

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

Інститут мистецтв
Кафедра естрадної музики

На правах рукопису

Шишка Ярина Михайлівна

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**ВИТОКИ ТА СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО
СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ**

напряму підготовки 025 „Музичне мистецтво”

Науковий керівник – кандидат
педагогічних наук, доцент
Цюлюпа Н.Л.

Рівне – 2020

Шишка Я.М. „Витоки та становлення професійного скрипкового мистецтва в Україні”: дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр» / [наук. кер. – канд. пед. наук, доц. Цюлюпа Н.Л.]. – Рівне: РДГУ, 2020.

Р е ц е н з е н т и :

Легкун О.Г – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Филипчук М.С. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики РДГУ

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СТРУННО-СМИЧКОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....	10
1.1. Еволюційний процес розвитку струнно-смичкових інструментів	10
1.2. Аналіз наукових досліджень.....	18
1.3. Характерні риси звуковидобування та майстерності гри на скрипці	27
Висновки до розділу 1	35
РОЗДІЛ II. УКРАЇНСЬКЕ ПРОФЕСІЙНЕ СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....	37
2.1. Скрипкові школи України та їх представники: історико-теоретичний екскурс.....	37
2.2. Виконавське струнне мистецтво, як психолого-педагогічна проблема	47
Висновки до розділу 2	56
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61
ДОДАТКИ.....	68

ВСТУП

Українське професійне скрипкове мистецтво – надзвичайно цікаве явище, яке у своєму становленні і розвитку завжди було і буде частиною музичного мистецтва України та Європи. Вивчення та аналіз цих процесів зумовлює вагомий вклад у функціонування та перспективний подальший розвиток інструментального мистецтва України та Європи, адже звернення до історії, усвідомлення фактів які стали рушійною силою розвитку дає можливість використовувати досвід минулого у сьогоденні.

Актуальність дослідження зумовлена інтересом до скрипкового мистецтва України — одним з провідних тенденцій сучасної музичної науки і практики. У ракурсі напрямів реформування музичної освіти, що намітилися в Україні, нагальними є проблеми історії становлення та розвитку скрипкового виконавства минулого і сучасності. Розвиток професійного скрипкового виконавства України значно збагатив скрипкове мистецтво різноманітним художнім напрямом та стилем, що набуло відображення у творчих манерах і способах трактування творів зарубіжних та українських композиторів, викристалізував плеяду виконавців-професіоналів та досвідчених педагогів. Актуальність і перспективність цього дослідження полягає у вивченні та всебічному аналізі тенденцій і процесів, які характерні для розвитку професійного скрипкового мистецтва України. Вибір об'єкта дослідження не є випадковим, оскільки узагальнення й запозичення досвіду минулого сприятимуть поліпшенню підготовки майбутніх скрипалів-фахівців. Звернення до історії дозволяє розкрити особливості музичного мислення скрипалів-виконавців та педагогів минулого століття, визначити специфіку репертуару, ознайомитися з утраченими виконавськими традиціями, розкрити просвітницьку діяльність в цій галузі. Вирішення цих питань на сучасному етапі є принциповим не лише для скрипалів, а й для дослідників, оскільки дозволяє розширити уявлення про музичне

мислення та особливості українського професійного скрипкового мистецтва.

Аналіз галузевої літератури дав можливість дійти висновку про те, що незважаючи на широке коло питань, що висвітлено в наукових роботах, які мають засадничі функції у вивченні багатовекторного феномена «професійного скрипкового мистецтва», наше дослідження збагачує загальний внесок у розробку даного поняття та складає методологічне підґрунтя для подальших системних досліджень цього явища, адже містить науково-педагогічний та періодизаційно-історичний аспекти скрипкового мистецтва України, які є мало дослідженими. Педагогічні та виконавські здобутки його представників не фігурують у цьому ракурсі самостійним предметом наукової уваги, отримуючи фрагментарне висвітлення в науково-методичній літературі, пресі, спогадах учнів та колег, деяких методичних нотатках.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами кафедри(університету). Магістерське дослідження входить до плану науково-дослідної роботи кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету і складає частину наукового напрямку «Витоки та становлення професійного скрипкового мистецтва в Україні». Тему магістерської роботи затверджено Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету протокол № 1190701 від 6.02.2018 року.

Об'єктом дослідження є історіографія, методологія та теоретичне обґрунтування еволюційного розвитку та становлення професійного скрипкового виконавського мистецтва на теренах України.

Предмет дослідження – витоки та становлення професійного скрипкового мистецтва в Україні.

Матеріали дослідження – наукова література, архівні матеріали, історичні джерела, наукові монографічні і спеціальні дослідження у сфері скрипкової педагогіки, історії, теорії та методики виконавства, навчання грі на скрипці загалом та їх історичної складової зокрема.

Мета дослідження – охарактеризувати професійне скрипкове мистецтво України, його становлення та розвиток.

В контексті здійснення цієї мети поставлені такі **завдання**:

- Зробити аналіз методичної і педагогічної літератури стосовно даної теми;
- Створити періодизацію історії розвитку скрипкового мистецтва та педагогіки;
- Проаналізувати передумови становлення професійного скрипкового мистецтва в Україні та чинники які цьому сприяли;
- Розкрити особливості організації і специфіки концертів вітчизняних та іноземних гастролерів, а також інші питання, пов'язані з скрипковим виконавством, які майже не розглядали українські музикознавці;
- Визначити вплив європейського досвіду на становлення та розвиток цього явища;
- Визначити характерні риси українського професійного скрипкового мистецтва;
- Виявити та обґрунтувати закономірності розвитку української скрипкової школи;
- Розкрити історичні аспекти становлення мистецької освіти та методики в Україні;

Методи дослідження. Методологія дослідження базується на таких методах:

- історичний – при розкритті історичних етапів становлення та розвитку професійного скрипкового мистецтва в Україні;
- типологічний – завдяки якому узагальнюються та класифікуються основні скрипкові школи України;
- аналітичний – при класифікації методичних засад окремих представників педагогіки та дидактики у скрипковому виконавстві;

Дослідження відбувалося у два етапи, згідно затвердженого календарного плану були зроблені наступні заходи з реалізації написання магістерської роботи:

Перший етап(2019р.)

- З вересня по листопад було опрацьовано фахову літературу та дисертаційні дослідження за темою магістерської роботи у фондах бібліотеки Рівненського державного гуманітарного університету (зокрема і музичний відділ), Рівненської обласної бібліотеки, а також інтернет ресурси;
- Затвердження теми магістерської роботи «Витоки та становлення професійного скрипкового мистецтва України»;
- Розроблено та узгоджено з науковим керівником структуру написання магістерської роботи відповідно до нормативних положень;
- Під час жовтня-грудня відбувалося написання I розділу магістерської роботи.

Другий етап(2020р.)

- На основі зібраних матеріалів, було розроблено розширений план магістерської роботи;
- Редагування I розділу, звіт щодо його написання у лютому, внесення коректив комісією;
- Публікація статті «Культурно-історичні аспекти виникнення та розвитку струнно-смичкових інструментів» у науковому збірнику «Мистецька освіта та розвиток творчої особистості», - березень, 2020р. ;
- Був оптимізований план дослідження, що сприяло написанню II розділу роботи;
- Впродовж квітня-вересня відбувалося написання другого розділу;
- У жовтні відбувся звіт по другому розділу роботи та внесені корективи щодо його написання;
- У листопаді формулювалися загальні висновки роботи, уточнювався список використаних джерел, оформлення додатків до магістерської роботи та її підготовка до захисту.

Практичне значення роботи полягає у можливості застосування її результатів для розробки навчальних курсів з мистецьких дисциплін

(інструментальне виконавство, історія музики, методика викладання гри на скрипці, спецінструмент) які б найповніше забезпечували б професіоналізм педагогічної підготовки та виконавської практики. Лідери української скрипкової школи мають значний науково-теоретичний, інтелектуально-творчий потенціал, чим зумовлене науково-практичне значення подальшого дослідження

цієї галузі як змістовного та організаційного базового проекту.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямку полягають у науковому вирішенні проблем у сфері інструментальної (струнно-смичкової) освіти, а саме: визначенні періодизації її розвитку у контексті музичної культури України, здійснення компаративного аналізу провідних інструментальних (скрипкових) шкіл світу з метою вилучення позитивного досвіду та його запровадження в систему вітчизняної музично-педагогічної освіти.

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що на сьогоднішній день в україномовній музикознавчій літературі це питання досліджено не достатньо, особливо те, що стосується сучасного скрипкового мистецтва України. У працях музикознавців відсутня чітка періодизація становлення та розвитку професійного скрипкового мистецтва в Україні як одного цілого, висвітлені лише відомості про окремі етапи або регіони України. Також мало уваги дослідники приділили діяльності музичних товариств на території України, просвітницька та організаційна діяльність яких мала значний вплив на створення спеціалізованих вищих закладів, у яких відбувалася підготовка професійних кадрів у галузі скрипкового мистецтва.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом публікації окремих матеріалів у наукових виданнях, виступу із доповіддю на науково-практичній конференції: «Історіографія струнно-смичкового музикування та формування мистецької освіти в Україні XVIII ст.» //

звітна наукова конференція викладачів, співробітників, докторантів, аспірантів та студентів РДГУ «Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: європейський вимір» – 25.03.2020р.

Публікації Стаття «Культурно-історичні аспекти виникнення та розвитку струнно-смичкових інструментів» - науковий збірник // «Мистецька освіта та розвиток творчої особистості» Випуск 7, ред. Сверлюк Я.В.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота містить сторінки та складається зі вступу, двох розділів, що включають п'ять підрозділів, висновків до кожного розділу та загальних висновків, додатків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ I. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СТРУННО-СМИЧКОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

1.1. Еволюційний процес розвитку струнно-смичкових інструментів.

Як мистецтво взагалі, так музика й музичні інструменти зокрема, беруть свій початок у трудовій діяльності народу. Колись вони мали більш прикладне, ніж естетичне значення. Музичні інструменти створювались, розвивались і удосконалювались в процесі економічного, технічного і культурного розвитку суспільства. Проте питання запозичень, взаємозв'язків, як і становлення та розвитку струнно-смичкових інструментів, що беруть свій початок у давньому культурному житті східних слов'ян, ще достатньо не вивчені і не висвітлені в літературі.

Струнні музичні інструменти також беруть початок у практичному житті людини, в її трудовій діяльності. Ще в глибоку давнину, коли людина добувала собі їжу та одяг мисливством, вона створила лук. Натягуючи тятиву, зроблену, скажімо, із сухожилля тварини, мисливець не міг не помітити, що тятива під час пускання стріли звучить. Це й наштовхнуло на створення першого музичного інструмента.

Сформувалася скрипка в результаті тривалого і складного процесу загального розгортання музичної культури та зміни соціальних умов. Шукати коріння скрипки в якому-небудь певному етнографічному культурному колі, а також визначати центр поширення її по країнам Європи, Азії і Близького Сходу представляється недоцільним. Оскільки, наявні інструментознавчі дані про розвиток скрипки та всієї групи смичкових інструментів у різних країнах показують, що кожен культурний етнос мав характерний саме для нього набір смичкових інструментів.

Практично всі дослідження походження скрипки велися по так званих «голих фактах», відображених у літературі, живописі, скульптурі та інших джерелах. В основі лежав незаперечний факт існування скрипки в даний час в даній місцевості. Час і місце появи скрипки визначалися по самому

ранньому документі, який підтверджує, що саме в цьому місті, в такому-то році скрипка вже існувала. Однак щоб точніше розібратися в цих питаннях, необхідно враховувати соціально-психологічні та загальномузичні чинники.

Скрипка - (італ. violino, чеськ. housle, нім. die Violine [Geige], франц. violon, англ. violin) смичковий струнний музичний інструмент високого регістру, має народне походження. Сучасного вигляду скрипка набула в XVI столітті, а отримала широке визнання в XVII столітті. Охоплює діапазон від g (соль малої октави) до a⁴ (ля четвертої октави) і вище. Має чотири струни, настроєні по квінтах: g, d, a, e (соль малої октави, ре, ля першої октави, мі другої октави). Тембр скрипки густий в низьких регістрах, м'який у середньому регістрі і блискучий у верхньому. Бувають також і п'ятиструнні скрипки, з додаванням нижньої альтової струни «До».

Визначення родоводу скрипки представляє не тільки великий історичний інтерес, але і вносить ясність у розуміння її принципової конструкції, використання інструментів скрипкового сімейства у музиці і технологічних питань виконавства.

Якщо Б.Струєв та В.Бойден дотримувалися думки про три джерела походження скрипки і зазначають, що «кожен новий вклад в розвиток цих інструментів поступово переходить на формування правильної скрипки, яка об'єднує в одному інструменті і одному сімействі музичні та технічні можливості своїх попередників» [94, с.8], тут доречно буде охарактеризувати ці інструменти у загальних рисах. Смичкова ліра (lira da braccio) подібна за своєю формою до скрипки (рис.5). Вона з'явилася в Італії у XIV-XV століттях. Сімейство лір складалося з наступних інструментів: lira da braccio, lirone da braccio (сопранові та альтові сімейства); lira da gamba і lirone perfetto (басові віолончельні сімейства).

К.Загса та Б.Струєв спираючись на дослідження А.Гайдецького, Г.Кинського стверджують, що «смичкова ліра з'явилася в результаті еволюції гітароподібного фіделя» [94, с.111]. Спочатку кількість струн

фіделя збільшується до семи, з'являється скрипковий за формою корпус, але головка все ще залишається фідельна. Якщо перша смичкова струна знаходиться дуже близько до фіделя, то до початку XVI століття, коли на корпусі інструмента з'являються кути, вона приймає скрипкові риси. Пізніше формується опукле дно і резонаторні отвори у вигляді ефів як у скрипки.

