

УДК 378.016:787.1.071.2

Оксана Андрейко

Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка

ORCID ID 0000-0002-9891-9378

DOI 10.24139/2312-5993/2024.03/242-251

ПОТЕНЦІЙНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ РАЦІОНАЛЬНОЇ СКРИПКОВОЇ ТЕХНІКИ

У статті розглядається низка чинників, що впливають на раціональне формування скрипкової техніки музиканта-виконавця. У зв'язку з цим, мета статті полягає у спрямуванні становлення виконавської майстерності скрипалів на розвиток у них попередніх уявлень про зміст виконуваного твору, звук як конкретне явище передачі музичної думки, рухові комплекси, які доцільні для втілення виконавського задуму. Головним чинником раціональної скрипкової техніки є доцільна постановка скрипаля, що означає відмову від статичності та підчиненість її типових форм принципам руху. Важливого значення у статті надається комплексному розгляду ролі свідомості у процесі становлення виконавського мистецтва, що дозволяє трансформувати техніку скрипаля на вищий художньо-інтерпретаційний рівень.

Ключові слова: раціональна скрипкова техніка, доцільні прийоми, індивідуалізація типових форм постановки, метод перспективного навчання скрипаля, художньо-повноцінне виконавство.

Постановка проблеми. У контексті розвитку скрипкової методики на сучасному етапі формування виконавської майстерності нагальною постає проблема досягнення взаємозв'язку надбання раціональних прийомів скрипаля з художніми вимогами у процесі опанування змісту музичного твору.

Аналіз актуальних досліджень. Низка педагогів другої половини ХХ та ХХІ ст. (Є. Айліф, Пол Ролланд, С. Сузукі, О. Станко, В. Стеценко) створили власні методичні системи навчання, поєднавши кращі досягнення скрипкових шкіл зі спеціальними науками, такими як психологія та фізіологія. Більшість методичних систем органічно поєднувала процес індивідуального навчання гри на скрипці з науково-дослідницькою роботою в галузі скрипкової методики.

Мета статті полягає у спрямованості формування виконавської майстерності скрипалів на ґрунті розвитку в них попередніх уявлень про зміст виконуваного твору, звук як конкретне явище передачі музичної думки, рухові комплекси, які доцільні для втілення виконавського задуму. У зв'язку з цим, у статті визначаються такі важливі завдання:

- 1) вивчення психофізіологічних особливостей майбутнього скрипаля, його здібностей, знаходження правильного

індивідуального підходу до формування постановки та техніки рук скрипаля;

- 2) аналіз доцільного добору художнього репертуару для індивідуальної роботи;
- 3) психофізіологічне обґрунтування раціональної скрипкової техніки;
- 4) формування цілісної системи художньо-повноцінного виконавства.

Методи дослідження. Для досягнення мети та завдань у статті використовуються теоретичні та інтерпретаційно-практичні методи аналізу дослідження художньо-повноцінного скрипкового виконавства.

Виклад основного матеріалу. У процесі роботи з скрипалем вважалося необхідним враховувати всі загальні норми та закони – анатомічні, фізіологічні, психологічні, фізичні, акустичні. Їх докладний аналіз був основоположним у процесі пошуку доцільних форм та умінь техніки правої та лівої рук скрипаля. Мета добору індивідуальної постановки рук скрипаля полягала у тому, щоб враховуючи всі загальні психофізіологічні закономірності та особливості скрипкового виконавського мистецтва вибудувати на основі цього загального синтезу раціональну індивідуальну технологічну систему скрипаля. Критерієм досягнення індивідуальної раціональної технічної системи скрипаля стала свобода, вільність м'язів рук, рухів на загал, а не формальне наслідування форми, що розумілася абстрактно.

