

CHAPTER «HISTORY OF ART»

**INNOVATIVE VIOLIN METHOD OF TEACHING
AS A MECHANISM FOR FORMING THE MEANING
FORMATION OF MUSICAL NARRATIVE OF VIOLIN
INSTRUMENTAL MUSIC OF THE ERA ON ROMANTICISM
(ON THE EXAMPLE OF 5-TH CAPRICE OF PAGANINI'S
FROM THE CYCLE “24 CAPRICES FOR SOLO VIOLIN”)**

**ІННОВАЦІЙНА СКРИПКОВА МЕТОДИКА ЯК МЕХАНІЗМ
ФОРМУВАННЯ СМИСЛОТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО
НАРАТИВУ СКРИПКОВОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ
ДОБИ РОМАНТИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ 5 КАПРИСУ
Н. ПАГАНІНІ З ЦИКЛУ «24 КАПРИСИ ДЛЯ СКРИПКИ-СОЛО»)**

Liudmila Pashkovska¹

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-14>

Abstract. This article is devoted to the innovative violin method of teaching which reveals different angles of the paradigm processes of the formation of the text of violin instrumental music of the era on Romanticism and the semantic organization of the musical narrative in the development of the intertextual dialogue «one’s own-another’s» on the material of the 5th Caprice for Paganini’s violin-solo. The problem of dialogue in art in a broad sense is now one of the most popular both in modern domestic musicology and in culture in general. This exploration constitutes a fragmented but very important section from the structural elements of which the research innovative violin methodology is formed and consist, which rapidly increases motility, qualitatively alters of sound production, accurately, clear articulation, uses new technology that instantly allows you get rid of tension in the muscles during the performances of musical pieces, regardless of the

¹ Senior Lecturer,
V.I. Vernadsky Taurida National University, Ukraine

speed of the pace of the instrumental pieces being performed, allows instant concentration and helps to overcome the stage excitement of the performer, using a combination of carefully selected instrumental and psychological tools (attitude and practices). The technique pushed the author to highlight the main directions and principles of interaction of textual reincarnations. The stated problem significantly expands the spectral directions in the study of the semantic organization of narratives in research exploration. The study of the texts of instrumental pieces in intertextual interactions allows to get into the processes of text creation and to investigate their influence on the realization of the final idea of the composer and performer. The process of forming the text of instrumental music as the end result and the end point of full-fledged research is an open scientific problem. The peculiarity of this study is the intersection of musicological, cultural and psychological views on the stated issues. We're guided in its work by various multifunctional methodologies of several scientific areas: from purely musical to culturological (using synergistic, hermeneutic, gnoseological and aesthetic approaches) and psychological (relying on the knowledge of the psychology of creativity using various setting and practices, existential approach). The use of research innovative violin technique makes this study unique and different from previous explorations. The approach to studying the text of any volume and complexity will be the key to a better understanding of the cultural dialogue of postmodern times, when the performer face to face enters into an imaginary dialogue of artists in the study of cultural processes, to better understand themselves, to clarify cultural, psychological and musicological paradigms of reading an artistic text. The study of the semantic mechanisms of the instrumental text will provide an opportunity to delve into the processes of textual dialogue and will reveal the features of the artistic possibilities of the theme of Caprice 5, which acts as an intertextual model for any instrumental pieces, regardless of the time of their creation. Culture reveals its meanings through the stylistics of texts, which is why it is so important to master different ways of thinking. And cultural stereoscopicity will allow us to consider the problem of intertext mechanisms polyphonically and dynamically, from the study of cultural codes and communications to the revival of cultural space in the polyphony of existence.

1. Вступ

Новизна дослідження, що пропонується для розгляду в даній публікації, закладена в ідеях інноваційної скрипкової методики, яка презентує собою унікальні пошукові дослідження, що пройшли успішну апробацію на практиці, а нині складають фундаментальний опис новітнього дисертаційного дослідження з досвіду по переосмисленню методики викладання скрипки як спеціального інструменту. Основна ідея формування смислотворення музичного наративу – оперування його окремими сегментами/мікроформулами уртексту, використовуючи синергетичний підхід, де за мету поставлено досягнення досконалого рівня оволодіння технічною та художньою якістю майстерності виконання, максимального звільнення від м'язової напруги ігрового апарату та опанування сценічних страхів. Інноваційна скрипкова методика насичена великою кількістю новітніх пошукових дослідницьких розвідок, які в якості завдань використовують комбінації різновекторних ретельно відібраних інструментальних прийомів та вправ, що направлені на стрімкі зрушення моторики виконавця, іншого рівня звуковидобування, чіткої артикуляції при мінімальних м'язових напруженнях; та головне – *граничній зосередженості уваги на кожній деталі*, використовуючи психологічні практики та установки під час естрадного виконання, які здатні подолати сценічний страх та пов'язані з ним виконавські втрати у якості при відтворенні власного трактування авторської думки.

Особливістю цього дослідження є перетин музикознавчого, культурологічного та психологічного погляду на заявлену проблематику, що відповідає за численні вектори модифікації різних текстових підходів до оволодіння новою методикою скрипкової майстерності через призму розуміння духовних інтенцій культури на прикладі культурного наративу доби Романтизму з використанням методології різних підходів: музикознавчого, культурологічного (естетичного, синергетичного, гносеологічного, герменевтичного), психологічного (екзистенційного), тощо. Використання всього спектру вправ (в тому числі психологічних установок та практик) інноваційної дослідницької скрипкової методики, які теж слід сприймати в якості тексту, робить дане дослідження унікальним та нетотожним до попередніх розвідок. Заявлена автором проблема значно розширює спектральні напрямки у вивченні смислової організації наративів у дослідницько-пошукових розвідках. Дослі-

дження процесу формування тексту інструментальної музики являє собою відкриту наукову проблему. Актуальним лишається вивчення можливостей поліваріантності тексту Капрису, принципово мобільної та відкритої для численних модифікацій. Вивчення смислових механізмів інструментального тексту надасть можливість заглибитися в процеси текстового діалогу «свій-чужий» та дозволить виявити особливості художніх можливостей тематизму 5 Капрису, який виступає в ролі інтертекстової моделі для будь-яких інструментальних творів, незалежно від їх часу творення. Культура розкриває свої смисли через стилістику текстів, тому так важливо опановувати різні способи мислення. А культурологічна стереоскопічність дозволить розглядати проблему механізмів інтертексту поліфонічно та динамічно, від вивчення культурних кодів та комунікацій до відродження культурного космосу в поліфонії буття.

2. Короткий огляд розвитку скрипкової техніки

Весь шлях багатовікової історії скрипкового мистецтва був нерозривно пов'язаний з розвитком та удосконаленням скрипкової техніки як різноманітної системи прийомів виразності, що мають провідне значення в грі на інструменті. Великий накопичений музично-педагогічний досвід, а також використання новітніх розробок з різних наукових галузей знань в значній мірі розширили уяву про сутність виконавської техніки скрипаля та методів її оволодіння.

Наскрізнний аналіз розвитку скрипкової техніки свідчить про її постійне удосконалення відповідно до зростаючих вимог до інструменту та скрипкового мистецтва в цілому. Зі змінами у розвитку культурницького світобачення, композиторського типу мислення та появою нових вимог від виконавців-віртуозів еволюціонував інструментарій, скрипкове виконавство збагатилося новими технічними та виразними можливостями. Завдяки близькості звучання до людського голосу, сильному емоційному впливу на слухачів, скрипка стала провідним інструментом Європи, невпинно рухаючись в напрямку від дворянського (салонного) та народного музикування до опанування професійної майстерності, професійного скрипкового виконання. Від А. Вівальді, П. Локателлі, Д. Тартіні, Ф. Джемініані, Г. Пуньяні до Л. Моцарта, які розширили уяву про її границі та можливості інструменту, від знаменитих Капрічіо П. Локателлі – своєрідної «енцикло-

педії» скрипкової техніки XVIII ст. – «унікального по віртуозності явища в світовій скрипковій літературі XVIII ст.» за влучним висловом Е. Каміллара, – де відбилися як сучасні їм естетичні погляди, так і розповсюджені технічні прийоми [6; 7] до 24 етюдів П. Гавіньє, що близьки до ідей П. Локателлі з використанням складних пальцевих поєднань, до використання позиційної та прийомів пасажної техніки у творах Дж. Віотті, Р. Крейцера, П. Роде (етюди). Нові засоби виразності були пов'язані з новими стилістичними напрямками скрипкового мистецтва I половини XIX ст. з використанням елементів віртуозної техніки, що займають проміжне місце між позиційною та технікою, що наближується до форм рухів, що використовують «різноманітні види розташування пальців на грифі..., коли не можливо визначити, в якій саме позиції знаходиться рука з точки зору загальноприйнятої позиційної системи» [16], які досить яскраво заявлять про себе пізніше у творах Н. Паганіні, творчість якого спровокувала кардинальну зміну парадигми «композитор-виконавець» [4, с. 223], що в подальшому призвело до відокремлення виконавської від композиторської діяльності.

Визнання нових технічних прийомів, запропонованих мистецтвом Н. Паганіні, проходило з великими труднощами. Це стосувалося використання прийомів гри з використанням високих скрипкових регістрів (які часто регламентують як так звані «позапозиційні»), роблячи своєрідний виклик здоровому глузду та акцентуючи на необхідності у відповідь вступати в полеміку з цього приводу. В дисертаційній роботі наголошується саме на аспекті неможливості грати поза позиціями та докладно обґрунтовується власна точка зору), які не готові були сприйматися представниками традиційного класичного виконавства, особливо Л. Шпором в його Школі для скрипки [15]. Засвоєння паганінієвського типу техніки разом з тим стрімко завойовувало тогочасні європейські культурницькі майданчики та скрипкові школи I-ї пол. XIX ст., що опановувала значна кількість скрипалів-виконавців, які бажали подолати певні обмеженості традиційної скрипкової техніки. Безсумнівне бажання розвивати віртуозні форми гри на інструменті, апелюючи власним прагненням до концертного звучання скрипки та використовуючи досить близьке коло технічних засобів, що були притаманні мистецтву Н. Паганіні, відчувається на рівні втілення творчих ідей у творах Г. В'єтана (5-й концерт часто асоціюється як певна

сходинка до концертів Н. Паганіні) та Г. Венявського (особливо в його етюдах № 10, 18). Задля того, аби подолати технічні складнощі, якими були насичені етюди Н. Паганіні та Г. Венявського, а також отримати можливість оволодіти їх вкрай складними технічними прийомами, було створено ряд посібників, найкращий з яких – «Gradus ad Parnasum» Я. Донта – за рівнем та характером техніки все ж таки наближуються до Р. Крейцера. Школа Ш. Беріо вперше пропонувала класифікацію форм рухів [3] та подолання протиріч між позиційними та позапозиційними рухами.

До історії музики як дуель двох скрипалів увійшов відомий виступ-двобій Н. Паганіні з К. Ліпінським. Дуель, у якій мабуть вперше не було переможців та переможених. Рівень виконання у музикантів був настільки високий, що обидва мистці цілком відповідали революційному духу, настроям та спрямованості епохи, і хоча грали вони по-різному та і на абсолютно різних інструментах (Н. Паганіні грав на скрипці роботи Дж. Гварнері дель Джезу, а К. Ліпінський на скрипці Страдіварі 1715 р.). Після цього поєдинку їх стали називати Паганіні Півдня та Паганіні Півночі. Саме з цього моменту закінчиться епоха домінування півдня Італії, а нова, північна скрипкова традиція з іншими, своїми, але не менш досконалими формами, що в певній мірі впливатиме на формування скрипкової майстерності та розквіту тогочасного музичного життя західного регіону (Галиції) в цілому, буде започаткована К. Ліпінським, «Польським Паганіні» Галичини, якого Р. Вагнер називав «геніальним поляком», а Ф. Ліст вважав «Maestro dei Maestri», що продовжив жанрові традиції «великого» віртуозного романтичного концерту (концерт №1), які заклав в своїй творчості Н. Паганіні. Вільне володіння К. Ліпінським виразовими можливостями інструменту та постійне прагнення захопити слухачів віртуозним розмахом та блиском вражали різноманітністю техніки, повнозвучністю фактури, масштабністю та імпровізаційністю образної сфери вільних каденцій з їх атмосферою яскравої інструментальності [12], в яких безперечно перевагу перед іншими скрипалями сам Маестро віддавав К. Ліпінському: «Я не знаю, хто є найкращим скрипалем, але точно можу сказати, що другим серед них безперечно є К. Ліпінський». На знак пошани К. Ліпінського до творчості південного генія не випадково стала посвята Н. Паганіні своїх капріччіо.

Справжнім надбанням XIX ст., окрім етюдів, стала велика кількість різноманітних технічних вправ на укріплення пальців та техніки подвійних нот, на засвоєння окремих позицій (О. Шевчик), серед яких особливою популярністю користувалися вправи Г. Шрадика та О. Шевчика. Певний інтерес мають два твори Л. Ауера, серед яких виділяється «Моя школа гри на скрипці» [1], де відобразилися його педагогічні погляди на скрипкову майстерність, яка має де в чому догматичний характер, та на практиці її автор виявляв більшу гнучкість навіть до втілення власних постулатів.

Енциклопедією європейської скрипкової педагогіки XX ст. безумовно вважається педагогічний доробок К. Флеша, в яких автор розкладає на складові елементи скрипкові технічні прийоми, з яких безумовно варто уваги його зауваження стосовно ролі великого пальця в ігровому процесі, та в якій мірі його рухи впливають на загальні рухи лівої руки.

Підсумовуючи вищезазначене, наголошуємо що розквіт сольного скрипкового виконавства ознаменував собою формування в XVII-XVIII ст. яскравих національних скрипкових шкіл. Перед представниками італійської (А. Вівальді, Ф. Джемініані, П. Локателлі, Дж. Тартіні, Г. Пуньяні), французької (Ж-Б. Люллі, Ж-М. Леклер, П. Гавін'є, Дж. Віотті), польської (А. Яжемський, Ф. Дурановський, Ф. Яневич), чеської (Ф. Бенда, Я. Стаміц та сини, сім'я Враницьких), німецької (І. Вальтер, І. Вестхоф), австрійської (Г. Бібер, К. Діттерсдорф) – вже тоді поставали нелегкі завдання по втіленню культурницьких ідей свого часу художніми засобами музичного мистецтва, особливо це стосувалося ідей просвітництва XVIII ст., що висунули ряд видатних діячів, які підняли культуру на якісно новий рівень. Пальма першості в цьому процесі безумовно належить представникам скрипкової школи Паризької консерваторії (П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер), яка стала готувати професійних виконавців та з'явилися перші спроби методично обґрунтувати педагогічний процес. Творчість італійця Н. Паганіні – це не тільки підсумок загальноєвропейських досягнень існуючих скрипкових шкіл, та безумовно – подальший еволюційний поштовх скрипкової літератури та музики, який змінив та відокремив опозицію «композитор – виконавець» в рамках культурницького діалогу «свій-чужий». Плідною була діяльність російського виконавця та композитора І. Хандошкіна, та справжнім фундатором російської скрипкової школи, що зробив найва-

гомійший внесок, який дав поштовх для подальшого розвитку скрипкового мистецтва в XIX ст., вважаємо діяльність Г. Венявського на теренах Російської імперії. Крім нього тоді в Росії плідно викладали Ф. Лауб та І. Гржималі. Взагалі початок XX ст. був ознаменований злетом розвитку скрипкового виконавства в Росії, коли до очолюваного Л. Ауером, учнем Г. Венявського, скрипкового класу С.-Петербурзької консерваторії увійшла плеяда видатних виконавців – Я. Хейфіц, Е. Цимбаліст, М. Ельман, М. Полякін, Л. Цейтлін [1].