У музично-історичній літературі ребек (рис.1) зазвичай пов'язують з арабським ребаком, який у XIII столітті маври завезли в Іспанію. Однак, якщо ребек має деку з резонаторними отворами у вигляді дужок, то у арабського ребаб замість верхньої деки натягнута шкіра без будь-яких резонаторних отворів.

Еволюційний розвиток ребеки має багатовікову історію. В музичній практиці європейських країн ребек з'явився приблизно в XII-XIII століттях. Його класична форма сформувалася не відразу, але основні ознаки, які відрізняють ребек від інших інструментів, були присутні завжди, наприклад: грушоподібний корпус; не відокремлена від корпусу шийка; резонаторні отвори спочатку круглі, а потім скобоподібні; квінтовий лад.

На думку Б.Струве скрипка взяла у ребека лад і манеру тримання його на плечі. Але ці факти можуть відноситися до будь-якого смичкового інструменту, який використовується як сольний інструмент для супроводу танців *lira da braccio*, як найбільш схожий інструмент на скрипку та за часом збігається (або майже збігається) з створенням скрипки. Тут можна говорити про паралельне формування цих смичкових інструментів. Якщо ліра розвивалася як багатострунний інструмент для акомпанементу, - то скрипка завжди була сольним інструментом, про що говорить її лад і кількість струн.

Спорідненість цих двох інструментів можна пояснити тим, що у своєму розвитку вони взаємопов'язані один з одним. Якщо припустити не італійське походження скрипки, то можна сказати, що ліра була її

багатоголосим варіантом в музичній культурі Італії, де для танцювальних номерів у той час успішно застосовувався ребек.

Існували у свій час гібридні форми, які нагадували своїми зразками як скрипку, так і фідель, що повинні розглядатися як поступове перетворення фіделя у скрипку.

У багатовіковому еволюційному процесі розвитку будь-яких інструментів можна спостерігати деякі гібридні форми двох або кількох інструментів, хоча самі по собі ці «основні» інструменти зберігали власне «обличчя». Навряд чи механічне об'єднання різних несхожих ознак, а часом і антагоністичних інструментів, послужило створенню досконалого у конструктивному та в звуковому відношенні інструменту, як скрипка. У цьому випадку можна погодитися з думкою В.Григор'єва що «теорія походження скрипки від одного пращура (сімейства) шляхом збереження і розвитку його основних властивостей представляється більш історично і культурологічно виправданою» [31, с16].

Більш вірогідною можна вважати версію, що скрипка у своєму первісному вигляді з'явилася в середовищі народного музикування в слов'янських країнах, а згодом, коли вона прийшла в місто, професійні майстри удосконалили її.

Скрипка в даний час повноправно вважається королевою музичних інструментів. З повною очевидністю можна стверджувати, що золотим віком для скрипки стало XVII століття, коли відбулося остаточне завершення співвідношень в будові інструменту, і коли він досяг тієї досконалості, яку вже не змогла переступити ні одна спроба його удосконалення. Історія у своїй пам'яті втримала імена великих перетворювачів скрипки і пов'язала розвиток цього інструменту з іменами трьох сімейств скрипкових майстрів. Це насамперед сімейство кременських майстрів Амати, які стали вчителями Андреа Гварнері і Антоніо Страдіварі, а також такі майстри як Джузеппе Гварнері та Антоніо Страдіварі, які вважаються найбільшими творцями сучасної скрипки.

Інструменти скрипкового сімейства в процесі свого становлення та розвитку протягом XVIII, XIX і XX століть досить часто піддавалися різним видозмінам, метою яких було удосконалення і розширення виражальних і технічних можливостей інструментів. Були спроби їх видозміни як в якісному відношенні, так і за формою. Були створені трапецієподібні, гітароподібні, а також металеві. Однак, найбільше змін внесених в конструкцію інструменту випало на долю альту.

Альт - (італ. *viola*, чеськ. *viola*, нім. *die Bratsche*, франц. *alto*, англ. *viol*), також званий чеською *brae*, є власне кажучи, скрипкою великих розмірів. Назва *brae* взято з італійської *braccio* (плече) і одночасно є скороченням назви *viola da braccio*. Так називалася стара віола. Альт - це смичковий інструмент скрипкового сімейства, що займає проміжне положення між скрипкою і віолончеллю. Партія альту нотується в альтовому і скрипковому ключі. Сучасний обсяг альту не так ще давно визначався трьома повними октавами - від «До» малої до «До» третьої. Зараз він дещо розширився, і якщо не враховувати флажолетів - то його можна довести до «Фа» третьої октави – звуку, досить важкому для виконання. У симфонічному оркестрі цими «крайніми ступенями» користуються дуже рідко. До їхніх послуг вдаються звичайно в тих випадках, коли автор хоче утримати звучність альту на самих верхах, або коли він вимушений вдатися саме до такого заходу.

Про виникнення альту так само, як і про виникнення скрипки, ми не маємо достовірних даних. Але згідно досліджень історії музики відомо, що до середини XVIII століття користувалися інструментами двох різних розмірів, а саме скрипкою теноровою (*contralto*) і скрипкою альтовою (*alto*). Тенорова скрипка була призначена для виконання більш низьких партій, альтова - для виконання більш високих партій.

В інструментознавчих трактатах С. Безикирського розповідається про скрипкові інструменти та їх народне походження, згадується про формування смичкового сімейства французьким музикантом Філібером. Автор свого трактату пише, що «Ми називаємо віолами ті інструменти, за

якими дворяни, купці і інші достойні люди проводять свій час ... інший вид називається скрипкою .. зустрічаєш мало людей, котрі нею користуються, хіба, що це є ті люди, які живуть своєю працею... її використовують для танців на весіллях, маскарадах» [12]. Він описує три види скрипок: сопранові, альтові і басові. Стрій альтової скрипки - це лад сучасного альту. В кінці XVI століття італійський музичний теоретик Л. Цакконі також зазначає, що скрипкове сімейство призначене для вулиці, і що вже створено чотири види скрипок, додаючи тенорову скрипку зі строем нижче альтової скрипки.

Існує точка зору, вперше висловлена К.Заксом, якої дотримуються радянські інструментознавці Б. Струєв, Л. Гінзбург, що альт (або інструмент альтового типу) є родоначальником всього скрипкового сімейства і першим увійшов до складу оркестру в другій половині XVI століття. Л. Гінзбург зазначає: «... корінний інструмент скрипкового сімейства – альт» [27].

Назва *viola* для альтової скрипки виникла в другій половині XVII століття. Йоганн Маттесон у своєму творі «*Das neu eröffnete Orchester*» (Гамбург, 1713) говорить про віолу що: «вона більша за структурою і пропорціями, ніж скрипка, але однакова з нею за формою. Вона налаштована на квінту нижче, ніж скрипка, і служить для виконання середніх голосів як альтів перших і альтів других. Альт є дуже важливим інструментом в освіті гармонії, бо де відсутні середні голоси, зникає і сама гармонія, а де вони недостатньо розвинені - звучать погано і не чисто всі акорди».

Впродовж багатьох століть і років альт змінювався і вдосконалювався. Отже, попередниками альту вважають такі інструменти як:

1) Тенорова скрипка, яка за розміром найбільш наближалася до альту. Довжина її корпусу була від 425 мм до 460 мм, що відповідало розміру великого альту. Найбільш поширеним ладом у чотириструнних тенорових скрипок був лад на квінту нижче альтового. Але існували також п'ятиструнні і шестиструнні тенорові скрипки.

2) Віола да спалла (*viola da spalla*, плечова віола) великого поширення в музичній практиці не отримала. В основному вона застосовувалася як акомпануючий інструмент у бродячих музикантів. Її загальний розмір і висота обичайок були більшими, ніж у тенорової скрипки. Лад у віоли да спалла був вищим і відповідав альтовому. Спосіб гри був досить незручний, оскільки її прив'язували до грудей, що стало причиною її не широкого застосування.

3) Віоліно помпоза (*violino pomposa*, урочиста скрипка) - свого роду гібрид альту зі скрипкою. Її розмір не перевищував розміру невеликого альту, але струн було п'ять: (До, Соль, Ре, Ля, Мі). Таким чином, це був альт з додатковою скрипковою струною «Мі». Цей інструмент у 1724 році був винайдений І.С.Бахом і за його вказівками створений Лейпцігським інструментальним майстром І. Х. Гофманом (1683-1750).

Зарубіжними інструментознавцями вона була віднесена до різновиду віолончелі - *violoncello piccolo*. Б. Струєв спростовує це твердження. Він зараховує її до різновиду альту: «Немає нічого дивного в тому, що І. С. Бах, будучи сам органістом, клавесиністом і альтистом, неухильно прагнув і в обласні інших інструментів, пов'язаних з його виконавською практикою, до творчого вдосконалення, прийшовши до думки раціоналізувати альт як у звуковому так і в технічному відношенні, - причому саме на тих етапах розвитку, коли інтенсивно відбувалося завоюванням високих регістрів грифа, зокрема і у альту » [94]. Діапазон альту - від «До» першої октави до «Мі» третьої октави, іноді вище. Ноти для альту записують в альтовому, та скрипковому ключах. У партитурі для симфонічного оркестру партія альтів пишеться між партією других скрипок та партією віолончелей.

Віолончель (італ. *violoncello*, скор. *cello*, нім. *violoncello*, фр. *violoncelle*, англ. *cello* - струнний смичковий музичний інструмент, родини скрипкових, басо-тенорового регістру. Відомий цей інструмент з першої половини XVI століття. Віолончель має широкі виражальні можливості та

ретельно розроблену техніку виконання і часто використовується як сольний, ансамблевий та оркестровий інструмент.

Поява віолончелі відноситься до початку XVI століття. Спочатку вона застосовувалася як басовий інструмент для супроводу співу або виконання на інструменті вищого регістру. Існували численні різновиди віолончелі, що відрізнялися один від одного розмірами, кількістю струн, строем (найчастіше зустрічалася настройка на тон нижче сучасної).

В XVII — XVIII століттях зусиллями видатних музичних майстрів італійських шкіл (Ніколо Амати, Джузеппе Гварнері, Антоніо Страдіварі, Карло Бергонці, Доменіко Монтаньяна та ін.) була створена класична модель віолончелі з твердо усталеним розміром корпусу.

Наприкінці XVII століття з'явилися перші сольні твори для віолончелі. До середини XVIII століття віолончель починають використовувати як концертний інструмент, завдяки яскравішому й повнішому звуку та кращій техніці виконання, остаточно витісняючи з музичної практики віолу. Віолончель також входить до складу симфонічного оркестру та камерних ансамблів. Остаточне твердження віолончелі, як одного з провідних інструментів у музиці відбулося в XX столітті зусиллями видатного музиканта Пабло Казальс. Розвиток шкіл виконання на цьому інструменті призвів до появи численних віолончелістів-віртуозів, які регулярно виступали із сольними концертами.

Контрабас - (італ. *contrabasso*, чеськ. *kontrabas*, нім. *der Kontrabass*, франц. *contrebasse*, англ. *double bass*) - струнно-смичковий музичний інструмент, який має риси як скрипкового сімейства, так і сімейства віол. Загальна висота інструменту приблизно 2 м. На відміну від альту, форма деки якого на сьогодні аналогічна з сімейством скрипок, контрабас зберіг характерну віольну форму верхньої частини деки, адже так музиканту набагато зручніше грати у позиціях сольного грифу. Контрабас - це найнижчий за діапазоном струнно-смичковий інструмент. Його чотири струни, на відміну від інших струнно-смичкових інструментів симфонічного оркестру, настроюються по чистих квартах: «Мі» «Ля»,

«Ре», «Соль». Також застосовується п'ятиструнний контрабас з доданою п'ятою нижньою струною «С» чи зі спеціальним пристосуванням для подовження струни Е.

Безпосереднім попередником контрабасу була контрабасова віола да гамба зі строем «Ля», «Ре», «Соль». Згодом італійський майстер М. Тартіні, усунувши п'яту струну та ладки на деці, створює новий 4-струнний інструмент, що й отримав назву контрабас. В симфонічному оркестрі вперше був використаний в 1701 р. композитором Дж. Альдровандіні. Проте обов'язковим учасником симфонічного оркестру контрабас стає лише в середині XVIII століття, початково дублюючи партію віолончелей октавою нижче. Пізніше, вже в творчості Л.Бетховена партія контрабасу стає самостійнішою. Контрабас починають використовувати також як сольний інструмент.

В середині XIX століття французький майстер Ж. Б. Вільом здійснює спробу сконструювати надвеликий контрабас довжиною 4 метри, що був названий Октобас. Проте цей інструмент так і не був розповсюджений.

В XX столітті контрабас стає незмінним учасником джазових оркестрів. На відміну від симфонічної музики, в джазовій на контрабасі грають майже винятково прийомом *pizzicato*. Проте в другій половині XX століття з появою бас-гітари контрабас поступово витісняється з неакадемічної музики цим інструментом.

Отже, інструменти скрипкового сімейства в процесі свого становлення та розвитку протягом XVIII, XIX і XX століть досить часто піддавалися різним видозмінам, метою яких було удосконалення і розширення художньо-виражальних і технічних можливостей інструментів. Були спроби їх видозміни як в якісному відношенні, так і за формою.

1.2. Аналіз наукових досліджень

Історія групи смичкових інструментів – одне з найсуперечливіших питань в їх існуванні [12, 15, 18, 27, 28, 29, 38, 85, 86, 99, 108, 112]. Можна

простежити навіть азіатський шлях у розвитку інструментів струнно-смичкової групи [36].

Тому шукати системність у періодиці еволюції інструментарію та виконавської майстерності гри на скрипці, на наш погляд, належить зовсім іншій позиції. Ми спробували розглянути еволюційний процес виконавської постановки звуковидобуваючої частини ігрового апарату виконавця з огляду на загальноісторичний процес розвитку науки, у якому визначається три періоди – донауковий, емпіричної науки та науковий.