Для потенційного розвитку техніки скрипаля педагогу необхідно спрямовуватися на *психологічний процес пристосування учня до художніх та технічних завдань*. У педагогічній взаємодії здійснюється показ доцільного виконання того чи іншого прийому, а далі надається можливість виконання скрипалеві, слідкуючи як він адаптується, створюючи подальшу модель доцільного засвоєння прийому. Таким чином створюються умови для застосування досвідно-дослідницького методу навчання. Отже, навчальний процес має трактуватися, як творча лабораторія, в центрі якої знаходиться майбутній скрипаль з його особливостями мислення, здібностями, мотивацією, рівнем моторики, володінням спеціалізованих навичок скрипаля (Андрейко, 2013).

Одним із чинників активізації діяльності скрипаля вбачається *розвиток його самостійності та самостереження*. Процес занять – це процес самостереження. Уміння студента займатися вдома має супроводжуватися яскравим уявленням мети. Вміння займатися це не лише настирливість та вперта праця. В першу чергу це мислення з

інструментом і без нього. Руки можуть більше працювати ніж мозг, більше ніж можна утримувати увагу. Але чи це потрібно? Втомлювати руки не потрібно, необхідний контроль, увага за дією. Напружувати треба не руки, а увагу. В процесі занять важливим є напрацювання доцільних рухових уявлень, а на їх основі правильних відчуттів.

Одним із вагомих чинників становлення скрипкової техніки ґрунтується на глибокій *професійній компетентності педагога*, який повинен знати більше, ніж добрий виконавець. Він повинен володіти знаннями як інструменту, так і психологією майбутнього скрипаля, системою доцільного формування раціональної техніки, розвитком художньо-асоціативної техніки виконання, засадами керування артистизмом, сценічною стабільністю. Це специфічне, багатогранне мистецтво. Поділ скрипалів необхідно здійснювати залежно від *типу їх нервової діяльності – темпераменту*, – що, у свою чергу, визначає *характер моторики*. Якщо мова йде про професійне навчання, задайте собі запитання – кого ви вчите? З'ясуйте, що представляє собою скрипаль, адже у кожного своя психіка, свій сенсорномоторний апарат. Є вольові, зосереджені, культурні, розумні, ліниві виконавці. Типи музикантів, які легко збуджуються, емоційні, мало зосереджені. Такі скрипалі легко йдуть «в ширину», але дуже важко «в глибину» (Wohne, 1976).

Важливим є не лише пізнання педагогом учня, але й *уміння самого учня пізнавати, оцінювати себе* – свої сильні та слабкі фахові сторони, бачити себе збоку. Чим талановитіший скрипаль, тим важче з ним працювати, так само як і з найслабшим. Вони вимагають від педагога інтенсивнішої праці. З середнім учнем можна працювати за штампом, взірцем. Талановитого учня не можна примушувати розвиватися стереотипними методами навчання. Так можна перетворити талановитого учня у середнього! Правильний шлях полягає у переконанні талановитого учня в необхідності вирішення тієї чи іншої проблеми, щоб він повірив в педагога, зрозумів, що він хоче, і зробив це сам.

До вибору репертуару педагогам необхідно підходили дуже обережно не треба поспішати його ускладнювати. Необхідно, зосереджувати увагу на доборі яскравих, програмних мініатюр для розвитку образного мислення скрипаля паралельно з опануванням необхідних технічних прийомів. Особливо доцільно використовувати програмні твори бароко, класики, обробки класичних п'єс сучасними скрипалями-композиторами, оскільки саме такий напрямок роботи педагога з учнем, такий добір репертуару сприяє досягненню

тонкощів звучання – тембрового, артикулятивного тощо, та розвитку у нього розуміння музики як певного змісту, певної емоції-образу, стану-образу. Опанування всіма технічними скрипковим прийомами треба обов'язково пояснювати з точки зору їх смислового навантаження, тобто необхідно формувати асоціативну техніку через образне уявлення технічних прийомів.