Досягнення радянської скрипкової школи стали внеском в існуючий фундаментальний пласт необхідної методичної літератури, яка яскраво презентує розробки в галузі досліджень проблематики сучасної методики гри на скрипці, серед яких слід виокремити авторів, на роботах яких виросло не одно покоління радянських та пострадянських музикантів-скрипалів: К. Мостраса, А. Ямпольського, Ю. Янкелевича, Д. Ойстраха, Д. Циганова, П. Столярського, Ю. Ейдліна, а також Л. Гінзбурга, В. Григор'єва, тощо. Як представників української скрипкової школи, що так яскраво презентували її на теренах світового музичного скрипкового простору, ми маємо згадати одесита Д. Ойстраха та його учня, киянина В. Пікайзена, які продовжили свій творчий та викладацько-педагогічний шлях в Московській консерваторії. Д. Ойстрах одним з перших змінив позицію правої руки, зробивши її природною, таким чином склавши базу для якісного звуковидобуття, швидкої зміни струн, змусивши пальці на смичку бути рухливими. Присвятивши особливу увагу великому пальцю, який у більшості виконавців доти був твердий та нерухомий, мов камінь. Д. Ойстрах довів, що саме великий палець, ступінь його звільненості та рухливості впливає на свободу кисті, ліктя, швидку зміну смичка та особливо швидку зміну струн (що для багатьох виконавців становить неабияку проблему), при виконанні штрихів *staccato* та *spiccato*. Продовжувачем славетних ойстраховських традицій та започаткованого ним пошукового напрямку по удосконаленню техніки скрипкової майстерності став його учень, доктор музики, професор К. Блезьєн, чия плідна виконавська і викладацька практика на світових та європейських майданчиках склали базові підвалини розробки новітнього інноваційного підходу до розгляду сучасних технічних можливостей та набуття іншої ментальності в оволодінні скрипковою майстерністю. Питанням розвитку скрипкового виконавства були

присвячені роботи українських мистців: З. Ядловської, С. Євдокимого, Ю. Волошука, К. Дриги; методико-педагогічними аспектами займалися К. Завалко, С. Муратова, О. Величко; розвитком окремих скрипкових жанрів в Україні – А. Мельник, В. Заранський; формуванням скрипкової школи на Україні – Р. Закопець, І. Андрієвський. Історичному аспекту формування постановки виконавського апарату присвячена стаття В. Павлової та С. Дідок «До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект» [10], де розглянуто 5 еволюціоністських етапів розвитку основних ознак та характерних особливостей проблематики постановки виконавського апарату скрипаля, їх специфіка та відмінності в залежності від країни та епохи.

І донині не достатньо висвітленими лишаються проблеми, що стоять на перетині різних наук: від медицини і психології до культурології та мистецтвознавства. Висвітлення основних альтернативних підходів дозволить ефективно вирішити ключові питання по досягненню кінцевих досконалих високохудожніх показників професійної майстерності.

Започатковуючи власну оригінальну лінію досліджень, ми послідовно продовжуємо плідні пошуки новітніх ефективних методів інноваційної скрипкової методики, які розпочав К. Блезьєн. Винахідницькі дослідження передбачають постійне використання унікальних пошукових творчих розвідок, насичених різновекторними багатofункціональними інноваціями, які нетрадиційно використовують методологію різноманітних наукових підходів: від музикознавчих та культурологічних до психологічних.

На сучасному етапі музична практика вимагає від скрипаля-виконавця найвищу ступінь досконалого, універсального володіння технікою в ансамблевому, оркестровому та сольному виконавстві. Це свідчить про необхідність постійно підвищувати рівень підготовки та справжньої технічної майстерності скрипалів-професіоналів. Саме на ефективне удосконалення рівня підготовки професіоналів найвищого гатунку направлена реалізація даної методики. Досконале володіння технічними можливостями інструменту та підкорення його постійно зростаючих вимог до підвищення професійного рівня в реалізації художньо-виразних засобів – одне з найскладніших завдань сучасного скрипкового мистецтва. Високий художньо-виконавський рівень скрипаля в значній мірі залежить від того, як і в якій мірі він вирішує цю проблему.

«Немає другого інструменту, повне оволодіння яким в найпізніший період навчання потребувало б такої обережності та точності на початку, як того вимагає скрипка» [1, с. 35–36].

В розробці більш досконалих методів розвитку скрипкової техніки потрібно враховувати типові форми виконавських рухів та взаємозв'язки технічних прийомів гри [6, с. 40]. ухи виконавця практично не можливо здійснити відокремлено один від одного; всі вони, хоча й достатньо різняться між собою та в залежності від текстової необхідності виконують «спеціалізовані» рухові функції, проте завжди працюють в комплексі, взаємопов'язані та обумовлюють одне одного, забезпечуючи найбільшу зручність. Тому вони мають бути узгодженими, злагодженими, цілеспрямованими на вирішення загального цілісного кінцевого результату, тобто знаходитися в єдності та підпорядкованості один одному (не залежно від їх характеристик та якою частиною руки вони виконуються – мілких або великих – від пальцевої та кистьової техніки до співвідношення передпліччя та плеча). Виявлення дефініцій щодо спеціалізованого характеру роботи всіх рухомих функцій рук під час гри потребує ретельної та більш докладної аналітики.

3. Актуальні постановочні питання скрипкового мистецтва

Проблеми доцільності постановки рук та корпусу скрипаля – одна з провідних та виступає неодмінною умовою та запорукою подальшого успіху. Щодо терміну «постановка» існують деякі суттєві зауваження про його умовності, оскільки, спираючись на багатовіковий досвід його функціонування, саме питання форми постановки отримали еволюційний розвиток, раціоналізацію, осучаснення та удосконалення, а існуюча прогресивна методична література визначає її як *процес поступового та найбільш раціонального пристосування організму до інструменту* [6, с. 20]. За мету нами було поставлено здійснити перевірку цих постулатів, аби на власному досвіді пересвідчитися в їх ефективності та дієздатності. Констатуємо, що проведені багаторазові власні дослідження підтвердили той факт, що ігровий процес – це можливість гнучкого пристосування та взаємодії людини як виконавця з одного боку, та інструменту – з іншого, в результаті яких випрацюються та викристалізуються індивідуальні та найбільш зручні для виконавця форми гри. Вкрай важливо щораз враховувати економіч-

ність (оптимальність) в будь-якій ігровій дії. Та для того, щоб отримати найбільш раціональне використання роботи м'язів, уникаючи зайвих рухів, що ведуть до метушливості, потрібен не тільки чіткий розрахунок кожної дії, адже ще на самому початку гри виконавець має бути впевненим у чітко відпрацьованому механізмі по ефективному звільненню рухів від найменшого затиску; за своїми характеристиками рухи мають бути оптимально мінімальними, а вже потім цілком усвідомленими та зафіксованими концентрованою увагою. Існує суперечлива на наш погляд точка зору, що гра в дуже швидкому темпі не надає можливості вносити будь-яке корегування в процесі гри, бо це змінює внутрішній стан виконавця. Впевнено апелюємо та виключно дослідницьким шляхом доводимо, що не існує жодних постулатів, яких би не можливо було змінити. Вільний ігровий апарат, який здатний видобувати вільні рухи рук, дозволяє виконавцю ефективно та легко здійснювати їх з мінімальними енергетичними затратами, а інноваційна методика надає таку гарантовану можливість закріпити її та робити це на постійній основі не залежно від швидкості темпу текстового матеріалу, що виконується, оскільки вона розрахована на підвищення моторики. Натомість вона вимагає найбільш природних, максимально легких та вільних рухів (уникаючи затиснень, оскільки в темпі вони можуть розповсюджуватися на будь-які групи м'язів), досягнення гранично швидкої реакції виконавця (тобто постійної уваги) та глибокого усвідомлення внутрішніх закономірностей виконавської майстерності в цілому, оскільки постановка має забезпечувати можливість засвоєння усіх технічних прийомів, що вимагає виконання сучасного скрипкового репертуару.

Технічні вимоги скрипкового мистецтва суттєво впливають на її форми, серед яких можна виділити наступні фактори: об'єктивні технічні вимоги сучасного скрипкового мистецтва, об'єктивні механіко-акустичні вимоги інструменту, фізичні дані та внутрішні фізіологічні процеси організму, що характеризуються свободою, зручністю та природністю прийомів гри [6, с. 22].

Вирішення основного кола питань з проблематики щодо максимально зручної постановки скрипаля було притаманно багатьом європейським скрипковим школам, ретельно вивчалось та удосконалювалось воно і в радянському та на пострадянському просторі, тому за

доцільне вважаємо зупинитися на деяких прийомах, використаних у даній методиці, а саме:

– щодо висоти тримання інструменту погоджуємось з наданим описом: «Інструмент слід тримати досить високо – не нижче горизонтального положення відносно полу. Ступінь відведення скрипки вліво краще використовувати таку, аби руки діяли в двох бокових, рівновіддалених від голови скрипаля зонах, під кутом зору в 60°, в яких найбільш точно та швидко координуються рухи мозком людини» (за А. Ширінським) [14]. Вага корпусу розподіляється рівномірно на обидві ноги, дозволяючи вільне перенесення на різні точки опори (з лівої на праву та навпаки), пам'ятаючи про елементарну коректність щодо культури виконання музичних творів аби занадто рухлива манера довільного стану корпусу не переросла у виконавця у відсутність виконавського смаку та естетичного сприйняття. В великій мірі впливає на якісний кінцевий результат фактор того, як саме ми тримаємо скрипку, бо від того, наскільки вдалим буде оптимально обраний варіант, при якому виконавцю буде зручно грати без напруги, а м'язи відчуватимуть абсолютну свободу рухів, в подальшому буде залежати технічна незалежність, свобода рухів, простота та легкість у виконанні найскладніших текстових завдань. Вільні рухи надають можливість грати розкуто та довільно, а однією з головних вимог стає одна умова – *скрипка має стати частиною тіла*, ось чому дуже важлива природна постановка рук скрипаля, коли ліва рука на початку гри має бути розслабленою, але досить часто на практиці у більшості виконавців вона затискається та напружується (напружуються м'язи руки), в першу чергу через це страждає артикуляція. Існує 2 способи її тримання: за допомогою мостика чи без нього. Більш доцільним вважаємо використання моста, оскільки плече тоді спрацьовує як сурдина. Великий палець має ковзати, завдяки такій його рухливості позиційні зміни відбуваються дуже швидко та природно, та потрібно пам'ятати, що він завжди повинен рухатися разом з 1-м пальцем. залежить якісна зміна позицій, особливо при здійсненні швидких великих позиційних стрибків. На практиці ми часто зустрічаємося з затисненням так званого «комплексного кільця» великого пальця та заглиблення вказівного (в останній фаланзі), від чого одразу затискається рука. Це не дає можливості здійснювати вільні рухи. Ще слід усвідомити вагомість

та чітке розуміння тієї установки, що одночасно мають працювати дві руки разом, в процесі гри вони не заважають, а навпаки, мають допомагати одна іншій. Принцип збереження чітко скоординованих рухів рук при виконанні («палець – смичок, палець – смичок») забезпечить добрий результат. Природне положення скрипки, розташування пальців на грифі, вірне так зване позиційне відчуття від 1-го до 4-го пальця та положення мізинця над струною в комплексі – все це запорука вдало виконаних вільних рухів скрипаля. Ось чому не має необхідності в так званих допоміжних рухах в цьому випадку, бо вони тільки відволікають виконавця. Щодо ступеню прикладеної сили притиснення скрипки лівою щелепою (підборідком) робимо власну розвідку, ціллю якої має стати відповідь на окреслену проблему. В результаті пошуків наочно з'ясовуємо, як важливо дотримуватися принципу використання якнайменшої напруги в ігровому апараті під час гри, аби точно з'ясувати силу тримання лівою щелепою корпусу скрипки. Вважаємо, що доцільно буде віднайти таке стійке відчуття відсутності напруги, аби це не створювало додаткового її натиску ще і в цій точці, при якій з одного боку інструмент досить цупко буде триматися між ключицею, мостом та підборідником, а ліва рука, всі її частини могли вільно рухатися, при цьому в жодному разі не напружуючи ігровий апарат. Вважаємо, що допускати можливість більш вільного відчуття тримання інструменту не варто, бо жодної користі це не приносить, рухи лівої руки це не звільняє та і звуковидобування не покращує, тому, пам'ятаючи про доцільність і корисність використання кожного елемента, що приймає участь у ігровому процесі, все ж таки наголошуємо на тому, що в гранично швидких темпах навпаки, саме цупка, більш статична манера тримання інструменту в цьому сегменті надає змогу зберігати свободу лівої руки при виконанні карколомних пасажів, використовуючи позиційну та техніку гри у високих регістрах, що набуває особливої ваги у вступному та заключному епізодах 5 Капрису Н. Паганіні.

На можливість використання так званих «комбінованих» форм тримання інструменту вказує Е. Камілларов: в двох точках «при позиційній грі, коли скрипка знаходиться в двох точках опори – в верхній частині корпусу, накладаючись на ключицю та ледь притримуючись підборідником, та внизу – між великим та вказівним пальцем, з глибинним розташуванням та з перемінною точкою опори шийки скрипки» [6, с. 31] –

(так звана друга точка опори) та в одній – «з тимчасовим затиском між підборідником та ключицею» – при наскрізному русі переходів вниз (перша точка опори). Аби впевнитися або спростувати сказане робимо кілька досліджень, які поперемінно акцентують нашу увагу на різних елементах, використовуючи в одному разі дві точки опори, в іншому – тільки одну. В результаті впевнюємося та констатуємо, що здійснені власні дослідницькі розвідки підтвердили ефективність використання тримання інструменту лише в одній – першій – точці опори незалежно від текстової необхідності. Так звана друга точка опори постійно створює додаткову напругу в руці та особливо негативно впливає на свободу рухливих функцій в цілому та окремих її частин. Заздалегідь розуміючи наявність такої домінантності в характері здійснюваних рухів за рахунок постійної напруги в м'язах руки та відсутності свободи в них, цілком обгрунтовано вважаємо за доцільне пропонувати використовувати лише одну (першу) точку опори, яка надасть можливість рухам лівої руки здійснюватися вільно та легко. Отже, питання раціональної постановки рук та голови скрипаля навіть у використанні новітніх методів і донині не втрачає своєї актуальності.