Перший період, на нашу думку, не несе на собі ніяких відбитків наукових досліджень. Імена виконавців та викладачів цього періоду нам майже не відомі. До нас із тих часів не дійшло жодного наукового письмового примірника, або іншого методичного посібника. Про постановку ігрового апарату та способу звуковидобування на той час, ми можемо дізнатися швидше з малюнків майстрів живопису, ніж від теоретиків-дослідників. Критерієм оцінок були: слух, здоровий глузд доцільність та задоволення слухачів виконанням твору на музичному інструменті. Не важко уявити, що «методологічними основами дослідження» навчального процесу були спостереження, узагальнення досвіду, в основному вдома [22], адже поруч із родиною та приватною освітою в Європі почали з'являтися у Італії - консерваторії, Франції – метризи, Німеччині – «інститути бідних школярів», у Чехії – міські школи. Концентрація музично-педагогічних кадрів природно спонукає до обміну методичними думками, педагогічними спостереженнями, що призводить до виникнення перших праць із методики навчання гри на струнно-смичковому інструменті, де найбільш суттєва увага завжди приділяється проблемі звуковидобування на інструменті, оскільки, це, як відомо, один з критеріїв оцінки виконавської майстерності у струнно-смичкових інструментах.

Розпочинається другий період у розвитку струнного виконавства. Протягом усього періоду дослідники змінювали об'єкт дослідження: на початку їх цікавили лише рухи при грі на інструменті, зокрема права рука,

від чого безпосередньо залежить звуковидобування на струнно-смичкових інструментах. З'явилися педагогічні школи на чолі яких стояли видатні виконавці свого часу: А.Кореллі, Дж. Тартіні, А.Вівальді, Б.Кампаньолі (Італія), Л.Моцарт (Німеччина).

Серед найбільш значних письменних пам'яток, заслуговують на увагу теоретичні праці середини та другої половини вісімнадцятого сторіччя «Мистецтво гри на струнно-смичкових інструментах» [61,с.205].

«Школа Джемініані», як стверджують дослідники [12, 15, 69], характерно «догматичне мислення», але його вчення про «розвиток музичних рухів» було досить прогресивним для емпіричного етапу розвитку музично-теоретичної науки, педагогічна концепція дістала детальної, на той час методичної розробки. Принципи Джемініані щодо технологічного процесу звуковидобування на струнно-смичкових інструментах були такими: «Кращі виконавці менше економлять довжину смичка і користуються цим від кінця до нижньої частини і навіть далі за пальцями... В звуковидобуванні грає роль не вага всієї руки, а тиск на смичок першого пальця. Однією з головних красот смичкових інструментів «є розширення (або збільшення) та пом'якшення» звуку; це відбувається за рахунок тиску смичка на струну першим пальцем з більшою або меншою силою». Знаходимо у Ф.Джемініані відображення концепції штрихової техніки 40-х років XVIII сторіччя, він визнає два способи можливого їх виконання: смичком, на його думку, можна «тягти і штовхати» Джемініані першим зауважує на значення психологічного впливу на виконавський процес. Прогресивним у його розмірковуваннях є твердження про необхідність диференціації роботи кожної руки скрипаля, «що б не перевантажувати увагу учня веденням смичка і встановленням пальців», також знаходимо рекомендацію «спочатку вивчити позиції без смичка» [15 с.18]. Проте, якою мірою можна виміряти ступінь тиску на смичок, «розширення та пом'якшення» звуку. На той час такою мірою контролю було лише вухо, а це дуже не надійний та суперечливий показник якості.

Продовженням догматичного початку в питаннях скрипкової технології є праця Дж. Тартіні (1692-1770) [36]. Його діяльність визначає розвиток італійської скрипкової школи протягом усього XVIII сторіччя. Заслуга цього музиканта полягає в тому, що він, спираючись на власні спостереження зробив послідовний аналіз вправ на звуковидобування, починаючи від накладення смичка на струну до найскладніших його форм, які викладено у його працях «Трактат об украшеннях», «Искусство смычка» [26, 27].

У «Листі до учениці» у 1770 році, Тартіні писав: Головним предметом ваших завдань має бути смичок» [26]. Вперше у декларативній формі, автор формулював основні, на його думку, принципи звуковідтворення на струнно-смичкових інструментах: «Смичок потрібно міцно тримати першими двома пальцями, легко рештою...сила без «судорожності», еластичність без «розхлябаності» [26, с.22]. Д.Тартіні вперше дає також рекомендації, щодо вправ, спрямованих на покращення звуковидобування – не менше години тягнути з різними нюансами звучання відкриті струни, а для забезпечення своєчасної зміни м'язів, що необхідні для виконання певних ігрових рухів, радить після кожного руху робити паузу. [26, с.7]. Належить підкреслити, що для струни від «pp» до «ff» вверх і вниз смичком» [26, с.21], для його школи було характерним низьке положення правого ліктя, «що було органічним у камерному музикуванні із м'язовою манерою звуковидобування» [26 с.22]. Як бачимо, пропонувались спроби покращити якість звуковидобування за рахунок великої кількості витрати часу, адже глибинне вивчення особливостей технології було ще об'єктивно неможливим. В Німеччині XVIII сторіччі видатною є Мангеймська школа – її педагогічні критерії полягають у необхідності всебічного розвитку скрипаля, підвищення майстерності оркестрового музиканта, вміння виконувати незнайомі музичні твори з аркуша.

Ф.Давід, засновник Лейпцигської школи та його численні учні в усіх частинах світу культивували рухи кистьового суглобу, і не бажали

погоджуватися, що обов'язковим є застосування плечової частини руки для досягнення якісного скрипкового тону без її участі.

У пізніший термін дослідження, коли достатній розвиток набували науки, що певною мірою могли обґрунтувати проблемні питання технологічного процесу скрипкового виконавства – анатомія, фізіологія, психологія, фізика, зокрема такі її розділи як механіка, акустика, матеріалознавство – дослідники розпочали використовувати їх у своїх наукових роботах. З'являються методичні праці таких авторів як П.Роде, П.Байо, Р.Крейцер (Франція), Е.Зінгер, М.Зейфіць, Ф.Давід, Л.Шпор, І.Похим, А.Мозер, В.Тренделенбург, К.Флеш, Ф.Штейнгаузен (Німеччина) Л.Ауер (Росія) Ж.Джемініані (Угорщина).

У Франції не було добре розвинутого сольного струнно-смичкового виконавства тому особливо належить відмітити теоретичні роботи П.Байро, П. Роде та Р. Крейцер [11]. Її значення полягає у тому, що автори через аналіз негативних на їх думку явищ у струнно-смичковому виконавстві, домагалися усвідомити позитивні, з їх точки зору, риси методики.

Клюхлер Ф. також надає перевагу у своєму дослідженні значенні кисті у процесі звуковидобування на струнно-смичкових інструментах [50, с.10]. Заслужують на увагу робота Ф. Джемініані, К.Флеша, та Ф.Штенгаузена, а також, Ж. Демені «Фізіологія професії Скрипаль» [37], К.Флеш «Моя школа гри на скрипці» [98], Ф.Штенгаузен «Фізіологія ведення смичка» [95]. Автори цих праць у силу об'єктивних історичних обставин продовжують займатися дослідженням рухів виконавця при звуковидобуванні, незалежно один від одного, піддають критиці «культ кисті» своїх попередників, віддають перевагу роботі плечового суглобу та передпліччя, питання про «природні рухи» висвітлюються у працях Ф.Штенгаузена, В.Тренделенбурга та Б.Струєва.

Відомий угорський скрипаль та теоретик К.Флеш у своїй роботі дає широке узагальнення музичних методичних принципів і прийомів, що мають у своєму підігнуті наслідки багаторічних спостережень,

узагальнень та особистий виконавський та педагогічний досвід. Він вперше підкреслив якості інструменту для виконавської практики: «Звуковидобування на струнно-смичкових інструментах є наслідком не лише нашого вміння, а певною мірою залежить від особливостей інструмента, яким ми користуємося» [93 с.17]. Він не бачив перспективу у розвитку виконавства «без об'єктивного, науково обгрунтованого методу дослідження» [93, с.18]. І пропонував вивчати виконавський процес скрипаля «з точки зору фізики» та винайти графічний спосіб автоматичної «регістрації» усіх фізичних особливостей звуку» [93, с.18]. К. Флеш намагався надати рекомендації щодо технології звуковидобування на струнно-смичкових інструментах, він радив досягти гучності звуку «більшою витратою смичка при слабкому тиску на смичок, або меншою витратою смичка при міцному тиску на нього» Цією тезою, К.Флеш поставив питання, дати відповідь на яке стало неможливим лиш за допомогою сучасних комп'ютерних технологій – визначається місце контакту смичка зі струною ступенем тиску смичка або навпаки, місце сполучення смичка зі струною викликає необхідність певних зусиль. Вірно визначивши напрямки досліджень, К.Флеш, у силу об'єктивних причин історичного розвитку, на жаль, не вирішив проблему у сутності.

Фридриг Адольф Штенгаузен (1859-12910) [95], німецький лікар, дослідник у галузі фізіології рухів, пов'язаних із технологією гри на музичних інструментах, вперше дослідив технологію рухів виконавця на струнно-смичкових інструментах, розглядаючи смичок, як акустично-музичне та механічно-рухове знаряддя. Аналізуючи значення роботи Штенгаузена для розвитку теорії смичкового виконавства, важко не погодитися з її позитивними та негативними рисами. Як здобуток Штенгаузена для розвитку теорії смичкового виконавства, відмітимо те, що він визначив основні недоліки традиційного погляду на техніку правої руки виконавця, таких як:

- Тенденція підміняти широкі рухи усієї руки дрібними;
- Нерухомість плеча;

- Ізольовані рухи плечезап'ястного суглоба.

Досліджуючи роботу Штенгаузена, ми побачили основне на наш погляд протиріччя, що закладено автором у самому предметі дослідження – він вважає, що «слух являється тим «керівником», який допомагає краще за все влучити смичком у потрібне місце струни. Вірно узявши напрямок дослідження на цілісність у організації ігрового процесу, в силу об'єднаних історичних причин автор не зміг зробити із цих досліджень науково обґрунтовані висновки. Більш точно висловився з цього приводу Б.Струєв: «Природні рухи виникають як наслідок раціонального пристосування кожної людини до умов гри, у зв'язку із його наявними типовими особливостями анатоμο-фізіологічної побудови» [94, 95 с.38].

Аналізуючи теоретичні здобутки у галузі струнно-смичкового виконавства, неможливо не згадати більш ґрунтовно роботу Л.Ауера [8]. У ній окрім досить суттєвого зауваження, щодо вирішального значення початкового етапу навчання струнників, слід відзначити також вперше чітко окреслене питання психологічного фактору у роботі на інструменті: «До цього часу не надавали достатньої уваги психологічній праці, активності розуму, що контролює роботу пальців..., якщо людина не здатна до тяжкої розумової праці та тривалої зосередженості, складний шлях до опанування таким інструментом як якийсь з струнно-смичкових, є простою тратою часу» [8, с.30]. Проте, запропонувавши новий спосіб тримання смичка, автор не достатньо, з точки зору технології смичкового виконавства, розкрив його сутність і значення. Висловивши дуже важливу тезу про суттєве значення психологічного впливу на виконавський процес, на жаль, не достатньо висвітлив змістовну сутність питання.

На першому плані у дослідженнях Б.Струєва [94, 95] В.Стеценка [93], И.Ямпольського [96], Ю.Янкилевича [96], Л. Немировського [77], В. Кузьміна [56], А. Станко [90], В. Макарова [65], В. Григорєва [31], О.Шульпякова [95] та інших сучасних теоретиків смичкового виконавства, у силу об'єктивних історичних причин продовжує залишатися вивчення рухів при грі на смичковому інструменті, а не

сутність самого процесу звуковидобування – звуковідтворення, продовжуються дискусії з приводу «природності» або «неприродності» ігрових рухів струнника-виконавця, продовжуються розвиватися тези про велике значення психологічного впливу на виконавський процес в цілому, на жаль не заглиблюючи їх вивчення до деталей – психологічного впливу на звуковидобування, штрихову техніку тощо.

У розвитку емпіричного періоду науки велике значення мали роботи Б.Струєва [94, 95]. Він усвідомлюючи величезне значення, дуже ретельно досліджує початковий етап у навчанні струнника, аналізує наявні недоліки і навіть професійні хвороби, що виникають внаслідок виникання цих недоліків – це надає значущості його роботам, оскільки такий аналіз було зроблено вперше в історії смичкового виконавства.

Для подальшого розвитку теорії смичкового виконавства характерним є поява робіт, автори яких заглиблюються у дослідження психолого-педагогічних передумов формування і функціонування виконавського апарату інструменталістів, а також розпочинають у своїх дослідженнях усвідомлювати складність процесу виконавства та наявність кількох складних частин у цьому процесі, але об'єднання цих складових у систему ще не відбувається. В.Ігонін та Л.Скуматов вважають постановку «м'язово-об'єктивним розташуванням виконавського апарату» [42, с.6]. Ф.Ліпс [63, с.68] визначає постановку, «як найбільш раціональні рухи рук», Е.Каміларов [44 с.7] вбачає у визначенні «постановка», щось «статичне», і слідом за Ауреом, вважає що «у сучасній педагогіці постановка – процес пристосування організму до інструменту» але, на відміну від Ауреа, робить суттєвий додаток – «інструмента до організму», і продовжує, «при усвідомленні слова «постановка» належить врахувати два «об'єкти» - скрипку, із його об'єктивними умовами гри, і людину, яка може ці об'єктивні умови змінити, у відповідності до власних індивідуальних даних «Це передумова усвідомлення виконавського апарату струнника, як складової системи, яка об'єднує людину, із її фізіологічними властивостями та скрипку і смичок, із їх фізико-

механічними якостями. Найкращі представники серед дослідників смичкового виконавства напевно усвідомлювали недосконалість існуючих визначень, щодо виконавського апарату струнника інструменталіста, тому недослідженість щодо ступеню сполучення виконавця із інструментом, весь час намагалися удосконалити теоретичною термінологією, яка існувала на той час, наприклад Б.Струєв визначив її як «один з окремих засобів виконавської поведінки» [95, с.72], Нейгауз – «Виконавство складається з трьох елементів: по-перше, твору, що виконується – музики, по-друге, виконавця, що виконує твір на інструменті, по-третє це інструменту на якому виконує твір виконавець..., чим більше піаніст знає про ці три складові, тим більше впевненості, що він стане майстром» [76, с.80-81]. Сполучення виконавця із інструментом намагається дослідити і А. Станко – «Тут необхідна загальна свобода рухів правої руки, доцільне її пристосування до смичка» [90, с.64].