Важливим у формуванні скрипкового виконавства є метод перспективного навчання, тобто викладання спеціалізованого предмету у школі та вузі одними і тими ж педагогами, щоб не виникало диспропорцій методів, які використовують педагоги школи та вузу. Це і зараз є актуальним, що між середньою ланкою і вузом виникають проблеми, зокрема багато технічних та художніх проблем, які мали би бути вирішені у школі чи коледжі. Однак, необхідно допрацьовувати не набуті навички в школі у вузі. Якщо у вищий музичний заклад поступає дуже талановитий, але погано підготовлений скрипаль, то треба кілька років для того, щоб спочатку розвчити його грати погано, а потім навчити грати добре. До кінця навчання виникає цейтнот. Студент не встигає про себе заявити, показати себе. У нього не має багажу репертуару. Випускається непоганий скрипаль, але, який не зреалізував всіх своїх можливостей (Андрейко, 2017).

У процесі постановки рук скрипача немає абсолютних критеріїв. Існує відносність постановочних моментів, що залежать від суб'єктивних та об'єктивних причин. Завданням педагога є знайти для учня свою органічну постановку, інакше рухові відчуття виникають як самоціль, а не як засіб індивідуального відтворення художнього задуму. Необхідно контролювати так звану, зручну гру, вказуючи на те, що будь-який недоцільний прийом, може стати, в силу звички, - зручним! З іншого боку, кожен з учнів відрізняється у своїй постановці один від одного, оскільки педагогу має бути важливим не зоровий результат – форма руху, а його відчуття, не зовнішні ознаки, а відповідність рухових комплексів художньому уявленню (Wojnar, 1982).

За чинниками сучасної скрипкової методики існує вихідна форма постановки, в якій враховуються об'єктивні закономірності, але цю типову форму необхідно в подальшому втілити в індивідуальну. При постановці скрипки початково визначається доцільне її тримання стосовно корпусу та координації правої та лівої рук. Положення скрипки відповідно до корпусу залежить від довжини правої руки. Якщо руки

довгі – їх треба розвести, а якщо короткі – їх необхідно наблизити, щоб забезпечити правильне ведення смичка перпендикулярно струні.

Науковці-методисти приходять до висновку, що рухи лівої руки, які забезпечують правильне пристосування до інструменту, різноманітніші, ніж правої. Тому в першу чергу, необхідно виходити з можливостей забезпечення доцільного рухового комплексу правої руки.

У зв'язку з цим *основою скрипкової техніки визначається техніка правої руки скрипаля*. Необхідно визначити основні елементами у постановці правої руки, на які необхідно звернути увагу. З цією метою скрипалеві необхідно знати, що за анатомічною будовою руки м'язи, що керують відповідними суглобами, розташовані вище від них. Наприклад, м'язи, що урухомлюють плечовий суглоб - це м'язи лопатки та ключиці. За природою руху, якщо скрипаль веде смичок вниз задіюються м'язи ключиці, якщо вверх – м'язи лопатки. Це є початком руху скрипаля у будь-якому прийомі! Цілісний рух правої руки забезпечується еластичною свободою руки, на ґрунті контролю плечового руху вниз смичком від ключиці, уверх - від лопатки.

Важливого значення у відчутті цілісного руху правої руки скрипаля має аналіз обертового та згинно-розгинного руху ліктя. Вагомим є розуміння вниз оберту та розгинання передпліччя, вверх згинання та обертання передпліччя, що власне і здійснює супінацію та пронацію, тобто обертання, а не згинання кисті, що є дуже не бажаним рухом в процесі досягнення цілісного руху смичка. Отже, обертовість передпліччя здійснює оберт кисті та пальців в кінці смичка на вказівний палець, а біля колодки на мізинець. Це, у свою чергу, забезпечує вільність, еластичність тримання пальцями смичок, забезпечуючи вібрацію трості смичка, що є важливим для досягнення багатотембральності звуку на скрипці

Роль подвійності рухового процесу у фахових формах як постановки так і напрацювання технічних навичок має важливу роль. В даному процесі зштовхуються два стани – рух та спокій. Дані відчуття, стани між собою суперечливі. Рука природно прагне спокою, нерухомості, в той час як ігрові рухи порушують таку її тенденцію. Все це призводить до спротиву організму до руху, що призводить до напруження, і перетворює стан спокою в стан напруження, статички. У зв'язку з цим, перед педагогом стоїть завдання – створити умови усунення статичних форм гри. Техніка лівої руки при грі на скрипці складається з рухів пальців та рухів руки, тобто плеча, передпліччя, кисті. Обидва рухи

пов'язані між собою, в такій взаємозалежності: переміщення руки з одного місця на друге здійснюється для того, щоб забезпечити пальцям можливість природного падіння на струни в різних частинах грифу. Тобто рухи руки первинні, якщо мова йде про рух руки по грифу.