Кистьова техніка повинна бути гнучкою та рухливою, здібною до швидкого переміщення по грифу в залежності від характеру музичного матеріалу, що виконується, та бути в постійному контакті з великим пальцем, залежно від форми руху, що буде здійснюватися. Пальці мають розташовуватися на грифі, вистроюючись в одну лінію над струною, орієнтовно – від зручності мізинця (4 пальця), що знаходиться ближче до 3 пальця, ніби в парі з ним, бути в купці, їх падіння має бути з нахилом та звершуватися кінчиками пальцевих подушечок. Хоча довжина пальців долоні різна, та працювати вони повинні однаково, дуже швидко та енергійно. При гри на струні G мізинець (4 палець) не має бути над струною E, тобто потрібно чітко усвідомлювати, що долонь не має розкриватися настільки, щоб вийти за так зване «поле гри» здійснюваного руху. Вірно вистроєна позиція визначається розташуванням мізинця над струною. Неабияк впливає на якість гри робота пальців. Великий палець теж здійснює допоміжні рухи, при цьому не захоплюючи шейку скрипки. Заглиблення вказівного пальця (остання фаланга), яке входить разом із великим пальцем до комплексу так званої другої точки дотику з інструментом не має здійснювати затиск м'я-

зів, бо в купі з великим пальцем саме ця група часто призводить до небажаного м'язового напруження. Дана точка може сприйматися хіба як точка дотику, яка не має нести навіть найменшу напругу в ігровий процес. Вся рука знаходиться в стані природно піднятої, без ліктьових відведень в будь-яку сторону; бокові рухи знаходяться в чіткій залежності від необхідної площини струни/струн для подальшого їх виконання пальцями. На необхідності зміцнення пальців та збільшенні їх кріпості зауважував Л. Ауер в своїй школі гри на скрипці [1, с. 38–39]. На їх енергійність та активність при мінімальних затратах часу та енергії здійснювати необхідні рухи вказує [6, с. 43], зазначаючи також, що «із збільшенням швидкості руху висота підйому їх зменшується, разом з тим зменшується їх сила падіння на гриф. При занадто швидкій грі висота підйому стає настільки незначною, що казати про природну силу удару не має сенсу. Виникає необхідність чимось компенсувати втрату природної сили падіння пальців». Основою пальцевої техніки завжди вважалося їх активне падіння на гриф та чіткий підйом-відскок. Їх сила – в активності, що породжує необхідність розвитку м'язів – ударність та енергію відскоку.

За Е. Каміларовим, критерієм сили тиску пальців на гриф є вільний стан кисті. Не менш важливо звертати увагу на м'язи долоні, які так само мають здатність затискатися, ось чому потрібен постійний контроль уваги, аби миттєво їх звільнити, якщо затиск все ж таки стався. Дискусійною вважається доцільність так званого «втискання» або «вдавлювання» пальців в гриф в повільному темпі, аби при збільшенні швидкості руху перетворити його в відчуття «цупкості». Впевнені, що будь-яке втискання може стати зайвим приводом для м'язового напруження. Адже справедливо висловлювання, що «навіть при мінімальній висоті падіння пальця має лишатися відчуття його енергійного удару, а не затиснення. Укріплювати пальці необхідно за рахунок посилення діяльності їх м'язів так само, як при короткій трелі або форшлагу» [6]. Вважаємо вищезазначений метод тренування пальців лівої руки малоефективним та вважаємо, що шлях дослідницької пошукової розвідки – це єдиний вихід з ситуації, де практичний досвід наочно продемонструє всі можливі здібності та дієздатність інновацій. В дослідженні звертаємо особливу увагу на те, що пальці мають падати на гриф за рахунок власної ваги. Кожен рух краще відпрацьовувати в повільному

темпі, це зобов'язує в якійсь мірі звернути увагу на те, що саме темпова різниця у виконанні одних і тих самих завдань дійсно внесе зміни у характер пальцевих рухів, коли в повільному темпі будуть працювати дві фаланги пальців, а в швидкому – тільки одна, перша. Дійсно, висота підйому пальців скорочується, удар ними на гриф здійснюється менший, але енергійність та сила зберігаються. І тоді стає зрозумілим, для чого потрібно використання вправ інноваційної скрипкової методики, аби при набутті випробувачами дуже швидкого темпу зберігалася досягнута та відшліфована ними на попередніх етапах мотолочкова ударність в пальцях. Дуже важливо прискіпливо виконувати чіткі вимоги щодо падіння кожного пальця на струну, але набагато важливішим вважаємо здійснення його підйому зі струни, бо від цього залежить релаксація кожного пальця, що бере участь в рухомому процесі. Правильний підйом – це відскок, від нього залежить гарна артикуляція та моторика. В швидкому темпі це потрібно робити дуже швидко та гранично точно, аби вони не втомлювалися. Важливо звернути увагу на вельми розповсюджену помилку, з якою дуже часто стикаємося на практиці: автоматичне затиснення великого пальця в момент падіння пальця на струну. Корисно звернутися до досвіду по використанню площини стіни кімнати в якості допоміжного засобу, аби з'явилося потрібне відчуття свободи рухів, але вже без використання великого пальця, для чіткої артикуляції та чистої інтонації, адже від цього аспекту багато в чому залежить весь подальший успіх. Секрет чіткої артикуляції в швидкому темпі криється в наступному: швидко грати може тільки той, хто має здібність швидко чути ще на попередніх етапах доігрового процесу. На важливість використання можливості передчуття, уявлення фрагменту або цілого текстового матеріалу, що тільки буде виконаний, потрібно звернути особливу увагу.

Прискіпливим оволодінням всім спектром ретельно відібраних вправ цілком можливо довести ефективність втілення запропонованого нами синергетичного підходу з домінуючим варіаційним принципом використання технічних скрипкових прийомів та психологічних практик. Коли модифікуючись, він результативно оперує окремими сегментами тексту, водночас розкладаючи їх на окремі фрагменти, використовуючи так званий потактовий підхід у вивченні текстового матеріалу, в результаті якого ми отримуємо можливість максимально позитивного результату

у використанні граничного контролю уваги, ретельно відібрані вправи гарантовано зміцнять пальці, доводячи їх до молоточкової ударності (як подібність до використання прийомів фортепіанної гри) та збільшать моторику, завдяки яким в будь-якому шаленому темпі кожна нота буде якісно виконана, чітко прослуховуватиметься на слух та стане подібною до так званої бісерної техніки виконання.

Декілька зауважень у нас викликала термінологія, яка активно й досі використовується в скрипковому середовищі, щодо формулювання так званої «позапозиційної» техніки гри, яка й досі зберігає певну актуальність в скрипковому середовищі музикантів. Нас стурбувало наступне питання: «Чи можливо грати поза позиціями на скрипці?» При відповіді ми намагалися ретельно та вдумливо підійти до результату цього запиту та отримати перш за все для себе відповідь на поставлене питання. Висновок, до якого ми дійшли, був наступним: «не можна грати поза позицій». І хоча на скрипці не має ладів, як на народних інструментах, скажімо, на гітарі, все ж таки існує абсолютно чіткий математичний розрахунок кожного руху, що здійснюється виконавцем, піднімаючись вгору по позиціям на грифі. Музична Енциклопедія формулює позицію як «positio – з лат. – це положення руки та пальців виконавця при грі на музичному інструменті по відношенню до грифу струнного інструменту» [9]. І. Ямпольський зауважував, що «уява про позицію дозволяє скрипалю подумки розподілити рухи пальців по відповідним ділянкам грифу та сприяє розвитку відчуття відстаней. ... позицію слід розглядати лише як відправну точку опори для руху пальців, що змінюється кожного разу у відповідності до вимог, що надаються конкретним музично-виконавським замислом» [16]. Так, в тексті 5 Капрису у вступному та заключному епізоді використовується наскрізний рух від «ля» малої октави, що виконується в першій позиції на баску до «ля» в четвертій позиції, виконаній на струні Е. Дійсно, напрямку руху руки, що виконує арпеджіо, та думки виконавця має звершуватися від першого (найнижчого) звуку до останнього (найвищого) наскрізно. Наскрізний рух – це кінцеве розуміння бажаного результату від виконання такого типу рухів. Але при цьому варто мати не тільки чітку уяву про те, через які позиційні сходинки проходить весь шлях лівої руки, потрібно зафіксувати кожен позицію, яку проходить рука на протязі всього пасажного руху. Аби це легше було здійснити, варто в повільному темпі використовуву-

вати принцип зворотнього руху, тобто, якщо маємо грати висхідний тип пасажу для закріплення позиційного відчуття та отримання гарантовано чистої інтонації, маємо програти його в зворотньому напрямку зі збереженням всієї складової інтервальної структури арпеджірованих пасажів. Після кількох повторів таким чином здійснених рухів, ми легко отримуємо впевненість у гарному відчутті позицій грифу та чисту інтонацію. Рука має звикнути до того, що позиційні відстані, щораз піднімаючись догори по грифу, зменшуються. Для того, аби мати та не втратити чітку артикуляцію, маємо заздалегідь в досить повільному темпі налаштувати всі позиційні зміни, а саме:

– артикулювати потрібно кожен ноту, тому пальці лівої руки мають знати, чітко та вірно відчувати відстані між кожним звуком, що виконується в арпеджіо чи пасажі;

– для гарної артикуляції слід міняти ритм вправ в лівій руці, пограти пунктирними штрихами, слідкуючи за дотриманням принципу послідовного та буквального виконання «спочатку падає палець, потім – смичок»;

– перед тим, як ставити наступний палець, ми маємо почути (передчути) наступний звук, що буде здійснюватися, а тільки потім його робити, дотримуючись вищезгаданого принципу «палець-смичок, палець-смичок». Вуха виконавця має звикнути робити передчування внутрішнім слухом;

– всі так звані «наскрізні» висхідні пасажні рухи маємо відрепетувати не тільки вгору, а й в низхідному русі, тоді досить легко буде відтворюватися рух по позиціям та чиста інтонація в будь-якому напрямку та послідовності;

– перевірити зміну струн, адже зробити чітку артикуляцію правій руці допомагає ліва рука, то ж слід пограти потрібний епізод штрихом *spiccato*.

Насправді, це дуже важливе питання: «Де саме ми знаходимося на грифі?» Воно набуває особливої ваги не тільки для тих виконавців, які тільки стоять на шляху подолання скрипкових технічних труднощів. Професіонали часто виконують це автоматично, на слух, не задумуючись, бо чітко розуміють та досконало знають механіку, всі етапи складової успішного ігрового процесу. Та навіть найдосконалішому виконанню ніколи не завадить зайвий раз впевнитися у власній правоті, бо тільки так і досягаються вершини виконавської майстерності: шляхом постійних перевірок, відсікаючи фальш, залишати

тільки досконалість, якій, як відомо, не має меж. Тому процес власного удосконалення лежить поза межами фальшивої інтонації та не менш фальшивих рухів. Це щоденний невтомний труд, який не залежить від ступеню колишніх досягнень. Тільки поступовий рух вперед здатен змінити та зміцнити власне становище в мистецтві. Справа в тому, що необхідність точно відчувати позиції на грифі передбачалася скрипковими майстрами ще на стадії формування сучасного інструментарію, коли було закладено чітке розуміння суто математичних підвалин позиційних розрахунків мензури. Тому так важливо чітко знати та гарно відчувати скрипковий гриф, який часто на практиці часто виявляється більш непокірним, ніж того хоче виконавець. Як часто ми стикаємося з тим, коли скрипалі, граючи складний в технічному плані репертуар, фактично не володіють базовими основами та відчуттями. Найгіршим в даному випадку вважаємо виконання високих позиційних змін з використанням подвійних нот, складних інтервальних поєднань, коли не можливо досягнути бажаного досконалого результату через неправильну роботу над технічним текстовим матеріалом, щоразу повторюючи та закріплюючи помилки, не виправляючи їх. Це означає, що якщо не має розуміння, як саме потрібно їх виправити, то і дискурс «як покращити якість гри?» лишається під питанням. Чи можливо взагалі це здійснити, але, роблячи це не тимчасово або випадково? Як зробити так, щоб слизький гриф підкорився виконавцю, адже призводить це до того, що щоразу виконання епізоду стає все гірше і гірше, а мало би покращити гру? Щоденний досвід від почутої відверто неякісної гри змусив зробити свої висновки з приводу цього нагального питання та спонукали розпочати власні дослідницькі пошуки оригінальної інноваційної скрипкової методики, яка б змогла ефективно довести, що на скрипці грати не тільки складно, а й цікаво та напрочуд легко та зручно. Глибинний та докладний огляд її займає окреме дисертаційне дослідження, над яким нині плідно працює автор. Ця стаття присвячена розгляду окремих професійних питань, які більш докладно розгортаються в дисертаційному дослідженні.

Виконання необхідних умов вимагає і постановка правої руки:

– вірно тримати смичок. Краще за все заздалегідь потренуватися робити це з гладкої поверхні (можливо використання столу в якості такої) та ретельно відпрацювати основні рухи, орієнтуючись на їх

свободу та естетичність. Дуже важливо правильно взяти його, охоплюючи пальцями древко, зберігаючи постановку, коли великий та середній пальці створюють кільце. Особлива увага має бути на вказівний палець. Важливо не піднімати його в процесі виконання та не відтягувати по тростині від решти. Згадаймо, що появою наприкінці XIX ст. нового типу смичка, який удосконалив французький майстер Ф. Турт, за вимогами франко-бельгійської школи саме вказівний палець має прилягати до тростини смичка середньою фалангою і відмічатися дещо вищим положенням ліктя правої руки, ніж на попередніх етапах. Досить довгий період часу скрипалі використовували саме цей підхід в триманні смичка. Д. Ойстрах першим звернув увагу та зробив важливі акценти у царині правої руки, К. Блезьєн заклав базову лінію інноваційної основи, яку авторка плідно продовжує даним дослідженням із власними пошуковими розвідками, які в результаті докорінно змінили позицію правої руки. Звернувши увагу на те, що рухи руки мають здійснюватися природно, зроблено висновок, що не потрібно піднімати високо плече та лікоть, на тростині мають бути використані функції всіх 4-х пальців, вони мають бути рухливими, великий палець впливає на кистьові рухи та лікоть, а тому теж має бути вільним і рухливим, особливо при здійсненні швидкої зміни смичка, швидкої зміни струн та при виконанні штрихів *spiccato*, *staccato*. Дослідження довели, що для того, щоб отримати різноманітне звукове забарвлення, маємо пересувати вагу різних пальців на смичку. Вони (пальці) допомагають також здійснювати зміну струн. 1-й та 4-й разом з ліктем та кистю допомагають цій зміні, але маємо пам'ятати, що в цьому випадку ліктьові рухи мають здійснювати *мінімальні рухи*.