Отже, існуючі струнно-смічкові школи набули «широкого вжитку» в навчальній практиці, заснованій на емпіричних узагальненнях і висновках. Наприклад, згідно «Школи» авторів О.Пархоменка і А.Зельдіса початкове засвоєння рухів правої руки скрипаля розпочинається зі струни «А», а виконавський апарат, із посиланням на А.Ямпольського, розглядається як лише біологічна система. [96, с.7].

Велике значення у розвитку теорії скрипкового виконавства має двотомна праця В.Стеценка [92, 93], у якій автор дає аналіз технології скрипкового виконавства, основою якої є узагальнення величезного досвіду та професійності глибоких знань особливостей смичкової гри.

На тлі праць, в основі яких знаходиться метод «спроб і помилок» емпірично знайдені та багаторазово підтвердженні практикою закономірності для окремих випадків, також з'являються роботи, що складають новий напрямок у розвитку теорії виконавства–теоретичне дослідження та обґрунтування технології інструментального виконавства та методики звуковидобування на основі досягнень сучасних технологій. Присвячені вони вивченню теоретичних основ таких інструментів як

віолончель (А. Лазько [59]), баян (Бай Ю.[10]), гітара (Кузьмін В. [56]), бандура (Брояко Н.[20]).

А. Лазько застосував електро-механічний прилад для вимірювання напруження, рівня скутості м'язів під час гри на віолончелі, що дало йому змогу зробити висновок про невід'ємний зв'язок між загальним станом виконавського апарату музиканта та окремими його частинами; скуті руки, разом скуті ноги, розкута рука – розкутий апарат в цілому, а це значить погане і не якісне звуковидобування.

У роботі Ю.Бая за допомогою двухканального електроміографа МВ 5320 проведено дослідження та зроблено науково обґрунтовані висновки відносно роботи м'язів пальців баяніста, вплив такої роботи на становлення штрихової техніки баяніста, та формування прийомів звуковидобування.

Н.Боярко за допомогою комп'ютерної програми дослідив тембрально-динамічне звучання бандури, концепцію техніки бандуриста, залежність тембру та динаміки від характеру атаки на струну, на основі цього були отримані віброграми та спектрограми, за якими були зроблені науково обґрунтовані висновки щодо залежності коливних процесів бандурної струни від сили, місця та регістру збудження.

У роботі Кузьміна В.І. досліджуються умови раціональної побудови опорно-рухового апарату гітариста, та доводиться, що надання наукового обґрунтування біологічній моделі технічних елементів ігрових рухів гітариста значно прискорює процес навчання, досліджується методика навчання ритму та поліритмії.

1.3. Характерні риси звуковидобування та мистецтва гри на скрипці.

Зробивши ретроспективний аналіз розвитку та поетапного удосконалення групи струнно-смичкових інструментів та здійснивши аналіз наукових досліджень виконавської майстерності скрипаля, слід перейти до ретроспективної характеристики аналізу звуковидобування та мистецтва гри на скрипці. Адже, музика як суспільне явище існує тільки в

процесі її виконання. Тільки реальне звучання може передати виражальні властивості та ідейно-художній зміст музичного твору.

Доступність музики значною мірою залежить від оволодіння музикантом культурою звука, а звідси і правильним звуковидобуванням. Адже, всі сторони виконавської майстерності гри на смичкових інструментах тісно пов'язані з характером звуковидобування. Недоліки звучання негативно позначаються не тільки на якості кантилени, а й на точності інтонації, на якості штрихів, трелі та ін. Недостатня увага до звука гальмує як художній розвиток, так і технічне вдосконалення виконавця. Навпаки, всебічне творче зростання виконавця прискорюється, якщо він добре володіє звуком.

Керівну роль у звуковидобуванні відіграють музично-художні уявлення про звук. Досягти виразного звучання неможливо без участі творчої фантазії виконавця, яка спрямовує підпорядковані їй ігрові рухи.

Велике значення має знання фізичних умов звуковидобування. Усвідомлення об'єктивних фізичних закономірностей звуковидобування може принести кожному виконавцеві велику користь у здійсненні його художніх намірів. При всій своїй різноманітності виконавське втілення художнього задуму композитора в кожному окремому випадку повинне підпорядковуватись певним законам видобування звука, які залежать насамперед від особливостей будови смичкових інструментів. Не знаючи цих законів, не вміючи осмислено застосовувати їх, неможливо досягти справжньої професійної майстерності.

Якість звуковидобування є одним із основних оціночних критеріїв рівня виконавської майстерності музиканта. Без досконалого оволодіння усіма специфічними прийомами звуковидобування неможливо досягти відтворення завершеного музичного твору, що виконується. Проте незважаючи, що проблема звуковидобування на струнно-смічковому інструменті є дуже актуальною [4, 11, 12, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 28, 29, 31, 32, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 50, 56, 59, 62, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 80, 90, 91, 92, 93, 94]. К.Стиценко зауважив, що цій проблемі приділяється значно менше

уваги у методичній та теоретично-дослідницькій літературі, ніж з питань скрипкового виконавства та розвитку техніки лівої руки виконавця [92, 93].

На практиці певний професійний рух відтворює звук через сполучення із струною смичка або пальця виконавця. Схематично його можна уявити таким чином: коливні процеси скрипкових струн передаються через підстановку на деки, деки призводять у коливання повітря що знаходиться в середині корпусу скрипки. Повітря, виходячи через ефи, збуджує коливання навколишнього повітря. Завдяки розповсюдженню у вигляді звукових хвиль, звуки скрипки викликають слухові відчуття. У фізиці численність коливань за одиницю часу називається частотою і вимірюється у герцах (Hz). Гучність звуку вимірюється у децибелах (dB).

Музичний звук можна представити як відображення у слуховій свідомості та уяві певним чином облаштованих коливань пружного тіла, які розповсюджуються у навколишньому середовищі звуковими хвилями. На струнно-смичковому інструменті таким тілом, що коливається, є струна. Матеріал, з якого виготовляють скрипкові струни, може бути різним: це можуть бути жили тварин, які є спеціально обробленими, або це ще можуть бути сучасні синтетичні волокна. Але все ж таки найпоширенішим матеріалом для виготовленням струнно-смичкових струн є метал – сталь. Основою струни є сталевий дріт, але струни які є більш грубіші за тембром ще обгортаються еластичним алюмінієвим або срібним дротом, і вони є багатограними або круглими в діаметрі. Технічні параметри скрипкових струн підлягають важливим характеристикам в нашій роботі оскільки, саме вони суттєво впливають на прийоми звуковидобування, які можуть здійснюватися смичком – за допомогою волоса або тростини, а також щипком – правою або лівою рукою.

Основними характеристиками звука є висота, тривалість, гучність, тембр. Висота звука визначається частотою коливань певного тіла, у нашому дослідженні – струни. Близькі за частотою коливань звуки

сприймаються людським слухом як однакові. Наприклад, настройка скрипки традиційно відбувається з ноти А1, і наш слух сприймає ноту «Ля» як звук із частотою коливань від 435 до 440 герц (герц – гц – одиниця виміру частоти коливань) Збільшення або зменшення частоти коливань в одиницю часу залежить від товщини струни та пружності її тяжіння. Струни на скрипці мають тотожну довжину, але висота кожної із них обумовлюється її товщиною та натягненням. Найтоншою, є струна «Е2», частота її коливань відповідна 659 герцям. Струна А1 є слабше натягнута, в порівнянні з струною Е1 і є товстішою за діаметром. Частота коливань, що дорівнює звуку А1, дорівнює 440 гц. Струна D1 – 293,7 гц. Нижньою, найменш пружною є струна G малої октави. Частота коливань, що дорівнює звуку G малої октави -196 гц.

Звуковисотні співвідношення струн на струнно-смичкових інструментах є темперованими, й тому є величинами константними – незмінними упродовж виконавського процесу. Проте, за винятком гри на відкритих струнах (таку назву має гра на струні, яка настроєна за встановленими стандартами і її висота не змінена та повернеться у висхідне положення). Час, який проходить від початку коливань і до його припинення називається амплітудою коливань. Тобто, казати про здійснення одного повного коливання можна тоді, коли коливне тіло проходить відстань, що дорівнює періоду.

Отже, тривалість скрипкового звуку обумовлена джерелом збудження коливань і може дорівнювати тривалості ведення смичка, що її використовує виконавець, за умов, що звуковидобування відбувається за допомогою смичка. Якщо звукові коливання видобуваються щипком, з характерним для вільного коливання затиханням та зменшенням амплітуди коливань – в цьому випадку коливання скрипкової струни, що збуджені щипком, можна охарактеризувати як вільно затухаючі коливання. Чим активніше початковий імпульс збудження коливань, тим триваліший період їх загасання.

Гучність звуку – це також параметр якості звуку та якості звуковидобування. Гучність знаходиться у прямо пропорційній залежності від інтенсивності коливань. На гучність звуку скрипкової струни повинні впливати такі параметри, як місце сполучення смичка із струною (тобто місця більшої або меншої пружності струни, збудження якої відбувається, швидкість руху смичка, сила його тиску на струну при русі, характеристики смичка: пружність тростини, якість волосу).

Один з принципів звуковидобування на струнно-смичкових інструментах – це за допомогою правої руки, яка через посередництво смичка спонукає струну до збудження. Термін сполучення смичка із струною обумовлює різноманіття скрипкових штрихів. У методичній та дослідницькій літературі існує багато різних поглядів на їх варіанти. До того можна додати думку з цього приводу Браудо [21], Гуревича[36], Лібермана/Беррлянчика[62], Кюхлера[50], Муратова[72, с.73], Степанова[91]. Адже, усі скрипкові штрихи мають єдине походження - коливний процес струни, та тривалості сполучення смичка із струною, від чого і залежить тривалість штриха.

Теоретичне дослідження проблеми звуковидобування на струнно-смичкових інструментах зокрема, протягом усього багатовікового існування – це історія, яка налічує віки і була предметом прискіпливої уваги з боку методистів-дослідників, викладачів, практиків-виконавців. Причини на наш погляд полягають у тому, що:

- Теоретичне дослідження технології ігрового процесу на музичних інструментах відіграє суттєве значення для формування й розвитку виконавської практики;
- Постійна боротьба виконавця з найнебезпечнішим ворогом – скутістю через досить неприродний стан виконавського апарату.
- Еволюція скрипкової постановки полягає в тому, що у вимогах до неї знаходять віддзеркалення естетичні вподобання та художні смаки кожної епохи, розмаїття притаманних тому або іншому періоду рис, та

приваблює дослідників можливістю розкриття нових аспектів творчості композиторів та виконавців.

- Підсумки таких пошуків надають наукового підґрунтя методиці навчання, що має надзвичайне значення на тлі загального прогресу науки.

Протягом усього періоду виконавства дослідники чинили спроби класифікувати за певними ознаками, дослідити в часі еволюційні процеси у постановці правої руки виконавця і смичка, а також самого процесу звуковидобування. Наприклад, К. Флеш визначив три періоди в еволюції постановки правої руки на смичку, а також і три періоди в методиці звуковидобування:

- Старонімецький період;
- Франко-бельгійський;
- Російський;

Особливості «старонімецького» способу тримання смичка К.Флеш бачив у тому, що смичок тримали кінцевими фалангами міцно стиснутих пальців, при прямокутному їх сполученні з тростиною смичка. Таке тримання він характеризує «як більше з боку ніж зверху». Внаслідок цього кисть діє, головним чином, у напрямку приведення та відведення. Пронація передпліччя незначна, а звідси і незначна висота ліктя, тобто відведення та обертання плечової кисті. *При такій постановці у звуковидобуванні можна виробити певну легкість і граціозність скрипкової гри, але важко досягти яскравого звучання інструменту.*

«Франко-бельгійський» спосіб тримання смичка К.Флеш розглядає, проміжний між «старонімецьким» та «російським» формами тримання смичка. При такому («франко-бельгійському») способі тростина проходить через середню фалангу вказівного пальця правої руки, четвертий палець міцно стоїть на тростині протягом руху смичка від колодки і до самого кінця. Таке тримання смичка К.Флеш характеризує як «більш зверху, ніж збоку». Для цієї школи є більш високим положення правого ліктя. Це зумовило більшу роль згинання та розгинання кисті, хоча приведення і відведення її не втрачало свого значення. У зв'язку з

цим потрібна трохи більша пронація передпліччя, а також і більша висота ліктя правої руки. *Така форма постановки правої руки мала певні переваги щодо звуковидобування порівняно з попередньою.*

Російська форма, яка набула переважного значення в останню третину XIX століття висунула нові вимоги до постановки правої руки, а це значить і до принципу звуковидобування. Положення вказівного пальця ще більше змінилося: він розміщувався на тростині майже зовсім боком, доторкаючись до неї точкою, що знаходилася біля суглоба між основною та середньою фалангами, але не вище за нього. Роль приведення і відведення кисті зменшилася: робота її звелася, головним чином, до згинання та розгинання. Пронація передпліччя досягла ще більшого ступеня, а тому збільшилася висота ліктя правої руки. Площина руху плечової кисті у зв'язку з цим піднялася до рівня площини руху смичка, а часом і стала трохи перевищувати її. *Російський спосіб тримання смичка мав безумовні переваги в звуковидобуванні перед своїми історичними попередниками. Він давав змогу досягти великого звука з найменшою витратою сил, найбільш природно використати вагу руки при звуковидобуванні.*

А.І.Ямпольський, чією класифікацією періодів у еволюції скрипкової постановки керується також В.Стеценко [95, 96, 92, 93], розширив у історичному часі межу узагальнень і визначив таким чином п'ять періодів еволюції скрипкової постановки та принципів звуковидобування:

- З середини XVI сторіччя до середини XVII сторіччя;
- З середини XVII сторіччя до середини XVIII сторіччя;
- до кінця вісімнадцятого сторіччя;
- до кінця дев'ятнадцятого сторіччя;
- від кінця дев'ятнадцятого сторіччя до сьогодення.