На загал, ігрові рухи лівої руки розподіляються на два види. Перший умовно називається рухом по позиціях або позиційна гра, другий непозиційним або пасажним. Позиційна гра або гра по позиціях – це рух руки від позиції до позиції, закріплюючись на певний час в позиції. Система рухів без затримки в окремих позиціях - це непозиційна або пасажна гра.

Розвиток позиційної гри не забезпечує розвиток навичок непозиційної гри. Між позиційною та непозиційною грою існують постійні суперечливості. В першій виникають моменти статистичних станів, друга вимагає більшого усунення статичності. Формуючи лише позиційні навички гри лівої руки, рух руки від позиції до позиції з тривалим перебуванням в них, поглиблює розвиток статичності рухів лівої руки. Розвиток непозиційного відчуття руху руки створює умови легкості, вільності, свободи руху, а значить досягнення швидкості, віртуозності техніки скрипаля. Отже, *визначаються два основних чинники техніки лівої руки скрипаля – позиційний та непозиційний, при домінантності непозиційного.*

Сама постановка скрипаля є *процесом пристосування організму до інструменту*. В сучасній педагогіці постановка визначається як складний та багатогранний процес сутність якого полягає в поступовому і найбільш раціональному пристосуванні організму до інструменту. Кожна скрипкова школа напрацьовувала певні форми постановки, що передавалися учням без урахування їх фізіологічних особливостей. Тобто форми переходили у догми, що не підлягали змінам. Учень мав втиснутися в рамки та форми постановки.

Лише сучасна педагогіка починає розглядати постановку як явище в якому приймають участь два об'єкти – з одного боку людина, з другого інструмент. Форми постановки повинні стати результатом взаємопристосування граючого та інструменту, а *типові форми повинні бути індивідуалізовані*. Доцільність форм постановки інструменту обумовлюється їх природністю. Для гармонізації даного процесу необхідно визначити такі чинники: 1) об'єктивні технічні вимоги сучасного скрипкового мистецтва; 2) об'єктивні механіко-акустичні

вимоги самого інструменту; 3) фізичні дані і внутрішні фізіологічні процеси людського організму, тобто свобода, природність прийомів гри.

Головним чинником є доцільна постановка скрипаля, що означає відмову від статичності і підчиненість її типових форм принципам руху. Статичні форми постановки утримують в собі небезпеку напруженості, скутості. При напрацюванні постановки все необхідно насити рухом.

Найбільш раціональною формою тримання скрипки є: тримання скрипки в двох опорах – у верхній частині накладаючись на ключицю, легко притримуючись підбородком, внизу – між великим і основою вказівного пальця, з глибоким розташуванням і з перемінною точкою опори шийки скрипки, яка переходить на основу вказівного пальця при грі на двох верхніх струнах та знаходиться на нижній фаланзі великого пальця при грі на двох нижніх струнах.

Основні форм руху лівої руки скрипаля мають здійснюватися на основі взаємозв'язку великих – плече, передпліччя та мілких – кисть, пальці – частин лівої руки. Вихідним є положення, про те, що масштабні рухи здійснюються великими частина руки, мілкі – малими. Великі частини руки здійснюють переходи на цілої руки і кисть йде за ними. Деталізовані мілкі рухи здійснюються кистю. Основою техніки пальців є їх активне, енергійне падіння на гриф. Критерієм сили натиску пальців на гриф є свобода кисті.