Постановка пальців має бути в купці, кругленькими, та з відчуттям «без кісток», що занадто стирчать, рухливі під час гри та незмінні щодо скупчення, за наявності більш глибинного типу охоплення смичка пальцями. Окрім того, варто пам'ятати влучне висловлювання А. Ямпольського: «пальці на тростині смичка не мають бути напружені навіть в момент руху» [17, с. 24]. Думається, мова перш за все йшла про вчасне звільнення м'язів від напруги при вільному інерційному русі руки. Але практика доводить протилежне, адже саме цей принцип найчастіше ігнорується скрипалями: м'язи затискаються, пальці

кам'яніють, рухи стають незграбними та дуже заважають виконавцям в ігровому процесі. Необхідна умова для гарантованого швидкого звільнення м'язів – миттєвий, короткий та влучний сигнал-імпульс від головного мозку у напрямку до руки на стадії, що передує руху та виступає в якості певної відшліфовки, удосконалення пошуку найбільш оптимального, компактного руху руки;

– тримати великий палець правої руки зігнутим «колечком», оскільки напруга саме цього м'язу не дає можливості утворення звуку, що вільно летиться, та сковує вільний рух кисті руки. В різних частинах смичка його положення буде дещо відмінним: завжди зігнутим у суглобі між першою та другою фалангою, в другому – трохи зігнутим при грі у колодки та більш прямим у кінцівці смичку. Та найголовніше – це наявність проблеми вже згадуваного занадто сильного затискання великого пальця, з яким стикаємося досить часто в процесі виконання творів. Цей палець має бути *рухомим та вільним*, бо саме ступінь його відчуття свободи в великій мірі впливає на *якість звуковидобування*;

– уникати крайніх положень кисті – сильно прогнутої у кінцівки смичку та занадто сильно зігнутої біля колодки (за Ю. Янкелевичем) [18];

– віднайти таке положення ліктя, при якому рука зі смичком, що розташовується на струні інструменту, складає так званий «комплекс», що ніби утворює єдину площину; та *в жодному разі не потрібно його підняти занадто високо*;

– точно розрахувати висоту рухів передпліччя. Це важливо, бо також може призвести до скованих рухів в руці, напрузі в м'язах та неможливості якісного та вільного відчуття при виконанні в гранично швидкому темпі (знайоме багатьом скрипалям відчуття ніби рука «відвалюється» від перенапруження та відсутності вчасного перепо-чинку у м'язах). Радянська скрипкова школа в цілому зорієнтована на високе тримання ліктя правої руки. Нерідко ми спостерігаємо у деяких скрипалів занадто високе його положення, і така помилка «кидається в око», роблячи рухи незграбними та зайвими, що в значній мірі негативно впливає на якість звуковидобування. Ми ж, на протипагу, пропонуємо наступне: *права рука – особливо лікоть та плече – не повинні бути занадто високо піднятими, а мають розташовуватись дещо ближче до корпусу скрипаля, у так званому «комплексі/рамці» зі смичком*. Це надасть можливість робити мінімально потрібні рухи

для універсального володіння віртуозністю як такою, блискуче, легко та вільно виконувати в будь-якому (швидкому або повільному) темпі віртуозні штрихи, відповідно до авторського тексту втілювати необхідні тембральні барви. При здійсненні штрихових рухів необхідна відсутність зайвої напруги, що сковує, рухи мають бути максимально природними, а процес роботи, який здійснюється під час виконання, в залежності від аналізу отриманого звукового результату (наявність постійного слухового контролю) має привести до відточених, найбільш економічних, найбільш компактних варіантів рухів при усвідомленому контролі уваги.

Дуже важливий аспект для кожного виконавця – це гарна артикуляція. До вирішення одного з найбільш злободенних питань кожного скрипаля зверталось не одне покоління музикантів-віртуозів. Як досягти насичено-бархатистого тембру звучання інструменту? В великій мірі це залежить саме від якісного звуковидобування та артикуляції, які в свою чергу складаються з кількох компонентів: гарної постановки правої руки; вміння користуватися уявою, аби навчитися слухати кожну ноту, кожен звук, відчутти його, перед-чутти та в залежності від бажаного результату надавати сигнальні імпульси мозку щодо потрібної якості звучання, яке б ми хотіли мати; відчуття розуміння вірного використання всіх 4-х пальців на смичку, що регулюють вагу, адже вага – це сила звучання, додаючи більше ваги, отримасмо більш насичене звучання, постійно пам'ятаючи про особливу увагу до функції великого пальця, який не має бути затиснутим, мов камінь, аби не затискала вся рука, бо від нього в великій мірі залежить вага руки скрипаля.

При опрацюванні артикуляційних підходів важливо врахувати 2 фактора: володіння природною вагою руки, коли вона зверху вниз розподіляється на смичок та синхронними рухами ліктя, що звершуються при абсолютно чіткому відчутті потрібної якості звучання та чіткому розумінні, де і коли додати або прибрати вагу руки. Все цілком залежить від здійснюваного руху руки, адже, як ми вже наголошували, сила ваги – в звучанні, більш насичений звук потребує більше ваги.

Велике значення для вироблення високо досконалих рухів виконавця має тонкий, чіткій відбір варіантів рухів на основі аналізу звукового результату, що отримуємо, та чіткого усвідомлення того, що саме не вдалося зреалізувати, поступово усуваючи недоліки, тобто має бути

постійний контроль рухів (всіх в буквальному сенсі) з боку цілеспрямованих процесів мислення в заданому напрямку. На сучасному етапі саме практична зона вимагає від виконавців вчасно зробити свій вибір щодо ефективності методів навчання, які мають бути гнучкими та різносторонніми, долаючи стереотипність та догматичність.

Аналізуючи принципи виконання різноманітних штрихів можна дійти висновку про доцільність використання зон положення руки зі смичком (розуміючи поняття «зона» як більш широке, об'ємне та узагальнене). При опрацюванні певних штрихових рухів важливо усвідомлювати наявність *площини ареоли зони* найбільш доцільного їх виконання. Та наявність її лише свідчить про те, що *ареола зони* має більш вузький, конкретний та уточнюючий характер та дещо меншу локаційну площину її розташування у порівнянні з зоною як такою, про яку згадує А. Ширінський [15]. При цьому констатуємо, що амплітуда рухів виконавця значно зменшується, характер рухів стає більш поміркованим, більш компактним, а у виконанні в максимально швидкому темпі тексту Капрису суттєво зменшується, конче стає потрібен не тільки чіткий розрахунок кожної рухової дії, – потрібен вільний ігровий апарат для того, щоб легко здійснювати мінімальні рухи, а без використання сконцентрованої, зосередженої на цьому процесі уваги, це практично неможливо зробити, принаймні, досить проблематично. Тому необхідно віднайти крайні точки рухів в середині кожної зони, що дозволить в подальшому використовувати найбільш оптимальні рухи, робити їх максимально компактно, без напруги, вільно, та узгоджуючи з необхідними завданнями, що стоять перед творчим виконавським процесом. Це так звані *точки біфуркації*, в які потрібно входити і виходити «ювелірно», таким чином, щоб цей процес не впливав на якість звуковидобування, незалежно від зміни напрямку руху (вгору або вниз, по горизонталі чи вертикалі). Потрібно робити це непомітно, з використанням компактних мінімальних рухів, напрочуд плавно виконуваних, без ривків для руки, ніби в одній площині зроблених, з досить невеликим кутом повороту руху. На перший погляд хаотичний рух цих точок дійсно робить непомітним процес гармонізації та узгодження кожного руху, роблячи його максимально досконалим, бо ж потрібно вийти в розрахунках на гранично точні місця їх поєднання та з'ясувати місця потрапляння в них, що в гранично швидкому темпі

значно зменшує кінцеву амплітуду рухів і площину їх використання. Віднайти та прорахувати момент повороту з малим кутом з розворотом (на практиці це виглядає подібним до виконання рукою еліпсообразних рухів, що постійно повертаються з початкової на кінцеву точку, і так до безкінечності; в процесі удосконалення вибудовувати з нескінченості кінцевий досконалий рух) необхідно під чітким та постійним контролем кожного звуку максимально зосереджено. Це необхідно робити під час пошукового періоду шляхом фрагментарного вивчення твору. Вкрай необхідний постійний контроль уваги за досягненням максимальної свободи має призвести до використання так званих оптимально потрібних рухів. Процес спостереження за їх здійсненням в ході подальшого розвитку дослідницької розвідки доводить наступне: точки біфуркації як такі в певному сенсі набувають умовності, опиняючись на другому плані, коли кардинально зрушується темп виконання запропонованого фрагменту твору. Рука знаходиться в постійному русі, то ж фактична фіксація руху в конкретних точках ареоли зони втрачає сенс. І якщо, скажімо, виконання штриху *detashe* або похідних від нього пунктирних штрихів дійсно фіксує ці точки, то картина дещо змінюється, коли це стосується фрагментарного виконання тексту запропонованими вправами на 2, 4 та особливо на 8 *legato* або штрихом *spiccato*. При збереженні точок потрапляння в ареолу зони виконання штриха спостерігається переакцентування на *більш ретельний розрахунок амплітуди рухів* та вибору гранично *точно обраного локаційного місця* для максимально вільно здійснюваних рухів, а значить і *точного розподілу смичку*. Дослідницьким шляхом встановлюємо, що права рука під час виконання штриху *legato* використовує складні комбіновані форми рухів, де потрібно враховувати багато складових та робити це по можливості без зайвої м'язової напруги, а саме: рух передпліччя, ступінь відкриття ліктьового суглобу, кистеву гнучкість, рухливість пальців на деревці смичку, відсутність затиску великого пальця а також максимально м'яке поєднання струн, використовуючи так звані «перетяжки» (нами використано інноваційний термін, про його значення мова піде далі), перемінну час від часу зміну ареоли зони (залежно від площини розташування текстового матеріалу, що входить до штрихового комплексу на 2, 4 або 8 нот *legato* (епізод *agitato*), бо в даному випадку мова йде про допустимі абсолютно різні

амплітуди рухів щоразу при збільшені кількості нот на смичок у фрагментарному виконанні). Стосовно штриху *spiccato* маємо зауважити наступне: при виконанні похідних від *detache* летючих штрихів, виконаних від струни, або штриху *spiccato*, максимально збільшується темп та максимально зменшується об'єм та амплітуда рухів правої руки, тому точки біфуркації аж ніяк не головні в процесі якісного виконання штриху та звуковидобування. І хоча штрихи *legato* та *spiccato* різняться між собою, здійснюють різні типи рухів, спільним в цьому випадку має бути *постійний контроль уваги, максимальна зосередженість* на дрібних деталях та *наявність миттєвих сигнальних імпульсів-кліше*, що відкоригують амплітуду та звільняють від напруги м'язи в процесі гри. Зрозуміло, багато хто звик до того, що абсолютна свобода в русі при виконанні будь-якого штриху не можлива, і тому бажано в рамках руху напружувати м'язи короткочасно та імпульсивно (за А. Ширінським) [14], максимально використовуючи інерційний рух, природну вагу смичку, пружину тростини. М'язам потрібен відпочинок, аби уникнути їх перевтомлення. Вважаємо дещо дискусійним запропоноване висловлювання, адже бажано не напружувати м'язи взагалі, тобто якщо розуміти буквально цей вислів, то виходить, що ми ніби програмуємо власні м'язи на здійснення затиску, а нам апріорі потрібна геть протилежна установка на здійснення максимально вільного руху, але якщо напруження все ж таки сталося, то уникнути його можливо тільки одним шляхом: надати миттєвий сигнал від головного мозку до м'язів, що тимчасово затиснулись. Розуміючи наявність деякої ідеальності у власних побажаннях, цілком погоджуємося з тим, що для того, щоб досягнути цього потрібні певні умови. Уважне дослідницьке спостереження доводить, що без наявності вищезгаданого усвідомленого миттєвого сигнального імпульсу-кліше, який передуватиме процесу звільнення м'язів, що направлені на контролювання напруги в руках, зробити це не можливо. На практиці виявляється, що, розуміючи ці доволі очевидні речі, ми часто стикаємося з протилежними явищами (перегріванням, використанням невірної режиму багатогодинного «загрівання» помилкових рухів від повільного до занадто швидкого темпу *через відсутність константи контролю уваги на кожній деталі руху, що виконується*). І в кінці кінців маємо негативний результат фактично непотрібних, безконтрольних багатогодинних занять та забагато

розсіяної уваги, а інколи навіть повної відсутності сконцентрованості на необхідних деталях, до абсурду заграних в швидкому темпі.

На практиці ми часто стикаємося з тим, що виконавці часто грають по інерції, яка притаманна ледь не кожній їх дії в процесі гри. В той же час вимоги сучасного репертуару ставлять завдання підвищеної складності, які не можливо подолати затиснутими м'язами в обох руках, що можуть виникати в будь-яких м'язових групах та будь-коли, інколи навіть мати так званий «мігруючий» характер. І донині панує певний догматизм і відсутність гнучкості та розуміння необхідних пошукових розвідок у вирішенні питань щодо ефективних пошуків шляхів подолання м'язової напруги, адже саме життя доводить, що існують певні дидактичні рекомендації, які на практиці фактично ігноруються, тобто ми знаємо про існування певного дотичного факту, приймаємо його до уваги, активно цитуємо, але чомусь не використовуємо в ігровому процесі. Запорукою успішного рішення має бути чітке усвідомлення дій, перш за все у потрібності та необхідності оптимального пристосування організму до інструменту. Слід відмітити також і відсутність необхідної активної реакції на результат виконаного музичного матеріалу, а це негативно впливає на слухові рецептори виконавця, які просто звикають до поганій якості звуку та перестають реагувати на нього, не коректуючи і не покращуючи його.

Аналізуючи наявну музично-педагогічну літературу, можемо констатувати той факт, що жодна з них не надає бажаних рецептів подолання таких явищ як інерційність гри та рухова напруженість рук виконавця, лише бажаний кінцевий результат. Актуальним вважаємо висловлювання видатного скрипаля сучасності І. Менухіна, який вважав, що: «рухові дії рук повинні ... відбуватися з мінімально необхідним ступенем напруженості» [8, с. 33–49]. Ось чому нагальні питання сконцентрованої уваги та вільного ігрового апарату спонукало нас до активних творчих пошуків механізмів ефективного вирішення поставленої проблематики. Тому спираючись на власні дослідження, ми готові довести, що запропонована інноваційна методика є ефективним джерелом досягнення зручної та природної постановки рук, досконалої моторики, якісного звуковидобування, звільнення м'язів під час гри, подолання сценічного хвилювання при естрадному виконанні,

бо вона направлена на граничну, максимальну концентрацію уваги на кожній деталі за наявності постійного слухового контролю.

Методика, що пропонується до розгляду, як вже зазначалося, апробована виключно дослідницьким шляхом та напрочуд ефективна. Вона дозволяє за досить короткий термін кардинально зрушити технічні та ментальні проблеми, що стоять перед виконавцем в процесі гри на інструменті. Аналіз практичної зони скрипкового виконання спонукав на творчі пошуки рішень та дозволив стверджувати, наскільки часто ми стикаємося з випадками, коли виконавець відчуває утруднення в оволодінні технічними складнощами при виконанні того чи іншого твору. Однак, якщо людина не має фізіологічних або психічних дефектів, то практично кожен має потенційну можливість оволодіти прийомами будь-якої складності, що використовуються авторами для втілення художнього замислу. За А. Ширінським, «всі ... рухи складаються з сукупності ... елементарних та більш складних рухів, що закладені в функціональних можливостях організму. Бажано тільки їх ретельно вивірити, відточити та психологічно підкорити своїй волі» [6; 14]. Та саме на практиці ми часто стикаємося з тим явищем, що підкорення власної волі найскладніше буває якісно реалізувати, бо увага стає настільки розсіяною, що необхідні до виконання елементи забагато втрачають в своїй якості, а потрібно швидко і ефективно зібрати до купи всі різноманітні мистецькі елементи. Це нагадує в певній мірі досить популярне в музичних колах висловлювання: «Граї музично». Ніби все просто і прозоро, тим не менш, постає питання як саме це зробити якісно і зрозуміло? З чого складається механіка мистецтва в деталях? Адже це потрібно розуміти абсолютно чітко, як саме це робити, які процеси мають здійснюватись. Ось чому дуже важливо під час опанування запропонованої методики досить ретельно виконувати всі нормативні правила, особливий акцент роблячи саме на концентрації уваги. Кожен з її елементів вкрай важливий, тому має велике значення, яким чином виконувати всі її настанови саме так, а не інакше, і робити це потрібно, використовуючи комплексний підхід. Це особливо вірно в тому сенсі, що для досягнення високоякісного результату рухи обох рук мають бути найбільш «відточені, вивірені та вільні від зайвих елементів» [7; 11]. Від зовнішнього набуття естетичної гармонійності, краси, надання відчуття свободи та легкості, – де свободу рухів слід розуміти як відсутність зайвої напруги, що сковує, її відточеність –

до внутрішнього-економічної роботи м'язів при багатоваріантності рухів у внутрішніх відчуттях, економічності витрачання м'язової енергії, уважного психологічного контролю за рухами та цілеспрямованої граничної концентрації уваги та постійного слухового контролю отриманих результатів, настільки необхідних у сучасному творчому виконавському процесі.