Сутність підходу до класифікації в авторів Флеша, Ямпольського та Стеценка полягає в тому, що вони шукали відмінності у постановці та звуковидобуванні зважаючи на зовнішні розбіжності розташування інструменту та правої руки на смичку.

Перший період, на думку цих авторів, характеризується триманням інструменту на грудях, грали на ньому смичком на зразок лука який міцно тримали у руці. Під струнами стояла майже рівна підставка. При подібному розташуванні інструменту рухи виконавця були досить обмежені, а техніка лівої руки слабо розвинена. Звук відтворювався слабкий, при такій постановці неможливо було досягнути чіткого і якісного звуковидобування.

У другий період за визначенням авторів, разом із «народним» музикуванням, широкого вжитку набуває професійне скрипкове виконавство. Воно було покликане задовольняти вимоги аристократії, яка прагнула до камерного, а відповідно, не голосного звучання скрипки. Смичок залишався недосконалим, на думку авторів, тому штрихова техніка та методика звуковидобування була ще мало розвинена. Адже скрипку професійні виконавці тримали вже міцно впираючи в шию, натискаючи підборіддям справа від підгрифника.

Третій період автори характеризують як етап демократизації скрипкового мистецтва хоча, за їх висновками вимоги до скрипкового мистецтва, ще не зазнали кардинальних змін. Щодо правої руки, увійшла у практику так звана «старонімецька» школа тримання смичка, що її докладно дослідив К.Флеш.

Четвертий період автори характеризують як «революційний вибух» змін у скрипковому виконавстві: у кінці вісімнадцятого сторіччя Франсуа Турт, французький скрипковий майстер, вдосконалив смичок. Слід зауважити, що вдосконалення було вимогою часу, оскільки смичком старої форми неможливо було досягти якісного звуковидобування та виконувати музичні твори віртуозно-романтичної школи (Р. Крейцер, А. В'єтан, Н.Паганіні тощо), що з'явилися на той час. Скрипка увійшла в великі концертні зали, що вимагало яскравого звуку. Через це форма тримання смичка теж зазнала вдосконалення. Стала розповсюджена прогресивна на той час школа тримання смичка - франко-бельгійська (за К.Флешом, А. Ямпольським [96] та В.Стеценком [93]), яка надавала

виконавцям змогу відтворити на інструменті звук, що відповідав естетиці часу.

П'ятий період - на думку дослідників, це зростання вимог до рівня виконавської майстерності. Від виконавця очікують дуже насиченого співучого скрипковою тону, максимальної експресії звука та максимально яскравого звуковидобування. Пошуки знов призводять до змін у розташуванні пальців на смичку.

В даному підрозділі ми дали характеристику та зробили чіткий аналіз всіх сторін майстерності гри на струнно-смичкових інструментах, які тісно пов'язані з характером звуковидобування.

Висновки до розділу 1

Отже, зробивши ретроспективний аналіз розвитку струнно-смичкових інструментів, ми прослідкували історію довготривалого і складного процесу загального розгортання музичної культури, зміни соціальних умов, а також різні види струнно-смичкового інструментарію, які були поширені у різних народів усіх континентів. Простеживши еволюцію становлення та розвитку струнно-смичкових інструментів, ми дали вичерпну характеристику кожного струнного інструмента, показали його технічні та художньо-виражальні можливості, прийоми гри на них. Розкрили діяльність талановитих майстрів, які займалися створенням та удосконаленням струнних інструментів.

Із аналізу наукових досліджень можемо зробити висновок, що від особливостей інструмента, яким ми користуємось залежить наша виконавська майстерність. Великого значення дослідники надають процесу звуковидобування та виконавському апарату скрипаля. Багато науковців дають широке узагальнення музичних методичних принципів і прийомів, що мають у своєму підґрунті наслідки багаторічних спостережень, узагальнень та особистий виконавський та педагогічний досвід. Великого значення у розвитку теорії скрипкового виконавства має двотомна праця В.Стеценка [92, 93], у якій автор дає аналіз технології

скрипкового виконавства, основою якого є узагальнення величезного досвіду та професійності глибоких знань особливостей смичкової гри.

Ми дали характеристику та зробили чіткий аналіз всіх сторін майстерності гри на струнно-смичкових інструментах, які тісно пов'язані з характером звуковидобування. Теоретичне дослідження проблеми звуковидобування на струнно-смичкових інструментах зокрема, протягом усього багатівікового існування – це історія, яка налічує віки і була предметом прискіпливої уваги з боку методистів-дослідників, викладачів, практиків-виконавців. Причини на наш погляд полягають у тому, що:

- Теоретичне дослідження технології ігрового процесу на музичних інструментах відіграє суттєве значення для формування й розвитку виконавської практики;

- Постійна боротьба виконавця з найнебезпечнішим ворогом – скутістю через досить неприродний стан виконавського апарату.

- Еволюція скрипкової постановки полягає в тому, що у вимогах до неї знаходять віддзеркалення естетичні вподобання та художні смаки кожної епохи, розмаїття притаманних тому або іншому періоду рис, та приваблює дослідників можливістю розкриття нових аспектів творчості композиторів та виконавців.

- Підсумки таких пошуків надають наукового підґрунтя методиці навчання, що має надзвичайне значення на тлі загального прогресу науки.

РОЗДІЛ II УКРАЇНСЬКЕ ПРОФЕСІЙНЕ СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

На розвиток української скрипкової школи мали великий вплив іноземні композитори, концертуючі виконавці-віртуози, запрошені європейські педагоги. Міжнаціональні традиції, які передавалися зарубіжними музикантами, їх досвід ставали важливим фундаментом для будівництва вітчизняної школи. Рівномірно по всіх регіонах України працювали російські та західноєвропейські скрипалі. Вони передавали свої знання, свій власний педагогічний досвід і створювали всі умови для підняття та розвитку культури в даному місті, чи регіоні. Отже, вплив європейського досвіду на особливості формування української скрипкової школи є основним завданням цього підрозділу.

Під опікою Імператорського Російського Музичного Товариства (XIX ст.) були музичні училища, консерваторії Одеси, Києва та Харкова, а також приватні школи на заході (Галичина). Проаналізувавши архівні матеріали та історичні джерела можна стверджувати, що одним з перших вищих навчальних закладів стала Консерваторія Галицького Музичного Товариства, яка була створена на базі львівських музичних класів. У тисяча вісімсот сімдесят дев'ятого року по тисяча дев'ятсот тридцять дев'ятий рік відкривається консерваторія у Станіславі, яка згодом мала філію у Коломиї. (з1928р.). Переважна більшість студентів - поляки, оскільки ці навчальні заклади були польськими.

„Школа скрипки” у Львові почала діяти як навчальний підрозділ консерваторії у тисяча вісімсот п'ятдесят четвертому році. В першій половині XIX століття працював у Львові і виступав у квартеті з Людвігом Шпором та змагався майстерністю гри на скрипці з Ніколо Паганіні відомий композитор, скрипаль-віртуоз – Кароль Ліпінський.

У тисяча вісімсот п'ятдесят дев'ятому році директором консерваторії Каролем Мікулі на викладацьку роботу був запрошений польський скрипаль Кароль Козловський, який згодом давав ще й уроки фортепіано.

У розвиток Львівської скрипкової школи великий внесок зробив Маурицій Вольфсталь. (1855-1938рр.). Він працював на посаді професора і був чудовим концертмейстером оркестру, ансамблістом.

Свою плідну педагогічну діяльність у Львові в 1905розпочав Вацлав Коханський, який був учнем Л.Ауера у Петербурзі. Він разом з дружиною вів активну концертно-творчу та педагогічну діяльність у Львові. Згодом був запрошений до Варшавської консерваторії.

У Музичному Інституті ім. Лисенка працювала професійна скрипалька, чудовий педагог – Єлизавета Щедрович-Ганкевичева. Вона була ученицею Оттокарда Шевчика та Леопольда Ауера і першим українським професійним педагогом..

Роман Криштальський (його син – відомий піаніст Олег Криштальський) грав у ансамблі з Романом Савицьким, Василем Барвінським та Нестором Нижанківським. Він з тринадцяти років займався концертною діяльністю, а у Музичному Інституті пропрацював до тисяча дев'ятсот тридцять дев'ятого року, згодом став артистом оркестру оперного театру Львова.

У школі-десятирічці працював та директором музичного училища був Осип Москвичів(1888-1974рр.). Потім його запросили на викладацьку посаду до Вищого Музичного Інституту, згодом на посаду професора консерваторії. Він навчався у Варшавській та Петербурзькій консерваторіях, а його концертні виступи завжди супроводжувалися великим успіхом. Ще одна цікава постать Львівщини - Іван Косинка: літературознавець, театральний художник, перекладач, композитор, відомий скрипаль. Виступав з концертами у Бельгії, Австрії, США, Канаді, Італії, Польщі, Англії, Індії, Галичині. На педагогічній ниві пропрацював викладачем скрипки у Києві, в Ярославській школі імені Ф.Шопена, (Польща), у Львівському Музичному Інституті імені Лисенка (1920-ті роки).

Першого українського скрипаля, якого взяли навчатися до Паризької консерваторії був Юрій Крих. Після закінчення Музичного Інституту він

брав уроки виконавської майстерності у професора Жака Тібо (Париж). Отже, рівень навчання фахових дисциплін у Музичному Інституті ім. Лисенка був надзвичайно високим. Юрій Крих - активний громадський діяч. У довоєнний період він створював хори та оркестри у багатьох містах України: Івано-Франківську, Києві, Львові, Тернополі, де процвітало культурно-мистецьке життя. У тисяча дев'ятсот тридцять дев'ятому році заснував музичну школу та був її директором у місті Тернопіль, а згодом став професором та проректором Львівської державної консерваторії.

Відома постать Львівщини – Вадим Стеценко (син композитора Кирила Стеценка). Він зробив великий внесок у розвиток скрипкового мистецтва України. Закінчивши у тисяча дев'ятсот тридцять шостому році Київську консерваторію, та захистивши у тисяча дев'ятсот сороковому році дисертацію, він розпочинає свою науково-дослідну та педагогічну діяльність. В.Стеценко є автором монографії „Закономірності інтонування на скрипці”, підручника „Методика навчання гри на скрипці” [92], розробив курс лекцій по скрипковому виконавстві, працював над створенням педагогічного матеріалу та концертного репертуару. Займався концертно-творчою роботою, виступаючи як скрипаль-ансамбліст. Працюючи у Львівській державній консерваторії ім. Лисенка та Львівській музичній школі-інтернаті ім. С.Крушельницької, він виховав багато професійних музикантів-скрипалів.

У післявоєнному становленні Львівської скрипкової школи велику роль відіграли такі музиканти, педагоги, професори, як Д.Лекгер, Л.Деркач, К Михайлов, О.Єгоров, Ю.Гольд, а на сучасному етапі: О.Цап, М.Софа, М.Футорська, які виховали покоління чудових педагогів, професійних музикантів, лауреатів конкурсів, композиторів, громадських діячів.

Як ми вже стверджували, що становлення української скрипкової школи залежало від певних умов кожного регіону, від формування міжнаціонального характеру в ньому та впливу європейського досвіду.

Сказане теж стосується і Києва. Столична школа мала як спільні риси з школами Львова та Одеси, так і мала свої особливості.

Діяльність Імператорського Російського Музичного Товариства сприяла створенню спеціалізованих музичних навчальних закладів та запрошувала на навчання учнів, професійних педагогів з Чехії, Польщі, Росії. В кінці XIX поч. XX ст. розпочала формуватися Київська скрипкова школа. Провідними навчальними закладами міста були Музично-драматична школа імені М.Лисенка та Київська консерваторія. Великий вплив на специфіку викладання та розвиток виконавства у скрипкових школах мав європейський досвід (запрошені викладачі та гастролуючі віртуози). Російським музичним товариством при Київському відділенні у тисяча вісімсот шістдесят восьмому році була створена музична школа. У школі навчали гри на музичних інструментах, готували учителів музики, співаків та хорових диригентів. На базі цієї музичної школи у тисяча вісімсот вісімдесят третьому році створюється музичне училище. Директором училища став В.Пахульський. Високий професійний рівень викладання, хороша підготовка студентів училища зумовили у тисяча дев'ятсот тринадцятому році реорганізувати цей навчальний заклад в консерваторію.

Київську скрипкову школу створив випускник Варшавської консерваторії Іван Водольський. З тисяча вісімсот шістдесят третього по тисяча вісімсот сімдесят п'ятий роки він викладав у музичному училищі. Його випускниками були талановиті скрипалі А.Колаковський, І.Котек, А.Чабан, П.Золотаренко та ін. В цей період в Київському музичному училищі працювали прекрасні педагоги О.Шевчик, М.Ерденко, Д.Бертьє, О.Горохов, О.Крис, Ю.Мазуркевич, Б.Которович.

О.Шевчик (1852-1934) – чеський скрипаль, який навчався у Празькій консерваторії. Переїхавши до України, він займався концертною діяльністю, часто виступав в ансамблі з М.Лисенком та піаністом В.Пахульським. З тисяча вісімсот сімдесят п'ятого року працював в

музичному училищі міста Києва. Є автором методичних праць: „Школа смичкової техніки” та „Школа скрипкової техніки”.