На загал відомо, що позиція це певне положення пальців на грифі. Позиція займає інтервали між 1 та 4 пальцями. Зміна позиції є зміною положення руки в перших п'яти позиціях, в більш високих регістрах зміна позицій це зміна положення кисті, частково пальців і меншій мірі руки.

Кожна зміна крайніх пальців позиції 1-го та 4-го повинна супроводжуватися зміною положення руки. Таким чином, хроматичне підвищення чи пониження звуку на півтона веде за собою зміну положення руки. Це твердження відкидається і здійснюється диференціація на пальцеву позицію і позицію руки. Пальцева позиція визначається відстанню між 1-им та 4-им пальцями. Позиція руки визначається її положенням по відношенню до шийки та грифу. Пальцева позиція не завжди співпадає з позицією руки (хроматична гама). Коли пальці виходять за межі позиції ми говоримо про непозиційне розташування пальців так і непозиційне розташування кисті.

Під непозиційним положенням руки розуміється положення руки, яке не відповідає точно одній пальцевій позиції і дозволяє охоплювати кілька. Таке розуміння позиційності дає можливість по-різному осмислювати роботу великих та мілких частин лівої руки скрипаля. При цьому необхідно наголосити, що це не порушує принципу єдності, координаційності дії різних частин руки. Вони отримують більшу свободу та еластичність, ширшу комбінаторику у здійсненні руху на основі вільності і постійного прагнення до руху.

Аналізуючи роботу над довгими пасажами, що охоплюють широку комбінаторику рухів руки при переходах, як основним чинником визначається відчуття наскрізного руху – відчуття першої останньої ноти пасажу. А не мисленням позиціями у кожному пасажі.

Великого значення у розвитку скрипкової техніки має *комплексний розгляд ролі свідомості у процесі становлення виконавського мистецтва.*

В основі системи аналізу даного феномену лежать такі компоненти:

- діалектична єдність фізичних та психічних дій людини;
- домінуюча роль культивуючих процесів свідомості – володіння концентрованою та розподіленою увагою;
- формування культури доцільних рухів скрипаля у системному виявленні;
- застосування ідеомоторного акту у виконавському процесі.

Важливого значення у процесі опанування тих чи інших навичок у методиці гри на скрипці має розгляд концентрованого стану свідомості як уваги у засвоєнні музично-виконавської техніки. Розрізняються два види уваги – концентрований та розподілений – синтетичний. Майстерність музиканта залежить від уміння переводити один вид уваги на інший, в залежності від мети завдання. У підготовці до виконавського процесу вартісним є застосування трьох станів свідомості – при роботі над вправами (технічне узагальнення), над етюдами та п'єсою (художньо-емоційне узагальнення):

1 стан свідомості – відпрацювання технічного чи художнього елементу – свідомість перебуває в аналітичному, концентрованому стані уваги;

2 стан свідомості – відпрацювання етюд – узагальнення технічних навичок; свідомість знаходиться в синтетичному стані (точка концентрації технічних прийом, контроль за виконанням етюд...).

3 стан свідомості – виконання п'єси; синтетичний стан свідомості, однак в умовах сильного емоційного збудження – точка концентрації художнє виконання п'єси, контроль за доцільними засобами вираження.

На загал, художньо-повноцінне виконавство повинно мати в своїй основі правильний взаємозв'язок між інтелектуальною сферою (музичне мислення), емоційною сферою, музичним слухом та моторикою. Емоційна сфери проникає всі вище названі сфери. Всі ці компоненти приводяться у взаємодію вольовим зусиллям – процесу, що виявляється у дії складної психофізіологічної домінанти. Всім цим керує свідомість, що виявляється у вольовій установці музиканта.

Отже, для музиканта необхідним є розвиток доброї координації між слухом та моторикою. Однак, цього взаємозв'язку у формуванні якісної техніки скрипаля не є достатньо. У даний процес необхідно ще включити емоційний чинник, що надає звуку забарвленості, тембральності, життєвості. Відбувається це за домінантності емоційної сфери, а не слухомоторики. Причому у музично-виконавському процесі, використовуються емоції не побутові, які є рефлекторними, і не підпорядковуються волі. Емоційність, що виявляється при виконанні музичних творів, навпаки, повинна підпорядковуватися волі виконавця (задуму композитора), інакше твір виконується не художньо. Лише у випадку усвідомленості емоцій вони виступають як художні емоції.