Тому виникає необхідність в попередніх вправах, що направлені на звільнення внутрішніх затисків ще без інструменту, які б посприяли тому, як віднайти найбільш природні форми гри. Адже для цього потрібно лише два фактори – максимально сконцентрована увага та слуховий контроль, а вправи та психологічні установки будуть запорукою гарантованого успіху.

Чергова практична пошукова розвідка зайвий раз допоможе нам впевнитися у вірно обраному типу тримання інструменту (тільки в одній, першій, точці опори; так звана друга точка в даному випадку може сприйматися хіба як точка дотику, що в жодному разі не має нести будь-яку напругу в ігровий процес) та перевірити, які наслідки та впливи на подальший результат матиме наш експеримент. Ефективним в даному випадку буде знайомий багатьом скрипалям прийом перевірки щодо вільного виконання пасажів у висхідному та низхідному русі (вступний та заключний епізоди Капрису), коли опора скрипки переноситься на площину стіни кімнати, а механізм руху здійснюється за рахунок упору голівки скрипки, в той час як щелепа продовжує тримати інструмент в 1-й точці опори. Щодо правої руки в даному випадку нас цікавить швидке чергування якісної зміни струн, при якому бажано віднайти таке положення ліктя, коли б ми отримали змогу здійснити його *мінімальні рухи*, при якому буде зручно грати на кількох струнах, за потребою вчасно змінюючи їх. Воно має бути цілком природним і таким, яке не слід кардинально змінювати. Зазначимо, що це вкрай необхідний, дуже кропіткий та ретельний пошук оптимальних рухів та найменших коливань, особливо на заключному етапі роботи над художнім втіленням твору, коли він може відбуватися підсвідомо, під час естрадного виконання твору у піднесеному, натхненному стані. Та найважливіше це усвідомлювати ще на стадії вивчення, коли *інтуїтивне поєднується з раціональним*. Це особливо стосується якісної чіткої артикуляції, динаміки (використання динамічних акцен-

тів, незначні *crescendo* та *diminuendo*), агогіки, тембральної окраски, відчуття потрібної ваги, використання потрібної довжини смичка, швидкості його ведення, якісної зміни смичка та зміни струн, сили атаки звуку, точки дотику зі струною тощо. Де в чому параметри цих рухів можуть відрізнятись. Акцентуацію потрібно робити на виключному усвідомленні необхідності повного зосередження на дрібних деталях процесу *вдумливого виконання*, аби уникнути зайвих та непотрібних рухів та напруження м'язів, оскільки процес збереження свободи рук під час гри набуває особливої значущості у пошуках необхідної музичної виразності при втіленні художнього замислу автора.

Резюмуючи вищезазначене, ми зупинилися лише на окремих моментах щодо постановки рук скрипача, які послідовно використовує та вимагає чіткого дотримання від майбутніх випробувачів запропонована інноваційна скрипкова методика, оскільки вдаль естрадне виконання, як кінцевий результат, напряму залежить від того, наскільки раціонально скрипач зміг пристосуватися до інструменту. Погоджуємося з думкою Ю. Янкелевича [18], що постановка не має розглядатися як дещо незмінне, стабільне. Однак сучасна практика доводить, що деякі питання і досі не достатньо повно висвітлені в методичній літературі або потребують уточнень, корегування та осучаснення новітніх ракурсів досліджень. Удосконалювались художні стилі, еволюціонувало і усвідомлення необхідності їх змін. Вони мають особливу вагу, оскільки основні хибні дії відбуваються, як правило, через численні порушення тих постулатів.

Підсумовуючи вищесказане та спираючись на власні дослідження, робимо висновок, що питання щодо ефективного пошуку та вдалої реалізації раціонального та гнучкого в своїй основі постановочного апарату скрипача, від вирішення великих (загального положення рук відносно корпусу та голови виконавця) до дрібних (положення окремих пальців, кисті, ліктя, передпліччя та плеча) проблем постановки обох рук і в ХХІ ст. складає дослідницьку актуальність, а запропонована інноваційна методика є напрочуд ефективним джерелом досягнення вдалого вирішення цілого комплексу поставлених перед виконавцем завдань, а саме: зручної та природної постановки рук, раціональних рухів, досконалої моторики, якісного звуковидобування, подолання сценічного хвилювання при естрадному виконанні, оскільки вона

направлена на граничну, максимальну концентрацію уваги на кожній деталі за наявності постійного слухового контролю.

4. Складові дефініції та вправи інноваційної методики (імпульси-кліше, глосарій, лексеми)

4.1. Дефініції, що направлені на концентрацію уваги. Імпульси-кліше. Різома

Новітні дослідницькі розвідки, які презентовані даним дослідженням, присвячені *інноваційній методиці гри на інструменті*, що направлена на використання комбінації різновекторних ретельно відібраних інструментальних прийомів та вправ на стрімкі зрушення моторики виконавця, іншого рівня звуковидобування – прозорого та маслянисто-насиченого, бархатисто-тембрального забарвлення – при мінімальних м'язових напруженнях; та головне – *граничній зосередженості уваги на кожній деталі*, використовуючи психологічні практики та установки під час естрадного виконання, які здатні подолати сценічний страх та пов'язані з ним виконавські втрати у якості при відтворенні власного трактування авторської думки.

Однією з провідних дефініцій інноваційної методики є процес діалогу двох інтенцій: авторського оригінального тексту – «свого» (*уртекст*) – та «чужого», інтерпретованого виконавцем в процесі виконання [2] технічних прийомів та психологічних установок та практик, що направлені на граничну концентрацію уваги на кожному окремо взятому елементі, коли цілісний текст ніби розщеплюється на окремі мікроформули-сегменти, які ставлять перед виконавцем завдання, що вимагають зібрати його по фрагментам до купи в єдиний високохудожній твір. Використовуючи таким чином синергетичний підхід, маємо за мету значне удосконалення технічної та художньої якості майстерності виконання та опанування сценічних страхів.

Здійснення постійного контролю вкрай необхідне під час виконання, бо наша увага занадто часто виявляє *розсіяний характер*. Процес відволікання виявляється занадто легким та непомітним, а от процес повернення до дійсності, як опинився в тому чи іншому фрагменті тексту і чому так сталося, ми вже не в змозі пояснити, бо контроль над нею або зовсім не здійснювався, або робився не належно.

Таким чином, увага набуває особливої ваги та ознак концептуальності, оскільки вона потрібна при слідуванні за двома руками одночасно. Увага не має бути розпорошена, а навпаки, скрипалю потрібна чітка концентрація одночасно на багатьох завданнях, що стоять перед ним безпосередньо під час виконання твору. Інколи це нагадує принцип ялинкової гірлянди або віяла, коли в досить малий проміжок часу відбувається включення (одночасного або «віяльного») кількох абсолютно різних точок уваги, а у випадку віртуозного скрипкового виконання, як правило, це припадає одночасно на різні руки, різні типи рухів. Скрипалю потрібно опанувати постійністю контролю уваги, рухаючись в напрямку від подолання елементарних технічних труднощів до вдосконалення віртуозності виконання та досягнення з часом потрібної образної сфери, закладеної композитором, тим самим розширюючи рамки та кордони власної технічної обмеженості. Адже на практиці, в реальному музичному середовищі, ми досить часто стикаємося з граничністю технічного рівня виконавця або навіть з відвертою, напрочуд недосконалою, неякісною грою.

Відсутність постійного та цілеспрямованого контролю уваги кожного звуку веде до технічних зривів під час естрадного виконання в темпі. Наявність розпорошеної уваги – це ознака занадто великої, а в деяких випадках – абсолютної її втрати (наявність так званої нульової уваги), коли все відбувається автоматично, без чіткого усвідомлення; кардинально впливати на процес гри виконавцю складно, особливо у підвищеному емоційному стані. Зриви відбуваються тоді, коли увага вже втрачена, або ж в тих місцях, де на попередньому етапі вивчення пальці безконтрольно заgravали цілі фрагменти тексту, забовтуючи їх в шаленому темпі, а інколи там, де наявність певних технічних проблем або м'язового затиску ніби стопорила моторику. Впевнено стверджуємо, що всі проблеми виникають через так званий «стопор в голові», коли безконтрольні процеси головного мозку відстають від рухомих, і голова ніби «гальмує» рух рук, спричиняючи небажану текстову зупинку. Та найприкріше чекає попереду, коли виконавцю вкрай важко далі продовжувати безперешкодний рух без збоїв в тексті, що спричинилися через відсутність контролю уваги. В таких випадках часто доводиться повертатися до попереднього початкового текстового фрагменту, де сталася «аварія». Але ж це в жодному разі не

є гарантією вдалого повторного заходу у проблемний епізод! Тому й доводиться силовим методом лишити цей «зіпсований», невдалий фрагмент і рухатися далі. Часто втрачається інтонаційний контроль, а виконавець цього навіть не відчуває, перебуваючи в стані захоплення, відтворюючи образну сферу твору. Якщо мова йдеться не про момент естрадного виконання, то необхідно повернутися до повільного темпу, сконцентруватися, щоб зрозуміти причину, чому не виходить, де знаходиться коріння технічних складнощів, які потрібно виправити негайно.

При опануванні даної методи Випробувачу довелося стикнутися з вирішенням вище зазначеного питання. Цікаво те, що в одному випадку вирішення проблеми знаходилося навіть дещо в іншій площині, дещо пізніше, за такт-півтора після фрагменту, який певним чином «стопорив» віртуозне технічне виконання, та швидше за все, вона була закладена в психологічній зоні: в боязні здійснити якісний миттєвий перехід при позиційній зміні в наступному такті, зберігаючи координацію рухів в обох руках, про що йтиметься вище. В іншому – це був м'язовий затиск, який успішно був подоланий за допомогою вчасного використання потрібної групи сигнальних імпульсів. Реалії життя постійно свідчать про необхідність ретельного контролю уваги, що набуватиме особливої ваги у подоланні естрадного хвилювання.

Здійснювати контроль в досить повільному темпі легше, аніж в прискореному або досить швидкому. Тому і вказівки, що надаються мозковому центру мають бути сконцентрованими та гранично короткими, але неймовірно точно відповідати моменту виконання та завданням, що потрібно подолати. Це дуже короткі сигнальні *імпульси-носії* або *імпульси-кліше*, що направлені на виконання певного завдання або навіть цілого ряду багаторівневих завдань. Сигнальні імпульси або *команди-кліше* складаються з досить коротких та чітких уточнюючих посилянь щодо необхідних дій на кшталт: «просто», «продовжуючи так само/(simile)», «м'яко», «кругло», «легко», «вільно», «в'язко», «в струну(в сенсі «вага руки направлена і занурюється в струну)», «перетяжки», «комплекс»/«рамка», «відпустити або звільнити (щодо м'язів)», «занурюючись», «кожен палець» (в сенсі має прослуховуватись кожен звук в пасажі або фрагменті) тощо, без довгих розшифрувань, які мають передувати моменту процесу осмислення постановочних завдань при виконанні того чи іншого епізоду та твору в цілому. Інколи

це може бути група сигнальних імпульсів-кліше, що надається для певної групи м'язів лівої чи правої руки, або практично одночасно, в дуже короткий проміжок часу. Як вже зазначалося, інколи це може нагадувати принцип ялинкової гірлянди або віяла, коли за малий проміжок часу відбувається коротке включення (одночасного або віяльного) кількох абсолютно різних точок уваги, а у випадку віртуозного скрипкового виконання, як правило, це припадає одночасно на різні руки та різні типи рухів. А в граничному темпі завдання імпульсів-кліше також скоротяться до досягнення максимально вільного, чітко скоординованого руху та блискучої, досконалої моторики безкінечного руху *різومي* (розділ *agitato*) 5 Капрису Н. Паганіні – відшліфованих віртуозних орнаментально-фігураційних форм руху творчої думки генуезького генія, схильної до імпровізаційності, що являють собою лексичні структури тексту з тематизмом, що презентує внутрішній художній діалог, в процесі якого народжується особливий ефект згорненої пружини, що відпускається та розгортається в подальшому розвитку. Народжений в полілозі перетинів усної та письмово-інструментальної традицій як унікальний феномен, він (тематизм) обумовлений лексичним сплавом фольклорних та композиторських ідей. Саме в них наявний невичерпний віртуозно-енергетичний потенціал, сконцентрований в нотографічному тексті, де завдяки постійному згортанню та розгортанню цих лексичних структур, постійно утворюватимуться процеси креативного смислотворення тексту (герменевтичний підхід).

Дефініцію *різومي* надає енциклопедичне видання «Культурологія. Енциклопедія» [7, с. 673] не як суворого наукового поняття, а скоріше як базової інтуїції постмодерну, що означає становлення як безкінечне розмноження нового по типу розростання – позасистемного, хаотичного, різноспрямованого. В контексті темпоральної уяви «нове» нічого не наслідуює з минулого, нічого не передає в майбутнє, воно презентує собою течію процесу розмноження того ж нового, що постійно *само-розгортається*. Та звернемося безпосередньо до тексту Капрису, де відчуємо безкінечно кружляючу мелодичну лінію в *agitato*, яка в гранично швидкому темпі перетворюється в алюзію веретенця пряді, що знаходиться в постійному русі. Використання опорного та орнаментального прошарків скрипкового одноголосся як контрастних лексичних одиниць прихованого багатоголосся диференціюються, перетво-

рюючи звукове поле на багатомірний звуковий простір. Інтонаційна лексика широко вживаних в ті часи жанрів перетворюють фігуральний безкінечний рух «Perpetuum mobile» в модифіковані інтонаційні проростання: секвенціювання та гармонійні відхилення в гранично швидкому темпі *agitato*, арпеджировані та гамообразні пасажні рухи, контрастність міжрегістрових розгортань діалогів-перекличок як інтонаційних імітацій перегуків церковного дзвону (вступ та завершення). «Принцип «множинності» постулює розуміння безлічі як рівноцінних, однаково важливих, легітимних одиниць-індивідуалізацій, які нічого не постулюють та не нічого не означають. Культурний світ епохи, де панує непередбаченість, хаосний плюралізм, твориться просто «тут і зараз. Світ постає як текст-книга, що складається з однієї-єдиної сторінки, на котрій є все. Множинність уподібнюється ткацтву (згадувана нами алюзія веретена), що примножують виміри множинності в розростанні «струмуючих ліній» – становлень, де лінії виступають символом хиткого, нестійкого ігрового освоєння хаосу. Все перетворюється в гру, та в останній виграють не істину, не справедливість, а ефектність виживання. Річ – це вузол ниток-становлень різими, симулякр, за яким не стоїть будь-яка реальність, відповідно, вона (річ) творить ситуацію віртуалізації, коли руйнуються семантичні кордони між реальним та уявним, а символи отримують незалежне існування. Колаж розвитку – зростання різими, що заснований на різності потенціалів, – своєрідна «машина бажань», як метафора, як невичерпний резервуар творчої енергії несвідомого» [7, с. 389]. Це реальність доби постмодерну, але як влучно відчув її Н. Паганіні! Його перед-чуття, перед-думки та перед-інтуїція щодо оточуючого світу, що так влучно втілені ним в імпровізаційні характеристики його музики. І знову постає Маестро асоціюється з його новаторством. Людина, що власною аттрактивністю, з неймовірною калейдоскопічністю інноваційних музичних ідей ламає усталені стереотипи щодо творчих процесів, шаленими темпами долаючи реальний плин часу і простору, які для нього і є втіленням гармонії життя, навіть хаотичного, та все ж таки напрочуд гармонійного. Очевидно, що геніальність як така передбачає не тільки наявність видатних здібностей, але й можливу незвичайну динаміку їх поєднання в особистості, коли в творчості геніально одарованої людини інтуїтивно відбувається їх гармонізація на найвищому

творчому рівні, коли вона виступає як утворююча креативні художні шедеври сила, а відношення до часу стає парадоксальним, бо геній блискавично відчуває та бачить сутність того, що відбувається набагато глибше, ширше та багатогранніше за своїх сучасників.