М.Сікард - лауреат конкурсів скрипалів, який навчався у Київському музичному училищі (згодом викладач цього закладу) у класі О.Шевчика, в Паризькій консерваторії та удосконалював свої знання у Берліні. Він активно займався педагогічною та концертно-творчою роботою. Створивши власний квартет часто гастролював Україною та країнами Європи. Працював у приватних школах М.Тутковського та Ф.Блуменфельда.

На розвиток Київської скрипкової школи впливали традиції скрипкового відділу Московської консерваторії, випускниками якої були М.Єрденко та О.Вонсовська.

М.Єрденко (1885-1940рр.) після закінчення Московської консерваторії з золотою медаллю деякий час працював в Бельгії, а згодом його запросили на викладацьку роботу до Київського музичного училища. В ці роки він розгорнув активну творчу діяльність: писав музику, організував квартет, диригував симфонічним оркестром, займався реорганізацією музичної освіти у Києві. Згодом його запрошують зайняти посаду професора Московської консерваторії.

Другого травня тисяча дев'ятсот сімнадцятого року у Харків від Російського Музичного Товариства прийшла довгоочікувана телеграма: „Срочно. Харьков. Слатину. Консерватория принципиально разрешена. Бумаги следуют. Направник” [31].

Першим директором та засновником консерваторії став голова Харківського відділення Імператорського Російського Музичного Товариства, диригент і піаніст Ілля Слатін (1845-1931), на керівний пост цю кандидатуру запропонував А.К.Глазунов. Він на викладацьку посаду запрошував викладачів з усього світу, збільшив кількість учнів, організував симфонічний оркестр, тобто реорганізував музичне училище у вищий навчальний заклад. В тисяча дев'ятсот сімнадцятому та тисяча дев'ятсот вісімнадцятому році (перший навчальний рік) в Харківській

консерваторії навчалось 650 учнів. Всі іспити учнів та концерти І.Слатін зробив відкритими для широкої публіки, а 30% студентів навчалися безкоштовно.

До оркестрової кафедри входили народні, духові та струнні інструменти, а студенти-скрипалі навчалися у Гольдберга С.І.(навчався у Варшаві), Голдфельда В.М.(навчався в Брюсселі і Петербурзі). Лише в тисяча дев'ятсот двадцять першому році утворилась кафедра струнних інструментів.

У тисяча дев'ятсот сімнадцятому році у двоповерховому будинку №30, що знаходився на перехресті вулиці Ярославської і Полтавського шляху навчалися учні створеної Харківської консерваторії, а поряд - учні музичного училища. Будівлі сторічної давнини і сьогодні дуже схожі. Відмінність лише у відсутності балконів та додатковому будівництві по вулиці Ярославській (зараз ця будівля у стані ремонту).

У новому вищому навчальному закладі працювали викладачі з музичного училища, тому педагогічний колектив був уже сформований. З тисяча дев'ятсот сімнадцятого по тисяча дев'ятсот двадцятий рік, коли директором консерваторії був Ілля Слатін, дисципліни викладали відомі концертуючі музиканти, солісти оркестру та опери. Він постійно підтримував зв'язки з Російським музичним товариством.

Першим серед педагогів консерваторії був Геніка Ростислав Володимирович. Це був талановитий музикант, „музичний журналіст“, видатний педагог. У тисяча дев'ятсот дев'ятнадцятому році він працює на посаді професора Харківської консерваторії. Ростисла Геніка співпрацював з Костянтином Горським, відомим композитором і скрипалем. Разом вони підготували чимало концертів і неперевірено виступали перед публікою. Товаришуючи з І.Слатіним, Геніка всіляко підтримував його ідеї та сприяв розвитку музичної освіти Харкова. У тисяча дев'ятсот двадцять другому році він переїхав до Чехії, після того, як І.Слатін перестав працювати в консерваторії, не знайшовши спільну мову з представниками радянської влади.

Кафедра струнних інструментів в Харківській консерваторії була заснована в тисяча дев'ятсот двадцять першому році, до неї входили такі музиканти: В.М.Гольфельд, І.І. Гольберг, І.В.Добржинець та Л.Ф.Тимошенко. З тисяча вісімсот дев'яносто третього по тисяча дев'ятсот вісімдесят другий роки завідувачем кафедри був Віктор Маркович Гольфельд. В консерваторії він викладав клас квартету і камерного ансамблю та клас скрипки. Гольфельд організує квартет, якому Держколекція надала чотири інструменти ручної роботи французького майстра Ж.Б.Вільома. У тисяча дев'ятсот двадцять третьому році цей колектив провів ряд концертів для молоді та учнів консерваторії, де були виконані 17 квартетів Бетховена [56].

В цей час у тисяча дев'ятсот двадцять першому році був організований студентський симфонічний оркестр, яким керував І.Слатін. Також кафедра струнних інструментів плідно співпрацювала ще з одним колективом – державне тріо імені Бетховена, який був створений у тисяча дев'ятсот тридцять першому році Віктором Марковичем.

У зв'язку з відкриттям драматичного факультету у тисяча дев'ятсот двадцять третьому році реорганізовується структура навчального закладу і Харківська консерваторія перетворюється на „музично-драматичний інститут” аналогічно з Київським. В дослідженнях науковців сказано, що в той час в інституті навчалось близько 300 осіб. Працювали такі факультети: інструкторсько-педагогічний, композиторсько-диригентський і факультет сценічних мистецтв (драматичний, кінематографічний, хореографічний).

Отже, на створеній у тисяча дев'ятсот двадцять першому році струнній кафедрі, яка мала чітку структуру та виконувала певні функції працювали видатні педагоги та навчалися талановиті учні, які гідно представляли в Україні та за кордоном вітчизняне мистецтво. Багато випускників працювали у різних куточках світу. Деякі стали концертуючими музикантами, лауреатами міжнародних конкурсів, продовжуючи та змінюючи традиції своїх учителів.

Значною подією в культурному житті міста Одеси першого грудня тисяча вісімсот вісімдесят шостого року стало відкриття музичних класів. Це перший музичний професійний навчальний заклад створений за зразком освітніх програм та планів Київського музичного училища, а згодом (1889р.) – Петербурзької консерваторії.

В скрипкових класах працювали випускники Петербурзької консерваторії: К.Гаврилов (учень Л.Ауера) з тисяча вісімсот дев'яносто другого по тисяча вісімсот дев'яносто четвертого року працював викладачем музичних класів, а з тисяча дев'ятсот п'ятнадцятого по тисяча дев'ятсот двадцять другий рік – викладач консерваторії та музичного училища.

На базі музичного училища восьмого вересня тисяча дев'ятсот тринадцятого року була відкрита Одеська Державна Музична Академія ім. А.В.Нежданової. Створена на пожертвування графа В.Орлова, професора, Голови дирекції Одеського відділення ІРМТ. Директором призначили В.Й.Малишевського. Для викладання скрипки були запрошені чеські музиканти – Францішек Ступка та Йозеф Пермані. Вони закінчили Празьку консерваторію по класу скрипки та вели активну концертно-творчу діяльність, виступаючи в багатьох містах Європи: Варшаві, Берліні, Відні. Ще один скрипаль, який мав вплив на становлення та розвиток Одеської скрипкової школи це – Йозеф Карбулька. Він був викладачем Одеського музичного училища і виховав цілу плеяду музикантів-скрипалів, серед яких – П.Столярський.

Великим успіхом в Одесі користувався Чеський квартет (Ф.Ступка, Я Коціан, Й.Перман, Л.Зеленк). Вони виконували твори європейських композиторів та вдало гастролювали Росією та Україною.

У тисяча дев'ятсот двадцять третьому році Одеську Державну Музичну Академію розділили на інститут і технікум, а в тисяча дев'ятсот двадцять п'ятому році вона стала називатися Муздраміном - музично-драматичним інститутом. В ньому функціонували два факультети: театральний і музичний. У тисяча дев'ятсот двадцять сьомому році

інституту надали ім'я композитора Л.Бетховена. У тисяча дев'ятсот тридцять четвертому році вищому навчальному закладі був повернутий статус консерваторії, а театральний факультет взагалі відокремився. З 1923 по 1929 року директором консерваторії був активний суспільний діяч, талановитий диригент Г.А.Столяров (1892-1963).

Найбільший розквіт діяльності Одеської консерваторії припадав на двадцяті та тридцяті роки. Свою педагогічну роботу починають: Б.Рейнгалд, М.Старкова (клас фортепіано); В.Селявін, Ю.Рейдер (клас сольного співу); П.Столярський, І Перман (клас скрипки). Найяскравіша постать цього періоду, видатний педагог-скрипаль у музичних класах – П.С.Столярський. З цим ім'ям пов'язана історія становлення та розвитку Одеської скрипкової школи. Деякий час він працював в оркестрі театральної групи, а потім почав професійно займатися грою на скрипці. Спілкування П.Столярського з сестрами А. і М. Рубінштейнів, з П.Сокальським сформувало його подальшу культуротворчу діяльність. Великий вплив на нього мала зустріч з Л.Ауером, який згодом навчав його учнів у Петербурзі. Педагогічна діяльність настільки захопила П.Столярського, що він створив власні скрипкові курси. Керівництво Одеського музичного училища дозволило йому у 1911 році організувати приватну музичну школу. В тисяча дев'ятсот тридцять третьому році став керівником першої в Україні музичної школи-десятирічки. Згодом ця школа носила ім'я свого наставника.

Видатні музиканти, такі як К.Данькевич, В.Феміліді, С.Орфєєв, Л.Гуров, О.Коган, Я.Файнтух, Д.Ойстрах, М.Мільштейн, С.Ріхтер, музикознавець Л.Баренбойм, чудовий баритон М.Гришко, виконавиця ліричних партій М.Бем, співачка меццо-сопрано О.Благовидова були випускниками цієї консерваторії.

У воєнні роки студенти та викладачі брали участь у бойових діях, а також виступали з концертами. У тисяча дев'ятсот сорок четвертого року, після звільнення Одеси від німецьких загарбників налагоджувалося культурне життя Одеси та відновила свою діяльність консерваторія. У

приміщенні під час окупації була німецька комендатура, тому навчання проходило у напівзруйнованій школі ім. П.С.Столярського. Відновленням самого будинку та всього навчального процесу займався хороший організатор та талановитий музикант К.Ф.Данькевич. В консерваторії відкривались все нові кафедри, а їх випускники ставали лауреатами міжнародних конкурсів (Д.Харитонов, С.Задворний, О.Мельников, Н.Галкін, Н.Герасименко) та прикрашали не тільки сцени нашої країни, а й кращі сцени світу.

Талановиті музиканти, педагоги, такі як М.М.Грінберг, В.З.Мордкович, професор О.О.Станко, В.Пронін, О.Зіссерман виховали цілу плеяду чудових скрипалів-віртуозів. В музичній академії у Великому залі на мармуровій дошці вигравірувані імена найкращих випускників-скрипалів.

Автор наукових праць Ю.Волощук, розглядаючи історичні факти діяльності музичних навчальних шкіл стверджує, що крім запрошених педагогів-скрипалів приїжджі музиканти також могли надавати приватні уроки та консультативні заняття для певних осіб населення.

На сьогоднішній день педагоги навчальних закладів музичного спрямування активно займаються науковою, методичною, концертно-творчою роботою та підтримують культурні традиції своїх міст та регіонів. Студенти займаються виконавською діяльністю, беруть участь у Міжнародних та Національних конкурсах, виступають на кращих сценах України та за кордоном.

Отже, досвід знань, який отримали наші митці від зарубіжних фахівців, дав можливість виховати цілу плеяду музикантів та передали свій власний досвід поколінням талановитих скрипалів, педагогів, науковців, які працювали як в Україні, так і за її межами. Не випадково скрипкове мистецтво України другої половини ХІХ – початку ХХ століття зацікавлює мистецтвознавців, адже переплетення міжнародних традицій вимагає детального дослідження з висвітленням творчих особистостей даного періоду.

2.2. Виконавська майстерність музиканта-скрипаля, як психолого-педагогічна проблема

Виконавська майстерність містить досконале володіння інструментом, підґрунтям якого є бездоганна науково обґрунтована постановка виконавця. Наявність певних недоліків, помилок у постановці є важливою причиною гальмування подальшого професійного розвитку, призводить до виникнення професійних захворювань, що унеможлиблює продовження музичної підготовки фахівця. Все це вимагає ретельного аналізу науково-теоретичних джерел, пошук шляхів запобігання виникненню помилок та виправлення упущень у функціях професійних рухів скрипаля, удосконалення методів навчання гри на скрипці.

Виконавський апарат музиканта-інструменталіста трактується як структура, що охоплює слухову, рухову, емоційну та інтелектуальну сфери (О.Станко). Він є динамічним утворенням, компоненти якого знаходяться у складній залежності один від одного і поперемінно виступають у ролі провідного фактора. На основі цього у скрипковій методиці визначилися основні скрипкові школи: анатоμο-фізіологічна (І.Войку, Ф.Штейнгаузен), психотехнічна (Л.Ауер, К.Флеш), психофізіологічна (І.Благовіщенський, С.Клещов,), цілісно-системна (К.Мострас, В.Стеценко). Усі ці школи в основному розглядали виконавський апарат як професійно-функціональне утворення, недостатньо враховуючи у його формуванні особистісний досвід музиканта. Таким чином, підґрунтям розвитку виконавського апарату інструменталіста в методиці даних шкіл є декларативно-функціональний підхід, який не спрямовує музиканта на творче, самостійне розв'язання професійних завдань інструменталіста, а значить не в повній мірі формує його незалежну професійну особистість, здатну до постійного самовдосконалення.

Якщо говорити про виконавський апарат, то слід сказати, що традиційні характеристики звукоутворення на скрипці не відповідають сучасному рівневі вимог щодо розвитку скрипкового виконавства та

музично-теоретичної науки. Адже, належить шукати визначення предмету нашого дослідження з огляду на останні розробки наших дослідників.