Таким чином, емоційність, яка виявляється при виконання того чи іншого твору, має бути культурною, тобто скоординованою у музиканта зі слухомоторикою. Культура емоцій повинна розвиватися двома шляхами: 1) загальна культура емоційної сфери у зв'язку з її координацією зі слухомоторикою; 2) культура елементів стилю музичного твору (динаміка, агогіка).

Музичне мислення передбачає аналіз музичного твору, його композиційної та драматургічної форми. Коли музичний твір опрацьований інтелектуально (пропущений через центри свідомості), тоді він виконується безпосередньо, тобто при виконанні домінує почуття, настрої. З яким би почуттям не виконувався твір, свідомість ніколи не погашається, вона знаходиться завжди якби на сторожі. Свідомість повинна завжди керувати творчістю та виконанням.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Володіння раціональною скрипковою технікою розширює потенційні можливості інтерпретації музичного твору музикантом-виконавцем, що

уможлиблює різноваріантні підходи до виявлення фабули музичного твору у різноманітних доцільно-технічних скрипкових прийомах. Все це збагачує та розширює палітру технічно-виразових засобів скрипаля, і в перспективі сприяє їх художньому осмисленню.

ЛІТЕРАТУРА

- Андрейко, О. І. (2013). *Основи формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких закладах*. Львів: Атлас (Andreiko, O. I. (2013). *Fundamentals of the formation of a violinist's performance culture in higher art institutions*. Lviv: Atlas).
- Андрейко, О. І. (2017). *Теоретико-методичні засади формування виконавської культури музиканта-інструменталіста*. Львів: Простір-М (Andreiko, O. I. (2017). *Theoretical and methodological foundations of the formation of the performance culture of a musician-instrumentalist*. Lviv: Prostir-M).
- Wohne, Gerbert. (1976). *The integrated violinist*. London.
- Wojnar, Irena. (1982). *Estetyczna samowiedza czlowieka*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.

SUMMARY

Andreiko Oksana. Potential factors in the development of rational violin technique.

The article considers a number of factors affecting the rational formation of the violin technique of a musician-performer. In this regard, the purpose of the article is to direct the development of violinists' performance skills to the development of their preconceptions about the content of the piece being performed, sound as a specific phenomenon of musical thought transfer, movement complexes that are appropriate for the implementation of the performance plan. For the potential development of the violinist's technique, the teacher needs to focus on the psychological process of the violinist's adaptation to mastering artistic and technical tasks. One of the factors in the activation of the violinist's activity is development of his independence and self-observation. The development of violin technique is based on the deep professional competence of the teacher, who must know more than a good performer. Important in the formation of violin performance is the method of perspective learning, i.e., teaching of a specialized subject at school and university by the same teachers, so that there are no disproportions in the methods used by school and university teachers. Modern violin technique puts forward appropriate requirements that the forms of production should be the result of mutual adaptation of the player and the instrument, and the typical forms should be individualized. The expediency of the forms of setting the instrument is determined by its naturalness. To harmonize this process, it is necessary to determine the following factors: objective technical requirements of modern violin art; objective mechanical-acoustic requirements of the instrument itself; physical data and internal physiological processes of the human body, i.e. freedom, naturalness of playing techniques. The main factor of rational violin technique is the expedient posture of the violinist, which means the rejection of static and subordination of its typical forms to the principles of movement. Importance in the article is given to a comprehensive consideration of the role of consciousness in the process of formation of performing art, which allows to transform the violinist's technique to a higher artistic and interpretive level.

Key words: *rational violin technique, expedient methods, individualization of typical forms of production, method of perspective training of a violinist, full-fledged artistic performance.*