Таким чином, можемо констатувати необхідність наявності асоціативного ряду в *інтонаційно-лексичному глосарії* скрипаля з певними алюзіями щодо виконання та чітко сформованої уяви, які саме рухи потрібно здійснити м'язам, аби отримати та зберегти таку бажану та необхідну якість при втіленні віртуозності та образної сфери твору.

Виходячи з узагальненого характеру та форми комбінованих рухів рук виконавця, використаних в даному текстовому матеріалі, маємо наступний умовний розподіл імпульсів-кlišе за групами дефініцій рухів, з яких вистроюються рухові асоціативні ряди, де із запропонованих значень можна обирати найбільш відповідаючи ситуації, з **великих та дрібних, простих та складних або комбінованих**, паралельно виконуваних **лівою та правою** рукою, а саме:

– **великі** (плече, передпліччя), що складаються із простих, складних або комбінованих рухів;

– **складні**: 1). «відпустити руку/включити/одразу рух», 2). «запустити рух/чисто/верхня нота» (щодо виконання наскрізного низхідної (1) або висхідної (2) пасажної техніки, що використовує високі регістри, в залежності від напрямку та характеру форми рухів лівої руки та поставлених завдань), «звільнити/відпустити» (щодо м'язового затиску), «комплекс»/«рамка (щодо комбінованих рухів правої руки зі смичком);

– **дрібні** (пальці, кисть, лікоть, виокремлюючи великий палець та заглиблення вказівного лівої руки), що складаються з простих або комбінованих рухів;

– **прості або комбіновані / складні**: «чітко», «просто», «відпустити», «чисто», «далі/продовжуючи так само», «відпустити/вільно» тощо;

– **щодо лівої руки**: «просто», «продовжуючи так само/(simile)», «вільно», «чітко/пальці вперед» (при виконанні пунктирних штрихів для передачі потрібного маршового характеру так званого «наполеонівського стилю» звучання інструменту пальці мають передувати рухові смичку), «кожен палець» (коли має прослуховуватись кожен звук в пасажі або фрагменті, на кшталт виконання так званої бісерної техніки); «відпустити/звільнити» або «вільний», «разом з рукою», або

«вперед» (щодо рухів великого пальця та ліктя, корелюючи в залежності від напрямку та характеру форми рухів) тощо;

– *щодо великого пальця, заглиблення вказієного* – «відпустити», «звільнити» тощо;

– *щодо правої руки*: «м'яко», «кругло», «легко», «вільно», «в'язко», «в струну(в сенсі «вага руки направлена і занурюється в струну»», «поєднуючи», «перетяжки» (для всіх форм рухів: на 2, 4, 8 нот legato на смичок, в поєднанні з асоціаціями щодо ситуативної або конкретної необхідної якості звуковидобування), «відпустити/звільнити (щодо м'язів)», «чітко» (при виконанні пунктирних штрихів для передачі потрібного маршового характеру звучання), «компактно» (у відтворенні мілких штрихів *detashe* або 2-х *legato*) тощо.

Резюмуючи вищезазначене, зауважуємо на досягнутому дослідницьким шляхом висновку про те, що імпульси-кліше мають *різнопрофільний, багаторівневий вимір команд-кліше, яких слід розділити на групи за смисловим призначенням, що направлені на вирішення різних завдань*: від основних дефініцій рухів рук виконавця – великих (плече, передпліччя) та дрібних (лікоть, кисть, пальці), простих або складних (щодо функціональної дії цих рухів масмо виокремити думку з приводу того, що на практиці цей розподіл набуває більш умовного характеру, оскільки один вид руху непомітно перетікає в інший, миттєво змінюючи та доповнюючи його. Головне ж завдання лишається незмінним – вчасно виконувати команди імпульсів-кліше) – до визначення завдань по звільненню ігрового апарату та окремих м'язів від затиску, що часто-густо відбуваються в обох руках практично одночасно, але в різних групах м'язів, до характеру рухів, що впливають на якість звуковидобування при втіленні образної сфери композиторського задуму, особливо на прикінцевому етапі реалізації та при сценічному втіленні готового концепту. Крім того, саме завдяки певній ділянці позитивних впливів імпульсів-кліше на сценічне хвилювання, відмічається значний прогрес у подоланні скутості та отриманні впевненості в собі, зникання сумнівів та всеохоплюючих над-емоцій, які нерідко починають діяти не на користь якості, відволікають та інколи знищують нанівець зусилля по втіленню задуманого. Тобто, власні надбання треба ще якісно донести до слухача, адже заради цього ми переживаємо оті допустимі емоції

позитиву від власної творчості. Своєї і авторської одночасно, коли відбувається емоційний діалог мистця і генія.

4.2. Вправи інноваційної скрипкової методики

Центральним формотворчим сегментом інноваційної скрипкової методики вважаємо ряд запропонованих Випробувачу вправ. Чітко усвідомлюємо, що кількісно їх існує безліч, всі вони глибоко індивідуальні, тому припускаємо можливість викласти найбільш розповсюджені на наш погляд типові злободенні проблеми, з якими стикається більшість скрипалів, розглянути на прикладах матеріалів деяких дослідницьких розвідок, яким чином ефективно можна усунути існуючі проблеми. Наголошуємо на тому, що не існує єдиних вправ абсолютно для всіх, адже кожна людина – це індивідуальність, що має особисті (індивідуальні) фізіологічні та розумові особливості. І тому в кожному випадку необхідно використовувати індивідуальний підхід у їх вирішенні. Наскільки швидко музикант чує, мислить, думає, як працюють клітини головного мозку, як швидко і наскільки ефективно він реагує на зауваження. Шукати відповіді на ці та інші і питання потрібно вирішуючи комплексним підходом:

– усвідомлення та виокремлення проблеми. Пропонуємо чітко зрозуміти, наскільки Випробувач зміг для себе зрозуміти і охопити всю суть та повноту проблеми, що ставиться перед ним. Інколи для повного усвідомлення потрібно запропоновувати контрвправи, аби скрипаль зміг цілком осягнути проблему та досягти потрібного кінцевого результату.

Предметом даної розвідки пропонуємо зробити дуже актуальну *проблематику зміни смичка*. Висунута на розгляд проблема досить розповсюджена серед скрипалів-виконавців, тому вважаємо доцільною цю пошукову розвідку.

Фактори, від яких залежить якісна зміна смичка:

– *темп* текстового фрагменту твору, що виконується, адже від цього залежить кількість використаного смичку: в бистрому темпі – це короткий відрізок смичку, в повільному темпі – довгий;

– динамічні відтінки;

Коли Випробувачем використовується динаміка *forte* (f), тоді потрібно додавати більше ваги руки при зміні та грати довшим, більшим відрізком смичка. Рух здійснюється більш повільно, тому, аби

досягти маслянистого, насиченого, глибокого та водночас прозорого забарвлення якості звуковидобуття, має інакше працювати великий палець. Він згруповується з 2-м пальцем.

При виконанні динамічного відтінку *pianissimo* (pp) потрібно прибрати вагу руки. Оскільки ми граємо мінімальною вагою, змінюється позиція великого пальця правої руки. Тепер він буде розташовуватися між 1 та 2 пальцями. Рух великого пальця звершується однаково в обох варіантах.

Якісна зміна смичка в швидкому темпі залежить від того, які динамічні відтінки ми використовуємо при грі в темпі. При використанні різного рівня динаміки, від *forte* (f), *mezzo forte* (mf) до *piano* (p), перед нами виникає нагальне питання: що відбувається з правою рукою? Щоб грати довгим, великим смичком, насиченим звуком, потрібно активізувати великий палець, який в свою чергу активізує лікоть. Плече в цей час відпочиває. Коли відбувається зміна великого смичка з довгим звуком, вона має бути здійснена дуже повільно, при швидкій зміні повинен бути дуже короткий смичок. Великий палець має розташовуватися між 1 та 2 пальцями та бути дуже активним, роблячи рух, від якого розкривається кисть та трішки розгинається лікоть, який потрібно тримати під постійним контролем. У випадку, якщо лікоть зовсім не рухається, відбувається непомітний, але відчутний процес: великий палець починає рухати кисть, а вона в свою чергу рухає лікоть, який починає розгинатися. Це настільки мінімальні рухи, що вони ледь-ледь помітні оку, але цілком відчутні м'язам, якщо ми здатні відчувати власну руку. В більшості випадків рука затискається: напружується і затискається великий палець, а від того вже автоматично затискаються кисть та лікоть. Ця напруга являє собою *одну з найбільш поширених проблем*, що розповсюджена серед багатьох скрипалів-виконавців, що має вельми негативні наслідки. Ключ до цієї проблеми лежить в площині функціонування вільного великого пальця. Випробувач самостійно не міг його звільнити, тому потрібно було змінити місце його розташування: його слід було розмістити під колодкою смичка. Оскільки при такій позиції великий палець не затискає кисть та лікоть, Випробувачу було запропоновано деякий час пограти саме в такій позиції його розташування. Дуже важлива позиція вірного розташування всіх 4-х пальців на смичку. Для того щоб впевнитися в цьому існує тільки один найкращий спосіб – перевірка, яка наочно демонструє всі хиби та недоліки або навпаки.

Для цього пропонуємо покласти Випробувачу руку на стіл та прослідкувати за всіма 4-ма пальцями правої руки. Коли рука в стану спокою розташовується на площині стола, то всі пальці вірно лягають, так, як потрібно, але практично всі скрипалі в подальшому допускають *одну з найпоширеніших помилок*, коли, беручи смичок в руку, переносять вагу на 1-й палець, тоді, коли вона (вага) мала б розподілятися на всі 4-ри пальця рівномірно. Аби досягти потрібного ефекту на практиці пропонуємо зробити Випробувачу наступну вправу: граємо біля колодки, відчуваємо всі 4-ри пальця, як саме вони рухаються. Наступний крок – гра в серединці смичка, де вони не мають вже такого впливу, проте більше відчутний вплив 2-й та 3-й пальців на смичку. Ще крок – гра біля шпіву, коли мізинець (4) не потрібен взагалі, але увага припадає на 1-й та 2-й пальці, за умови, що вони весь час мають бути розташовані на смичку, оскільки ми постійно повертаємося до попереднього стану. Близьче до середини смичку ми відчуваємо присутність 4-го пальця. Вона посилюється, коли ми наближаємося до колодки. Тому доцільним вважаємо зробити наступну вправу: почати грати смичком і кожні 3-5 см перевіряти, які пальці задіяні у виконанні цього процесу. Для цього знову потрібно зробити перевірку: піднімаємо та опускаємо пальці та слідкуємо, який з них потрібен нам найбільше, який з них та коли саме стає найголовнішим з них? В кожній частині смичку ми можемо контролювати пальці, але лише цього замало, – нам потрібно відчувати кисть, лікоть, плече.

Вправи на зміну струн.

Використовуючи практичний досвід, ми наочно можемо впевнитися в тому, яким саме найбільш розповсюдженим способом зміни струн користуються сучасні скрипалі. Маємо констатувати, що в більшості своїй процес цей відбувається за рахунок ліктя. Визнаємо, що дійсно це можливо здійснити на практиці, але лише в повільному темпі. Уявімо собі, що потрібно грати в дуже швидкому темпі. Але в процесі гри стає цілком зрозуміло, що робити це дуже важко та незручно. Набагато легше здійснити зміну струн за рахунок рухів пальців на смичку. Як це ефективно та найголовніше якісно зробити? В даному випадку нам потрібен рух між 1-м та 4-м пальцями. На питання «чи рухається лікоть взагалі?» відповідаємо: «Так, рухається, але потрібно відчувати, як саме і коли він має рухатися». Розглянемо два типи рухів: зміна струни G на струну

D. При такій зміні сусідніх струн – це мінімальний рух ліктя між ними, рука має підготувати озвучування наступної струни. Різниця в дистанції відстаней дуже мала, достатньо звернути увагу на підставку скрипки. Тому варто пограти на 2-х струнах одночасно, оскільки в такому стані між струнами існує найменша відстань. Рука має підготувати озвучування наступної струни, коли між струнами не повинно бути особливих рухів ліктя. Таку ліктьову позицію не слід змінювати, але на практиці більшість скрипалів все ж таки роблять зміну смичка саме за рахунок ліктя, використовуючи при цьому занадто багато зайвого смичка, від чого рухи одразу ж стають незграбними. Для того, аби впевнитися в цьому, достатньо лише пограти в дуже швидкому темпі, коли миттєво стануть відчутними всі незручності при грі та прийде розуміння того, що в даному випадку потрібно мінімальне використання ліктя для досягнення якісної зміни струн. Якщо ж ми будемо виконувати зворотній рух зі струни D на G, то для отримання бездоганної зміни нам знадобиться незначний пальцевий рух 1-го та 4-го пальця. Це ідеальна зміна струн в legato (вступний та заключний епізоди Капрису). Окрім того, важливо враховувати рух пальців лівої руки, які так само заздалегідь зі свого боку мають допомагати своїми рухами в загальному процесі якісної зміни струн. При висхідному русі – від 4-го до 1-го, при низхідному – від 1-го до 4-го. І тут звертаємо увагу на те, що саме лікоть (лівої руки) своїми мінімальними рухами теж допомагає зміні струни. Коли грає мізинець на струні G, виконуючи ноту «d», лікоть має вже знаходитися на струні D, підготовлюючи непомітну зміну. І знову наголошуємо на тому, що рухи мають бути мінімальними. Для повноти відчуття потрібної якості руху та в якості закріплення вважаємо корисно пограти гамообразні пасажі (низхідні пасажі вступного та заключного епізодів Капрису), відтворюючи всі необхідні рухи та здійснюючи постійний слуховий контроль, оскільки неякісна зміна струн одразу стає відчутна на слух і не тільки по відношенню до виконавця. Якісно здійснена зміна струн завжди відбувається непомітно для слухача, коли ніхто не помічає, як саме ми це робимо. Технологія не повинна бути доступною для всіх та впливати на якість ігрових процесів. Досконалість має бути присутньою у всьому. Уявімо собі зміну струн в швидкому темпі, що не є сусідніми, скажімо, при швидкій зміні струн G та E рухи зберігаються такі самі, тільки здійснює їх короткий відрізок смичку. Якщо всі рухи будуть вико-

нані економно, то в результаті отримаємо блискучий, віртуозно зіграний пасажний рух при якісній, а головне непомітній зміні струн.