Робота над якісним, професійно виправданим щодо естетичного смаку певного часу, звуком, розвиток штрихової техніки виконавця, розглядається як одна з позитивних професійних характеристик. Оскільки виконавські рухи скрипаля можна розглядати як педагогічні засоби, які в свою чергу, є досить специфічними, та певною мірою відрізняються від інших, загальноприйнятих у методиці навчання, вважати за доцільне буде, якщо розглянути їх докладніше. При цьому розглядати роботу виконавського апарату тут має сенс у сполученні із зовнішніми та внутрішніми факторами котрі безпосередньо впливають на цю роботу.

Усі остаточні визначення виконавського апарату музиканта-інструменталіста зокрема, можна узагальнити таким чином «В основі виконавського апарату музиканта знаходиться свобода управління рухами та координування усіма елементами виконавського апарату» [22, с.4].

Виконавські рухи музиканта-інструменталіста як засіб виконавства є досить багатоплановими, мають численні виміри та складаються з багатьох компонентів. Тому кожен рух має різні наслідки. Викладач, навчаючи учня тому, чи іншому рухові, повинен досконало володіти технологією кожного професійного доцільного руху, передбачити усі його позитивні і негативні риси, та кінцевий результат від відтворення цього руху, вміти передати цю інформацію учневі. Адже враховуючи складність кожного ігрового руху, зробити це буває надзвичайно важко, якщо користуватися загальноприйнятим емпіричним шляхом навчального процесу. «Ефективність педагогічного процесу закономірно залежить від умов, в яких він відбувається» [94, с.47].

Особливо на увагу заслуговує процес функціонування правої руки музиканта-скрипаля та смичка, як складових у відтворенні головного критерію якості виконання – звуку. Проте слід зауважити, дослідження процесів, що відбуваються під час гри на скрипці, лише до вивчення фізіології та механізму рухів, акустичних явищ та ефектів й не торкається

питань психологічних передумов формування, розвитку та функціонування ігрового апарату струнника - виконавця. Забезпечення професійних «рухів пов'язано з механічною доцільністю, тобто така м'язово-об'єктивна робота, за допомогою якої може бути досягнута максимальна економія енергетичних ресурсів виконавця. Отже, формування та вдосконалення професійних рухових навичок – це процес створення усвідомлених необхідних програм, які мають бути доведені до автоматичності» [93, с.18-21]. Існуючі методичні підходи в достатній мірі не розкривають той нерозривний зв'язок між фізіологією та психологією з питань рухово-моторної діяльності у формуванні виконавських вмінь.

Проблема скрипкового виконавства містить широкий спектр труднощів як педагогічного, так і психологічного спрямування, нехтуючи якими, неможливо досягти оптимальних робочих та ігрових умов, дотриматися технологічних особливостей процесу. Існуючі методичні підходи в достатній мірі не розкривають той зв'язок, що має місце між фізіологією та психологією з питань рухово-моторної діяльності у формуванні виконавських вмінь. В «усі часи психологічні та педагогічні аспекти виконавської творчості опрацьовувались недостатньо» [12, с.10]. Проте значення психологічного усвідомлення процесів розуміли майже усі теоретики скрипкового виконавства.

У перших методичних розробках (кінець XVII початок XVIII сторіччя), коли психологія ще не набула сучасного наукового рівня, знаходимо спроби авторів підкреслити наявність психологічного чинника у процесі навчання гри на скрипці та виконанні на інструменті. Джеменіані стверджує, що для того щоб не перевантажувати увагу учня одразу веденням смичка і встановленням пальців лівої руки, слід відокремлювати роботу лівої та правої руки», спочатку вивчити позиції «без смичка». Отже, автор бачить психологічний вплив уваги на технологію та якість виконання [].

Такої ж думки дотримувався і Дж. Тартіні [26], чия професійна діяльність та методичні концепції впливали на розвиток скрипкового

виконавства протягом усього XVIII сторіччя. Він так характеризує психологічний стан виконавця: «Ви повинні бути повним господарем свого смичка» [26, с.12]. Слід підкреслити, що автори концентрують увагу саме на роботі правої руки музиканта-інструменталіста, надаючи великого значення якості звука.

Основою будь-якого виду діяльності гри на струнно-смичковому інструменті, зокрема є професійно доцільні рухи. Кожен з них визначається певною метою, часовими, фізичними, просторовими параметрами. В залежності від специфіки діяльності до цих параметрів та дій висуваються чітко визначені вимоги, якими зокрема є професійна діяльність, в якій задіяний складний процес діяльності усєї психіки. У музиці цей процес називається складним, тому що він підпорядкований дуже складному завданню – створенню художнього образу. Тому, Ф.Штенгаузен зауважив «Техніка – це безперечне підкорення волі, сувора залежність від художнього образу» [95].

Л. Ауер, якого вважають видатним скрипковим теоретиком та викладачем, торкаючись питання постановки виконавського апарату скрипаля підкреслював, що нехтування найбільш важливим психологічним чинником, активністю розуму, що контролює роботу скрипаля на інструменті, призводять до того, що «для людини нездатної до тяжкої розумової роботи та тривалої зосередженості, шлях до опанування таким складним інструментом як скрипка, є звичайною тратою часу» [8, с.30].

Розумова робота є обов'язковим компонентом будь-якої діяльності, але, мислення, як професійно важлива ознака визначається саме у музиці. Окрім постійного спостереження за виконанням технічно складних ігрових прийомів та засобів, скрипалеві необхідно охопити форму твору, що виконується, його особливості, визначити складові частини, специфічні умови його виконання. Тому, особливої уваги Л.Ауер радив приділяти засвоєнню початкових елементів постановки, акцентуючи при тому на суто технологічні труднощі даного процесу. Якщо мова йде про

формування початкових навичок та ігрових рухів скрипаля, тобто набуття їх у ранньому дитячому віці, то слід погодитися із академіком Л.Орбелі, який також висловлював думку, що інформація, яка була зафіксована у дитинстві, ніколи не зникає, а залишається у людини на все життя, й перше «знайомство» з музичним інструментом – скрипкою, традиційно відбувається в п'ять чи сім років. З орієнтацією на таку вікову категорію розпочинається заняття в підготовчих класах дитячих музичних шкіл. Безперечно, перші вміння щодо опанування інструменту і, пов'язані з цим почуття і враження, залишаються у спогадах, фіксуються у мисленні, у м'язових відчуттях. Ось чому позитивна психологічна атмосфера перших музичних занять з класу скрипкових інструментів має вирішальне значення для подальшого розвитку майбутнього музиканта. Тому, вельми важливим є оптимістичний і доброзичливий настрій початкових занять, що в цілому активізує мотивацію до навчання. Саме наявність мотивації є рушійною силою, що спонукає до дії у межах процесу і входить у коло питань психологічних-педагогічних аспектів.

Психологічний стан під час занять на інструменті має глибокий зв'язок із загальним розвитком здібностей дитини й впливає на стан м'язів, які є складовою частиною виконавського апарату музиканта-виконавця. Практикою доведено що для ефективності засвоєння вірних початкових технологічних прийомів гри на смичковому інструменті, і в подальшій професійній роботі необхідним є детальне вивчення та постійне спостереження за станом м'язів. Викладач має вміти відрізнити напругу, притаманну звичайному стану м'язів учня від штучної, зайвої. Г.Нейгауз, розмірковуючи з цього приводу, підкреслював: «Самим загальним їх (учнів) руховим недоліком була страшна скутість, повна відсутність свободи. Достатньо такому учневі сісти за інструмент, як він ставав немов дерево або камінь, суглоби його припиняли свою діяльність, нормальна дитина раптом ставала зовсім інструментом. Причини цього ясні – боязнь інструменту, складне завдання, що полягає у грі на ньому» [76, С.80-81].

Щодо труднощів, які виникають в роботі із струнниками, відомий педагог І.Ямпольський [96, с.9-10] також визначив їх з психолого-педагогічних позицій. Вони ґрунтуються на засадах фізіологічної теорії П.Павлова про типи нервової діяльності, властивостях нервової системи як міцність, рухомість, врівноваженість, збудження та гальмування, пластичність та вразливість тощо. А.Ямпольський узагальнив негативні особистісні якості учнів за такими характерними ознаками: невміння довести роботу до кінця, зробити висновки з окремих вказівок викладача, нездатність до узагальнень, невміння володіти власним почуттям негативного стану, підвищена негативна емоційність, в'ялість, флегматичність та меланхолійність темпераменту, невпевненість у власних можливостях та невміння володіти собою під час концертного виступу. Автор акцентував також увагу на таких позитивних якостях музиканта-інструменталіста, як здатність досконало виконувати вимоги викладача, творча ініціатива як самостійність. Слід зазначити, що ці характерні ознаки не вичерпують усієї різноманітності особистих якостей, а, як правило, поєднують альтернативні риси. Визначення таких психологічно-педагогічних характеристик, слід розглядати як перший крок до психологічної діагностики та прогнозування. Але, автор нажаль, далі такого визначення різноманіття рис не пішов.

Останнім часом межі пошуків у галузі педагогіки та психології виконавства значно розширились. Численні праці наприклад: Артем'єва, Баренбойма, Бежовича, Брунер, Григор'єва, Грибанова, Ковгана, Когана, Лернера, Мартинсена, Мостраса, Полянського, Сабанєвої, Семеняк, Станко, Струєв, Теплова, Фіхтенгольца, Шадріна, Шутьякова та інші спрямовані на розгалуження психолого-педагогічних досліджень.

Проведено аналіз різних умов занять, з класу струнно-смичкового інструменту. Позитивними факторами виступають музична атмосфера дома, дитина була на концертах скрипалів, бачила, навіть тримала в руках інструмент. У цьому випадку проявляється цілком позитивна мотивація до навчання. На заняттях дитина опиняється, у деякій мірі, у

звичайному для себе оточенні, її увага зосереджена на опануванні музичного матеріалу, елементів, технології виконавства; вона почуває себе вільно, розкута, рухи свідомі й скоординовані, немає напруження. Якість постановки виконавського апарату залежить від психологічних властивостей, музичних здібностей дитини, досвіду та професійного рівня викладача. Об'єднання психологічних чинників для виникнення скутості апарату не має. Має сенс розпочати засвоєння початкових елементів постановки.

Другий варіант: психологічний настрій на заняттях музикою позитивний, але до сприйняття навчання гри на інструменті дитина ще не готова. Це створює ситуацію нестійкої мотивації до навчання без конкретної установки. Найчастіше в таких випадках у дітей проявляються особистісні якості різного характеру. Якщо вони проявляються недостатньо, - не може бути і мови про роботу над першими технологічними елементами постановки. Необхідно створити максимально позитивні умови для психологічної адаптації дитини, докласти зусиль для створення атмосфери свідомої зацікавленості мистецтвом гри на струнно-смичковому інструменті, забезпечити високий рівень психологічного контакту викладача з учнем, суто особистісний підхід до вивчення початкових технологічних елементів скрипкового виконавства.

Третій варіант: це найскладніша психологічна колізія. Якщо дитина здібна, викладач бачить перспективу подальшого професійного розвитку, необхідно зробити все можливе, щоб зацікавити учня самим процесом навчання на конкретному інструменті з групи струнно-смичкових, переорієнтувати негативний психологічний настрій на позитивний. Для цього на наш погляд, слід використовувати різноманітні прийоми; прослуховування, яскравих музичних творів у професійному виконанні викладачем, старшими учнями; особливо подобається дітям виконання їх однолітків. «Бездоганна правильність руху, що його показує викладач є дуже важливою тому, що учні при неправильному показі можуть засвоїти

помилкові рухи, які потім буде дуже важко виправити» [17, с.310]. Адже, засвоювати з показу учень має не лише рухи, багато й інших речей й належить вести мову про якісне досконале виконання у присутності учнів. Певну користь на психологічний вплив учня може привести виявлення викладачем його внутрішніх схильностей та зацікавленостей, й спробувати викликати зацікавленість заняттями на інструменті.

Під час гри на музичному інструменті кожній операції необхідно приділяти достатньо уваги при одночасному спостереженні за декількома об'єктами. Але для досконалого вивчення і дослідження ігрових процесів, їх досліджень роз'єднати на складові операції.

- Робота правої руки;
- Робота лівої руки;
- Розумова робота, контроль за загальним станом апарату;
- Розумова робота, опанування текстом, читання з аркушу або гра напам'ять;
- Розумова і дійова робота, створення музичного образу;
- Виконання допоміжних життєдіяльних дій – дихання, сидіння, стояння, тощо;

В період професійної діяльності всі органи, що приймають участь в роботі знаходяться під впливом певного інструменту та утримання смичка навантаження:

- Навантаження зорових органів;
- Навантаження уваги;
- Навантаження виникає в наслідок постійного напруження м'язів руки (утримання інструменту – конкретний інструмент з групи струнно-смичкових);
- При домашній роботі виникає елемент монотипії.

Особливо належить підкреслити вміння і здатність фахівця до праці двома способами гри: зоровим та «сліпим». При грі зоровим способом спостерігається велика нервово - фізична втома, Гра «сліпим» способом ґрунтується на сполученні зорової та м'язово - рухової (моторної) і

слухової пам'яті. Численні повторення людиною одних і тих самих рухів з одночасно зоровою інформацією призводить до запам'ятовування цих рухів і вони стають механічними і точними (дуже корисно вчити стежачи з нот, рухова пам'ять поєднується із зоровою). Велике значення має спокійна ритмічна робота без ривків і поспішності ривків. Намагатися прискорити за рахунок м'язово-синергетичних зусиль призводить до підвищеної втоми, збільшення кількості помилок.

