

66

*f*

72

78

*f* *f*

# Концерт Соль мажор, тв. 34

## I частина

Помірно скоро

О. Рідінг

8

*p* *mf* *f*

14

*p* *f*

20

*p*

26

*mf*

30

*f* *sf* *mf*<sup>3</sup>

34

*f*

39

*mf*

45

*f* *rit.* *a tempo*

51

*f*

56

*f*



**Навчальне видання**

*Олешко Валерій Леонідович*

*Олешко Тетяна Євгеніївна*

**Оволодіння структурними елементами скрипкового виконавства  
у процесі фахової підготовки здобувачів вищої освіти**

Методичні настанови