Ми надали фрагментарний огляд вправ, але акцентуємо на важливості дотримання виконання найменших нюансів щодо запропонованих технічних вимог. Тільки за такої умови можна досягти якісно іншого рівня професійної майстерності скрипаля.

4.3. Концепт оперативного інтонаційно-лексичного глосарію.

Лексеми

Смислова організація *уртексту* як текстового та художнього феномену вимагає наявності *концепту оперативного інтонаційно-лексичного глосарію* для якісного опанування методики, який би зміг в доступній формі донести та пояснити не тільки Випробувачу, а й усім бажаним, яким чином можна її опанувати. Тому пропонуємо сформулювати деякі *лексеми* в *глосарій-словник* термінів, що направлені на вирішення цієї проблеми. Термін *лексема* ми використовуємо як тлумачення окремого виразу, який здатен поєднувати в собі різні парадигматичні форми одного слова, до якого можуть включатися різні смислові варіанти, в залежності від контексту, особливо для надання гостроти або виявлення інтересу до якогось думки. В даному випадку нас цікавить останнє – пригорнути та сконцентрувати увагу.

«*Перетяжки*» – вперше використано новий, інноваційний термін в якості лексеми при виконанні штриху *legato* з комбінованими рухами при швидкій зміні струн, де працює цілий комплекс різнорідних рухів м'язів правої руки. Спочатку будемо асоціативний ряд із звуковидобування певної якості для втілення наступних лексем: «м'яко», «кругло», «в'язко», «густо, насичено», «поєднуючи разом», «занурюючись в струну/вага» (використовуючи глибоку постановку пальців на смичку), «перетяжки». Для повноти розуміння якості звуковидобування, вважаємо за доцільне в даному випадку вжити аналогію у порівнянні використання знаними майстрами живопису епохи Відродження масляних красок при творенні картин. Саме Відродження відкрило світу масляні краски, до складу яких стали додавати олію. Вона м'яко лягала на полотно, проявляючи насиченість кольору, та в той же час виявляла його прозорість і м'якість. Так само і звук скрипаля має бути маслянистим, насиченим, та в той же час прозорим. Забезпечити таку якість артикуляції допоможе

кілька факторів, а саме: усвідомлене використання постановки та свободи пальців на смичку (про що мова йшла вище); володіння природною вагою руки та синхронними рухами ліктя; чітке відчуття уявлення потрібної якості звучання; вчасне забезпечення сигнальних імпульсів-кліше до мозку щодо очікуваного кінцевого результату. Важливий аспект – це забезпечення найбільш ефективного досягнення потрібної ваги руки, чіткого розуміння, коли її потрібно додати, а коли зменшити, в залежності від відчуття внутрішньої потреби та виконавського смаку; свободи пальців, особливо великого, від якого в великій мірі залежить досягнення якісного звуковидобування, без затискання, без так званого звукового шлаку; постійного слухового контролю отриманих звукових результатів та концентрації уваги, оскільки так значно легше досягти потрібного ефекту, не напружуючи м'язів руки, постійно звільняючи їх одразу, як тільки в них з'являється найменша напруга.

Особливу увагу при здійсненні технічного прийому «перетяжки» в зміні смичку на 2, 4, 8 legato нот та більше слід приділяти рухомості пальців правої руки на колодці. Вони мають бути рухливими, допоміжними рухами м'яко та непомітно здійснювати зміну струн та смичка. Контроль за потрібною швидкістю рухів ведення смичку дозволить це зробити ефективніше. В залежності від кількості нот, що припадають на момент тренувальних вправ, залежить площина ареоли зони, відповідно до цього змінюються і точки біфуркації. Для кожної вправи, виконаної прийомом legato це буде своя площина, своя амплітуда, свої точки потрапляння, оскільки результат, отриманий на 2 legato на смичок буде різнитися від 4 або 8 legato і в свою чергу буде відрізнятися від похідних від detashe штрихів – пунктирних тощо. При виконанні в дуже швидкому темпі амплітуда рухів максимально зменшується, а самі рухи стають мінімальними, при цьому значно підвищується роль якісної зміни струн, при здійсненні якої має переважати рухомі функції пальців. Бажано, щоб і виконавець, і слухач не зміг би відчути різниці зміни струн на слух, тобто досконалість можливо досягти перш за все за допомогою сконцентрованої уваги та амортизаційної функції ігрового пальцевого комплексу, обов'язково враховуючи таку амплітуду рухів. В котре нагадаємо, що рухи руки мають бути максимально природними, а тому не потрібно піднімати високо плече та лікоть, важливо використовувати рухливі функції всіх 4-х пальців; великий палець впли-

ває на кистьові рухи та лікоть, тому теж має бути вільним і рухливим, особливо при здійсненні швидкої зміни смичка та швидкої зміни струн. Для того, щоб отримати різноманітне звукове забарвлення, потрібно пересувати вагу різних пальців на смичку. Саме вони здійснюють зміну струн: 1-й та 4-й разом з ліктем та кистю допомагають цій зміні, але ж маємо пам'ятати, що в цьому випадку ліктьові рухи мають здійснювати мінімальні рухи (особливо в дуже швидкому темпі).

Окрім того, необхідно враховувати так звані зціплення від площини одного з модулів еліпсу до іншого, але вже в іншій площині, використовуючи іншу групу струн в зміні, не збільшуючи в значній мірі ареоли зони в цілому. Щодо виконання в оригінальному темпі тексту Капрису – на наш погляд доцільно продовжувати в подальшому використовувати лексему «комплекс»/«рамка» в значенні «виконання єдиного руху цільного комплексу правої руки, який окремими елементами поєднує його, здійснює його в напрямку від рухливих на тростині групи пальців, кисті, ліктя та передпліччя» в максимально сконцентрованій, невеликій зоні розташування звуковидобування.

Таким чином, можемо стверджувати про необхідність наявності специфічного термінологічного словника-госарія щодо *передачі відтворення досить конкретної якості звуковидобування за допомогою психологічних установок*. Нестандартність цих установок складає миттєвий характер включення свідомості, що відбувається в найкоротший термін, ніби одним помахом. А. Ширінський в роботі «Штрихова техніка скрипаля» акцентує на необхідності користування ретельним психологічним контролем за рухом, що здійснюється, та економічністю розходу м'язової енергії при опрацюванні штрихових рухів. Він згадує про необхідність аналізу звукового результату, що отримуємо, чіткої уяви про рух, що здійснюється (в тому числі і внутрішнє передчуття необхідного кінцевого звукового результату, виходячи з художньої доцільності), а також про розуміння того, що саме не вдається, та про поступове усунення недоліків, аби наблизитися до досягнення поставленої цілі: «коли в заняттях вдається досягти об'єктивно кращого варіанту, що в основному задовольняє художнім вимогам, слід закріпити в свідомості специфіку цього вдалого варіанту аби в подальшому вміти поновити саме його...» [8; 14]. Та він не дає жодних чітких та конкретних рецептів щодо того, як саме це зробити найліпше.

Методика, що пропонується, може стати керівництвом до дії у подальшому використанні значного удосконалення моторики пальців, підвищення рівня технічних можливостей, прискореного оволодіння текстовим фактажем, опанування психологічними установками та практиками, про які мова піде далі. Керування власною свідомістю в оволодінні та подальшому використанні в творчому процесі гри короткими імпульсами команд-кліше, задля отримання чіткої уяви про необхідну якість звуковидобування, усвідомлене керування власною увагою для здійснення постійного контролю (як набуття навички граничної, ретельної сконцентрованості на кожному звуці, що виконується, без винятку), в результаті надасть змогу подолати таке небажане естрадне хвилювання в концертному виконанні, втілюючи творчий замисел автору. На сучасному етапі розвитку скрипкової майстерності вбачаємо не тільки розуміння факту, наскільки актуальним лишається питання кінцевої реалізації по втіленню бажаних результатів, аби вони змогли найти власну нішу в реалізації інноваційних концептів та методик, набагато важливішим вважаємо втілення їх в життя, аби зробити доступним для всіх бажаючих постулат *«на скрипці грати легко!»*.

5. Психологічні установки та практики

Особливістю цього дослідження є перетин музикознавчого, культурологічного та психологічного погляду на заявлену проблематику. Використання інноваційною дослідницькою скрипковою методикою новітніх різновекторних наукових технологій та підходів робить дане дослідження унікальним та нетотожним до попередніх розвідок. Підхід до вивчення тексту будь-якого обсягу та складності стане запорукою кращого розуміння культурного діалогу постмодерного часу, коли виконавець віч-на-віч отримує можливість вступати в уявний діалог мистців в дослідженні культурних процесів, для кращого розуміння самого себе, для того, щоб з'ясувати особливості музикознавчої, культурологічної та психологічної парадигм прочитання мистецького тексту, використовуючи різноманітні психологічні установки та практики, які теж мають усі уповноваження бути розглянуті в якості мистецького тексту як його необхідної складової частини, що направлені на максимальне концентрування уваги виконавця під час естрадного виконання. Вони безперечно допоможуть подолати небажані страхи та

сценічне хвилювання та нададуть можливість залучити дану проблематику до єдиного наукового простору, в якому старий текст отримує нове звучання. Хоча досить часто становлення нового супроводжується постійним взаємообміном певними інструментальними кліше. Вивчення цього процесу має спиратися на аналітичне порівняння індивідуальних для виконавця та типологічних для інструментальної культури в цілому принципів інтонаційного мислення.

Невичерпний інтерес виконавців-віртуозів до авторської творчості провокує постійний діалог, де епізод з використанням ретельно підібраних технічних прийомів та вправ, що постійно корелюються та змінюються на етапі попереднього опрацювання, утворюючи змістовну дихотомію – опозицію «чуже-своє», набуває якості автономного «голосу». Так з'являється міжтекстовий діалог, в якому до авторського («свого») додаються психологічні практики. Вони також володіють текстовим статусом, який відображає духовні цивілізаційні надбання культури. Необхідність їх обумовлена тим, що через невпинний плин сьогодення та постійно оточуючих нас буденних проблем, ми втратили можливість концентруватись, заглиблюватися та контролювати свої почуття і думки, відчувати себе «наодинці з собою», тобто занурюватися у власний внутрішній простір (*екзистенційний підхід*), виявляти зосередженість навіть на дрібних деталях. Ми не знаємо себе, ми себе не чуємо, не розуміємо власних здатностей та можливостей. Особиста Я-концепція щодо якісних характеристик власної ідентифікації відійшла у нашому сприйнятті себе як частини геть на інші позиції, далекі від реалій оточуючого нас буття. І чим глибше ми занурюємося в себе, тим більше розуміємо, що пізнаючи себе, усвідомлюючи власну самоцінність та незалежність від чужої думки, ми розконсервуємо свої здібності та нові приховані можливості. Кардіоцентризм як філософія серця, про який писав український філософ-мислитель Г. Сковорода; мікрокосм та макрокосм, втілюваний нашим особистісним всесвітом «Чорного квадрату» К. Малевича, який тільки потрібно побачити і відчути в собі та назовні. Це діалог-перехрестя музикознавчих, культурницьких, та психологічних шляхів через призму розуміння духовних та цивілізаційних інтенцій культури на прикладі культурного нарративу доби Романтизму з використанням різновекторних наукових підходів.

Провідні психологи, які займаються проблематикою особистості та природи особистісного росту людини стверджують, що проблеми, які асоціюються у нас з невпевненістю у собі та наявністю певних страхів мають досить заглиблену укорінену основу, що закладена ще з раннього дитинства. Звинувачувати когось в тому, що в майбутньому це буде мати негативні наслідки – справа невдячна, та не є повноправним об'єктом докладного вивчення заданої проблематики в даному дослідженні. Та факт лишається фактом: ми не відчуваємо себе впевненими. Це глобальна проблема, від якої нелегко, але потрібно звільнитися, оскільки багато в чому відчуття незрозумілої, неусвідомленої вини іде з роду в рід та переслідує цілі покоління. Відбувається це як правило через відсутність відчуття любові у батьків до себе та до своїх ближніх. І дійсно, якщо зробити аналіз психологічно стійких до випробовувань людей, з міцною внутрішньою психологічною організацією, то ми одразу відчуємо, як небагато таких людей серед нас, а більшість все-таки складають проблемні стани. З плином часу з маленьких проблем вони перетворюються на цілий ряд комплексів та станів внутрішньої напруги. І цей аспект тільки на перший погляд не має нічого спільного з м'язовою напругою, але фактично практична зона доводить нам протилежне, коли внутрішній емоційний стан багатьох виконавців стає некерованим їх волею, психологічна боязнь сцени та глядачів нівелює ті досягнення та надбання, які музикант готував, докладаючи чималих зусиль, часу, душевних переживань та перевтілень під час спілкування з текстовими напрацюваннями. Відомі випадки, коли навіть знані скрипалі не могли перебороти в собі естрадне хвилювання, настільки якісно різнилася їх гра, коли в класі виконання твору будь-якої складності звучали досконало і вільно, та абсолютно втрачали сенс виконання, бо набували геть іншої якості при зміні умов, коли з'являлись сценічні підмостки, великий зал та особлива атмосфера глядацької аудиторії. Ось чому вкрай необхідними стають процеси психологічного налаштування організму виконавця на здійснення цілком осмислених, усвідомлених та контрольованих ігрових процесів для отримання результатів потрібної якості прийомів скрипкового виконавського мистецтва у креативній роботі з творами високохудожнього гатунку. Дієвою допомогою на шляху подолання кризових психологічних станів стають психологічні практики, які

довели свою ефективність під час дослідницьких розвідок в опануванні Випробувачем запропонованої інноваційної методики.

Психологія творчості в великій мірі має під собою інтуїтивне підґрунтя. І бажання бути в центрі уваги, відчувати себе маленьким Всесвітом під час гри, а інколи і знаходитися «над процесом» креативної творчості цілковито закономірно зрозуміло та має пояснення з наукової точки зору. Ось чому при виборі конкретних психологічних практик ми намагалися висвітлити в тому числі і цей аспект. Для виконавця дуже важливо відчувати себе впевнено, емоційно піднесено, розкуто та вільно. Особливого значення при цьому набуває розуміння вмілого та миттєвого налаштування власного організму скрипаля на здійснення ігрового процесу, так зване «миттєве включення в процес» (мається на увазі миттєве узагальнення та налаштування на певну якість технологічної сторони рухів рук при виконанні, про що йшлося вище), враховуючи всі нюанси та технічні деталі, які відомі тільки виконавцю, і аж ніяк не слухачу. Скрипкова «кухня» залишається поза естрадним виконанням, де має панувати лише любов до музики, до інструменту та глядачів. Ось чому психологічний настрой та використання певних психологічних вправ та практик набуває неабиякого значення у використанні в якості додаткових повноцінних вправ до інноваційної скрипкової методики.