Нам здалося цікавим перевести загальні якості характеру на стан постановки виконавського апарату музиканта-інструменталіста, на принципи звуковидобування та загалом на мистецтво виконання творів на інструменті. Тому, з самого початку занять на скрипці, викладач повинен чітко уявляти тип характеру, у чистому або, альтернативному вигляді він проявиться, і відповідно будувати психолого-педагогічну роботу.

Педагогічній експертизі підлягають на наш погляд, такі сфери скрипкового виконавства як виконання штрихів, позиційна гра. Штрихи – це лише перший погляд роботи правої руки. Досконало виконати будь-який штрих, а особливо, розпочати його засвоєння можливо лише тоді коли існує вже психологічне усвідомлення їх художнього значення та механізму виконання. Вважаємо за необхідне підкреслити, що вивчення скрипкових штрихів належить розпочинати лише на добре вивченому текстовому матеріалі, який не відволікатиме частину уваги на засвоєння саме тексту. Краще робити це на відкритих струнах, оскільки механізм виконання кожного окремого скрипкового штриха є дуже складним, їх психологічне та технологічне опанування вимагає до себе прискіпливої уваги. Належить досконало володіти технікою звуковідтворення на струнно-смичковому інструменті, щоб уникнути зайвої штучної скутості у апараті музиканта-інструменталіста під час гри так званих «гострих» штрихів. Дуже важливо знайти ту міру необхідної природної напруги, що є потрібною для відтворення професійно доцільних рухів – а це складна розумова робота. Крім того, для кожного музиканта-інструменталіста ця міра є індивідуальною Психологічно - педагогічна підготовка до

усвідомлення механізму виконання кожного штриха полягає в тому, що необхідно заздалегідь усвідомити, і вміти свідомо контролювати ту кількість м'язової напруги, що її потребує виконання того чи іншого штриха.

На сучасному етапі розвитку скрипкового виконавства на успіх у вирішенні проблем, що існують можуть розраховувати лише багатоплощинні дослідження і пошуки.

Висновки до розділу 2

В кінці XIX поч. XX ст. становлення української скрипкової школи залежало від певних умов кожного регіону, від формування міжнаціонального характеру в ньому та впливу європейського досвіду.

Дослідили, що діяльність Імператорського Російського Музичного Товариства сприяла створенню спеціалізованих музичних навчальних закладів та запрошувала для навчання учнів, професійних педагогів з Чехії, Польщі, Німеччини, Росії. Під їх опікою були музичні училища, консерваторії Одеси, Києва, Харкова та Львова, а також приватні школи на заході (Галичина).

Проаналізувавши архівні матеріали та історичні джерела можна стверджувати, що одним з перших вищих навчальних закладів стала Консерваторія Галицького Музичного Товариства, яка була створена на базі львівських музичних класів.

Міжнаціональні традиції, які передавалися зарубіжними музикантами, їх досвід ставали важливим фундаментом для будівництва вітчизняної школи. Рівномірно по всіх регіонах України працювали російські та західноєвропейські скрипалі. Вони передавали свої знання, свій власний педагогічний досвід і створювали всі умови для підняття та розвитку культури в даному місті, чи регіоні. Викладацька діяльність відомих педагогів минулого, їх теоретичні та методичні надбання мали великий вплив на формування виконавської майстерності учнів українських скрипкових шкіл.

Проаналізували, що виконавська майстерність містить досконале володіння інструментом, підґрунтям якого є бездоганна науково обґрунтована постановка виконавця. Наявність певних недоліків, помилок у постановці є важливою причиною гальмування подальшого професійного розвитку, призводить до виникнення професійних захворювань, що унеможлиблює продовження музичної підготовки фахівця. Все це вимагає ретельного аналізу науково-теоретичних джерел, пошук шляхів запобігання виникненню помилок та виправлення упущень у функціях професійних рухів скрипаля, удосконалення методів навчання гри на скрипці.

Визначили, що виконавський апарат музиканта-інструменталіста трактується як структура, що охоплює слухову, рухову, емоційну та інтелектуальну сфери.

Розкрили проблеми скрипкового виконавства, що містить широкий спектр труднощів як педагогічного, так і психологічного спрямування.

ВИСНОВКИ

У загальних висновках до магістерської роботи реалізовано концептуальну ідею, яка полягає у тому, що вивчення проблематики становлення та розвитку українського професійного скрипкового мистецтва, у культурно-історичному, мистецтвознавчому та психолого-педагогічному аспектах, набуває досить широкого розповсюдження і є актуальним на сьогодні.

Доведено, що джерельна база дослідження культурно-історичного, мистецтвознавчого та педагогічного аспектів розвитку скрипкового виконавства є підґрунтям для узагальнень щодо комплексності і цілісності розгляду даної проблематики. У магістерській роботі виокремлено кілька основних джерел, таких як: джерела з історії української культури, мистецтва та освіти; музикознавчий підхід до вивчення теми; аналіз психолого-педагогічних аспектів; джерела з питань виконавської майстерності інструменталіста.

Багатий фактологічний матеріал щодо досліджуваної проблематики представлено в архівних джерелах, вивчених нами в ході дослідження.

У магістерській роботі здійснено науково-теоретичний аналіз витоків та становлення скрипкового мистецтва України. У зв'язку з цим ми прослідкували історію довготривалого і складного процесу загального розгортання музичної культури, зміни соціальних умов, а також різні види струнно-смичкового інструментарію, які були поширені у різних народів усіх континентів. Простеживши еволюцію становлення та розвитку струнно-смичкових інструментів, ми дали вичерпну характеристику кожного струнного інструмента, показали його технічні та художньо-виражальні можливості, прийоми гри на них. Розкрили діяльність талановитих майстрів, які займалися створенням та удосконаленням струнних інструментів.

Із аналізу наукових досліджень можемо зробити висновок, що від особливостей інструмента, яким ми користуємось залежить наша виконавська майстерність. Тому великого значення дослідники надають

удосконаленню скрипки та процесу звуковидобування на ній, а також виконавському апарату скрипаля. Багато науковців дають широке узагальнення музично-методичних принципів і прийомів, що мають у своєму підґрунті наслідки багаторічних спостережень, узагальнень та особистий виконавський та педагогічний досвід.

Ми дали характеристику та зробили чіткий аналіз всіх сторін майстерності гри на струнно-смичкових інструментах, які тісно пов'язані з характером звуковидобування. Теоретичне дослідження проблеми звуковидобування на струнно-смичкових інструментах зокрема, протягом усього багатовікового існування – це історія, яка налічує віки і була предметом прискіпливої уваги з боку методистів-дослідників, викладачів, практиків-виконавців. Причини на наш погляд полягають у тому, що:

- Теоретичне дослідження технології ігрового процесу на музичних інструментах відіграє суттєве значення для формування й розвитку виконавської практики;

- Постійна боротьба виконавця з найнебезпечнішим ворогом – скутістю через досить неприродний стан виконавського апарату.

- Еволюція скрипкової постановки полягає в тому, що у вимогах до неї знаходять віддзеркалення естетичні вподобання та художні смаки кожної епохи, розмаїття притаманних тому або іншому періоду рис, та приваблює дослідників можливістю розкриття нових аспектів творчості композиторів та виконавців.

- Підсумки таких пошуків надають наукового підґрунтя методиці навчання, що має надзвичайне значення на тлі загального прогресу науки.

У дослідженні проаналізовано освітньо-професійну та мистецьку складові становлення скрипкового мистецтва.

Дослідили, що діяльність Імператорського Російського Музичного Товариства (кінець ХІХ – поч. ХХст.) сприяла створенню спеціалізованих музичних навчальних закладів та запрошувала для навчання учнів, професійних педагогів з Чехії, Польщі, Німеччини, Росії. Під їх опікою

були музичні училища, консерваторії Одеси, Києва, Харкова та Львова, а також приватні школи на заході (Галичина).

Проаналізувавши архівні матеріали та історичні джерела можна стверджувати, що одним з перших вищих навчальних закладів стала Консерваторія Галицького Музичного Товариства, яка була створена на базі львівських музичних класів.

Міжнаціональні традиції, які передавалися зарубіжними музикантами, їх досвід ставали важливим фундаментом для будівництва вітчизняної школи. Рівномірно по всіх регіонах України працювали російські та західноєвропейські скрипалі. Вони передавали свої знання, свій власний педагогічний досвід і створювали всі умови для підняття та розвитку культури в даному місті, чи регіоні. Викладацька діяльність відомих педагогів минулого, їх теоретичні та методичні надбання мали великий вплив на формування виконавської майстерності учнів українських скрипкових шкіл.

Проаналізували, що виконавська майстерність містить досконале володіння інструментом, підґрунтям якого є бездоганна науково обґрунтована постановка виконавця. Наявність певних недоліків, помилок у постановці є важливою причиною гальмування подальшого професійного розвитку, призводить до виникнення професійних захворювань, що унеможлиблює продовження музичної підготовки фахівця. Все це вимагає ретельного аналізу науково-теоретичних джерел, пошук шляхів запобігання виникненню помилок та виправлення упущень у функціях професійних рухів скрипаля, удосконалення методів навчання гри на скрипці.

Розкрили проблеми скрипкового виконавства, що містять широкий спектр труднощів як педагогічного, так і психологічного спрямування.

Список використаних джерел

1. Демені Ж. Філософія професій: Скрипаль / Ж. Демені // Техніка правої руки скрипаля. – К. : Музична Україна, 1997. – С. 10.
2. Клюхлер Ф. Техніка правої руки скрипаля / Ф. Клюхлер. – К. : Музична Україна, 1994. – 97 с.
3. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніе бароко – Й. Брамс) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Е. Б. Купріяненко. – Х., 2010. – 369 с.
4. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Т. О. Сирятська. – Харків, 2008. – 361 с.
5. Станко А. А. Виконавський апарат скрипаля / А. А. Станко. – Одеса : Одеська державна консерваторія. – 1995. – 199 с.
6. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці / В. К. Стеценко. – К. : Мистецтво, 1990. – 151 с.
7. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / О. Т. Катрич. – К., 2005. – 264 с.
8. Безпека життєдіяльності / під ред. Я. Бедрія. – Львів : Видавнична фірма «Афіша», 1998. – 85с.
9. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / В. П. Білоус. – К., 2005. – 347 с.
10. Жук В. Г. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / В. Г. Жук. – Львів, 2005. – 331 с.
11. Андрейко О. Виконавська компетентність скрипаля в контексті роботи над музичним твором. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2023. №8-9. С. 122-123.

12. Андрейко О.В. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика виховання: монографія Львів: Галицька видавницька спілка, 2013. 293 с.
13. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. Музичне виконавство: Науковий вісник. К., 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32-40.
14. Андрієвський І. Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа. Музичне виконавство: Науковий вісник. К., 1999. Вип. 1. С. 85-96
15. Анненкова Н. Становлення скрипкового мистецтва: тезаурус у педагогічному просторі. Науковий вісник МАУП. 2023. Вип. 1. С. 12–21.
16. Башак Х. В. Новації скрипкової техніки в епоху Романтизму :магістерська дипломна робота, Львів: ЛНМА імені М. Лисенка, 2024. 57 с.
17. Башак Х. Еволюція скрипкової техніки епохи Романтизму : бакалаврська дипломна робота, Львів: ЛНМА імені М. Лисенка 2022. 37с.
18. Боярко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавчої техніки бандуриста / Н. Б. Боярко. – Івано-Франківськ, 1997. – 148 с.
19. Буханєвич В. В. Методичні засади інтенсифікації навчання гри на скрипці учнів-початківців / В. В. Буханєвич. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 45 с.
20. Величко О. Б. Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби романтизму. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 1. С. 39-43.
21. Волощук Ю.І. Сторінки скрипкового виконавства Східної Галичини першої третини ХХ століття. Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССLXVII: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2014. С. 100-118.

22. Волощук Ю.І. Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка: національні традиції та європейський мистецький

23. Їоркіна Є. Б. Психологи-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Є. Б. Їоркіна. – К. : КДІК, 1996. – 22 с.

24. Лапін В. М. Безпека життєдіяльності / В. М. Лапін ; Львівський банківський коледж. – Львів, 1998. – 164 с. – ISBN 966-7330-04-4.

25. Лесяков О. П. Динаміка струн і нуль струн у псевдоріманових просторах : дис. ... канд. фіз.-мат. наук : 01.04.02 / О. П. Лесяков. – К., 2006. – 286 с.

26. Муратов С. В. Штрихова техніка скрипаля / С. В. Муратов. – Одеса : Центр творчості та культури, 1991. – 14 с.

27. Полянко М. А. Історія розвитку скрипкового мистецтва: регіональні аспекти : магістерська кваліфікаційна робота, Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича, 2021. 111 с.

28. Савчук І. Методика роботи над аплікатурою та координацією рук у навчанні гри на скрипці. Вісник музичної освіти, 2019. №3. С. 101-107.

29. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. Київ: Музична Україна, 1997р. 120с.

30. Стеценко В. К. Принципи руху як основа формування навичок скрипки / В. К. Стеценко // Питання музичної педагогіки. Київ, 1980. – Вип.. 2. – С. 60–62.

31. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці, частина 1. Київ: Музична Україна, 1994. 170 с.

32. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці, частина 2. Київ: Мистецтво, 1994. 154 с.

33. Тараненко О. Інтеграція техніки та виразності у скрипковому виконавстві. Мистецтвознавчі записки, 2022. №6. С. 55-63.
34. Федоришин В. Р. Розвиток виконавської культури скрипаля в процесі фахової підготовки. Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи. 2024. № 2(33). С. 63–72.
35. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Музична Україна, 1984р. 158с.
36. Юсов С. О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії. Українське музикознавство. К., 1989. Вип.25. С.5-19.
37. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник . Тернопіль: Богдан, 2003. 352 с.
38. Ядловська З. Г. Скрипковий інструменталізм: еволюція розвитку. Традиційне музикування українців у європейському просторі: матеріали III 106 міжнар. наук.практ. конф., 11-12 жовтня 2007р. К.: ДАККіМ, 2008. С.143- 145.