Ці практики безперечно унікальні за підбором своїх елементів, в яких закладені та відображені духовні основи буття всього людства. Найкращі та найбільш дієві надбання багатьох поколінь відбилися в них на рівні різних їх складових, що діють на рівні півсвідомості, з яких ми маємо можливість виділити так само, як і в будь-якому тексті, наявність цілком допустимого асоціативного ряду явищ, які так щедро дарувала нам матінка природа. Своєю присутністю вони ніби натякають на наявність глибинної народної символіки (адже народність – це один із постулатів стилістики Романтизму). Вони і в символах материнської утробы, які так нагадують архаїчні печери, що захищали первинних людей від непередбаченої гри природних стихій, вони і в символах дощу, про який щораз нагадували своєю присутністю наявністю подібних до краплин обірваних ниток від тканого полотна, що використовувалися в жіночому одязі, або в кольорових стрічках з суто дівочого віночку, що, як веселка, квітковими фєєрверками розливалися

та виблискували на гнучкому тулубі, вони і в чоловічому брилі, що символізував Сонце, і в жіночому очіпку, який являв собою символ Луни. А коли шили цей одяг, то ніби кроїли всесвіт, де людина була центром буття. Небесні світила формували не тільки людське обличчя, вони формували різні стани його душі, що відбилися в наявності вже згаданого відчуття мікрокосму та макрокосму в собі та в оточуючому світі, свого роду відкритих можливостях креативного спілкування між світами, часом та простором. Культурницькі діалоги нині стають цілком доступними не тільки для пасіонарних та атрактивних геніїв, вони відкривають шляхи людям талановитим та працюючим, тим, хто пам'ятає заповідь кожного поважаючого себе музиканта, яка гласить, що складова успіху знаходиться у щоденній буденній праці, і відсоткова частина його складає 90 до 10, з яких на долю таланту відводиться всього 10 % від 100, решта 90 – це колосальний труд, що направлений на подолання власних недоліків, на досягнення досконалості, що не має меж, тобто щоденна кропітка праця над собою.

Запропоновані установки направлені на позбавлення внутрішнього психологічного затиску та ефективного отримання впевненості у собі, у власних силах, що відіграє неабияку роль не тільки у відчутті оточуючого світу, а якщо згадати первинні інстинкти архаїчних людей, яких відверто лякало все, що їх оточувало, і єдиний порятунок вони намагалися віднайти в оселі, де мешкали – величезній печері, що нагадувала їм материнську утробу, яка захищала і надавала їм ті крихітки, з яких і складався їх прихисток – то стане цілком зрозумілою наша залежність від інстинктивного як спадково отриманого, що на генетичному рівні отримує кожен з нас, і позбутися від якого практично неможливо, бо воно притаманно всім.

Практично кожен виконавець стикається з проблемою сценічного страху, коли втрачається не тільки контроль уваги, а й контроль над собою, над власними почуттями, які дуже сильно впливають на якість гри, коли навіть втримати інструмент в руках буває досить проблематично, а емоції неврівноваженості переповнюють увесь простір, – отримати бажаний кінцевий результат високої якості гарантувати ніхто не може. Аби полегшити та усунути вищезазначені проблеми, що часто стають на виконавському шляху, в якості альтернативи в рамках інноваційної методики скрипкової гри ми пропонуємо наступні психологічні

практики та установки, що ефективно позбавляють сценічного страху. Емоції обов'язково мають бути присутніми під час виконання, інакше неемоційна гра буде просто нецікава слухачеві, та це не повинен бути всеохоплюючий страх сцени, бо музику потрібно любити, а не боятися її донести до глядача. Запропоновані психологічні вправи якісно відкоригують усі проблемні відчуття, а власним практичним досвідом ми цілком впевнено стверджуємо вищезазначене. В рамках інноваційної скрипкової методики вони, як і сам метод, що складається з елементарних сегментів докупі (синергетичний підхід), сплавляються з множинності особистісних образів власного Я, надаючи кожному відчуття унікальності ідентичності (Я-концепція), що важливо у повноцінному формуванні особистості.

Психологічні установки ефективно та дієво впливають на свідомість виконавця щодо отримання навичок вчасно концентрувати увагу, усвідомлюючи кожен покроковий рух власних думок; надають навичок миттєвої зміни необхідних для подальшого втілення в творчий процес настроїв та образних станів, що є невід'ємною частиною виконавської практики кожного скрипаля; в поєднанні з імпульсами-кліше допомагають ефективно навчити власні м'язи миттєво розслабитися.

6. Висновки

Вивчення динаміки процесів подолання меж технічних складнощів при граничній концентрації деталей, векторів модифікації перетину культурологічного, психологічного та музикознавчого аспектів до вивчення культурних текстів та ступеня автономії віртуоза-виконавця в інтерпретації робить цікавим пошук рішень цієї проблематики – в співвідношенні розмаїтих підходів різних виконавців до інтерпретації запропонованого тексту, який балансує на грані естетики тотожності та відмінності, відкриваючи простір модифікаціям основного тексту, що стають міжтекстовими. Реалізуючи антиномію на рівні сприйняття «свій-чужий» в трактуванні тексту, він стає в певній мірі унікальним та неповторним. При цьому в процесі творення творчою домінантою стає виконавець, що адаптує загальні та індивідуальні прийоми, що продовжують авторський (в даному трактуванні як «чужий») текст в нових умовах шляхом перетворення та адаптації тексту (в значенні «свій»), який в момент виконання скрипалем-віртуозом стає автономним.

Найбільш результативним вважаємо текстовий підхід, який поєднує інноваційні методики щодо використання технічних прийомів скрипкової техніки (таких як, енергійна пальцева моторика, що набуває молоточкової ударності, швидка та якісна зміна позицій в арпеджіо, чітка артикуляція та координація рухів в обох руках, прийоми мілкої штрихової техніки в поєднанні з швидкими якісними переходами, використанням високих позицій та контрастних далеких регістрів, якісною зміною струн, бездоганне інтонування), різноманітні психологічні установки та техніки, що направлені на максимальне концентрування уваги виконавця під час естрадного виконання, що ефективно допомагають подолати небажане сценічне хвилювання та надають можливість залучити дану проблематику до єдиного наукового простору, в якому старий текст отримує нове звучання. Хоча досить часто становлення нового супроводжується постійним взаємобміном певними інструментальними кліше. Вивчення цього процесу спирається на аналітичне порівняння індивідуальних для виконавця та типологічних для інструментальної культури в цілому принципів інтонаційного мислення. При цьому необхідним вбачаємо узагальнення знань про розвиток культури інструментального виконавства на скрипці щодо концепту оперативного інтонаційно-лексичного словника (*гlossарія*) з використанням специфічних *лексем* скрипкової техніки гри в контексті концертного репертуару, потребностей концертної та педагогічної практики тощо.

Дослідження процесу формування тексту інструментальної музики являє собою відкриту наукову проблему. В якості інтертекстуальної моделі ми піддаємо 5 Каприс різним модифікаціям, що мають як прикладне, так і художньо-естетичне значення. При виконанні запропонованого текстового матеріалу використовуємо домінуючий варіаційний принцип, що складається з цілого спектру технічних скрипкових прийомів та психологічних практик, які тільки підсилюють репрезентативність, що закладена у віртуозному каприсі-етюді через ідею концертування. Таким чином, новий контекст направляє модифікації в русло культурно-мистецького діалогу. Щораз здійснюючи текстову адаптацію, виконавець збільшує число нових, модифікованих текстових сегментів за рахунок використання різних технічних прийомів, розширюючи таким чином граничні можливості та збільшуючи

потенціал до його модифікацій, бо він і є тим першоджерелом. Міжтекстові взаємодії знакових творів обумовлені невичерпним інтересом виконавців-віртуозів до авторської, тобто «чужої» творчості, що провокує постійний діалог, в якому текст або його частина (епізод з використанням певних технічних прийомів, що постійно корелюються та змінюються на етапі попереднього опрацювання) виступають в якості автономного «голосу». В іншому ракурсі він отримує статус «чужого слова» (за М. Бахтіним) [2] та вступає в діалог з авторським (уртекстом), утворюючи змістовну дихотомію – опозицію «чуже-своє». Та геть новий ракурс отримує інший діалог – міжтекстовий, коли до уртексту («свого») додаються психологічні практики, які так само потрібно розглядати в якості тексту, що відображає духовні цивілізаційні надбання культури. Необхідність їх обумовлена тим, що ми втратили можливість концентруватись, відчувати себе «наодинці з собою», тобто занурюватись у власний внутрішній простір (*екзистенція*), виявляти зосередженість навіть на дрібних деталях. І чим глибше ми занурюємося, тим більше розуміємо, що пізнаючи себе, усвідомлюючи власну самоцінність та незалежність від чужої думки, ми розконсервуємо свої здібності та нові приховані можливості.

Таким чином, можемо зі впевненістю констатувати, що в даному випадку відбувається діалогічність «свій-чужий» між виконавцем та авторським текстом щодо оперування мікроформулами/сегментами уртексту та складання з цієї розмаїтої мозаїки маленьких фрагментів цілого та напрочуд цілісного полотна Капрису. Лексичні компоненти теми Капрису виявляють її узагальнені та індивідуальні якості. Тема Капрису народжена в полілозі перетинів усної та письмово-інструментальної традицій як унікальний феномен. Періодичні повтори лексичної фігури розгортання, потактова зміна гармонічних функцій постійно проростаючої інтонації – різоми – обумовлена лексичним сплавом фольклорних та композиторських ідей. Вступний та заключний епізоди – по суті віртуозні компоненти варіаційного розгортання інтонації арпеджіо карколомних пасажів, що демонструють революційну для свого часу уяву щодо стилістики скрипки Н. Паганіні як концепту, який формується завдяки використанню нових прийомів звуковидобування, контрастного протиставлення далеких регістрів, хроматизації пасажів, тощо. Прийоми гри, що притаманні іншим інструментам,

таким як гітара, фортепіано значно розширюють тембральні границі інструменту. Складається інтертекст, що зберігає пам'ять про гру на інструментах та гру з інструментами, коли фортепіанна техніка гри відобразилася у використанні рикошетних та «летючих» штрихів, досягненні молоточкової ударності в пальцях лівої руки (згідно з інноваційною методикою), а гітарна – у виконанні зв'язної гри акордами. Він стає знаком віртуозного скрипкового виконавства та розширює грані безмежних жанрових можливостей творця «Regretuum mobile», а також руйнує усталені стереотипи щодо концепту демонічного характеру творчості великого Маестро у використанні ним імітації перегуків церковного дзвону. Репрезентантами скрипкової віртуозності в дослідженні виступають моторно-руховий та тембрально-регістровий елементи, що ставлять перед виконавцем складні технічні завдання, а у взаємодії певних фігур-кліше в поєднанні інтонаційно-мовними зворотами та психологічними установками та практиками, що направлені на граничну концентрацію уваги скрипаля під час виконання в оригінальному темпі, формує таким чином особливий виконавський текст, що приваблює виконавців-віртуозів.

Тематизм Н. Паганіні ніби окреслює пошукове поле, а методи для його перевтілення численні. Цікаво, що саме про такий підхід до розуміння методів навчання як про широке поле можливих рішень, наголошує в своїй методиці Б. Григор'єв [5]. Вони задані текстом-інваріантом, де здійснюється варіаційний метод перевтілення тематизму. Автор ніби опосередковано бере участь в діалозі «свій-чужий», який здійснюється через його відчуття світобудови, апелюючи таким чином до оточуючого світу. Найбільш яскраво він реалізується через лірико-монологічні висловлювання, що розгорнуті та відкриті до перебільшення загальноприйнятих норм, як самовираз мистця, що так притаманно мистцям-романтикам. Діалог автора з виконавцем набуває ознак значущості зустрічі двох цивілізаційних свідомостей – минулого та сучасного – на перетині простору музичного космосу.

Діалог «свій-чужий» надає можливість увійти в складні та глибинні процеси формування тексту. Вони допомагають розкрити специфіку інтертекстового слуху та пам'яті автора, зрозуміти його стильові та інтонаційні уподобання, коли відбувається наближення до осягнення закономірностей творчого художнього мислення [11; 16].

Секрет того, як правильно та добре грати на скрипці прихований в любові до музики, любові до власного інструменту, яка спонукає не тільки слухати себе, свою інтонацію та чітку артикуляцію, а заставляє працювати власну уяву про те, якої якості мають бути рухи, що здійснюються під час гри, наскільки вільними мають бути м'язи під час виконання, якою має бути чиста інтонація та якість бархатисто-насиченого та водночас прозорого звуковидобування, яка чітка потрібна артикуляція, тощо. Скрипаль щораз має слухати, відчувати, осмислювати та наповнювати глибоким сенсом різнобарвну звукову палітру та контролювати кожну ноту, кожен зіграний звук. Тоді практично автоматично стають відточеними та вільними рухи, мимовільно звільняється ігровий апарат, включаються всі сенсорні центри мозку, інтонаційні та артикуляційні проблеми відходять на другий план, а в результаті ми отримуємо незбагнену магію мистецтва, коли у музиканта ніби «виростають крила», з'являється віра в себе та впевненість у собі, можливість творчого польоту саме над буденним процесом творчості (непересічні музиканти відмічають останній аспект як акт, незбагнений розумом, але в той же час як цілком існуюче відчуття подолання простору у звичайному розумінні, так званий «вищий пілотаж мистецтва»), про який багато хто тільки мріє, а декому пощастило відчутти на собі).

Проблема діалогу в мистецтві в широкому розумінні нині є однією із найбільш затребуваних як у сучасному вітчизняному музикознавстві, так і в культурі в цілому. Запропонована методика підходу до вивчення тексту будь-якого обсягу та складності унікальна, оскільки всі показники були отримані виключно досвідним шляхом. Вона стане запорукою кращого розуміння культурного діалогу постмодерного часу як по горизонталі, так і по вертикалі: у просторі та часі, стимулюватиме до переосмислення отриманого досвіду. Текстові завдання нададуть змогу виконавцям віч-на-віч вступити в уявний діалог мистців в дослідженні культурних процесів, для кращого розуміння самих себе, для того, щоб з'ясувати особливості парадигм прочитання мистецького тексту, зіставити погляди різних дослідників на ті чи інші проблеми його організації. А культурологічна стереоскопічність дозволить розглядати проблему механізмів інтертексту поліфонічно та динамічно, від вивчення культурних кодів та комунікацій до відродження культурного космосу в поліфонії буття.

Список літератури:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 274 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев : Next, 1994. 512 с.
3. Veriot Ch. Methods de violins. 1858.
4. Берфорд Т. Николо Паганини. Стилевые истоки творчества. С.-Петербург : Издательство имени Н.И. Новикова, 2010. 480 с.
5. Григорьев В.Ю. Методика обучения игры на скрипке. Москва : Классика-XXI, 2006. 255 с.
6. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача / под. ред. Л. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1961. 62 с.
7. Культурология. Энциклопедия / под редакцией С. Левит. С.-Петербург : РОССПЕН. Том 2.
8. Менухин И. Скрипка. Шесть уроков с Иегуди Менухиным / перевод с английского Ирины Бочковой / И. Бочкова. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 167с.
9. Музыкальная энциклопедия. Москва : Советская Энциклопедия, 1978. Т. 4.
10. Павлова В.В., Дідок С.В. До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. *Молодий вчений*. 2017. № 48(8).
11. Пашковська Л. Смыслова організація музичного наративу в діалозі «свій-чужий» на прикладі 5 капрису Н. Паганіні з циклу «24 каприси для скрипки-соло». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного пед. інституту ім. І. Франка. Дрогобич. 2020. № 30.
12. Самострокова Н. Особливості стилю творчості Кароля Ліпінського в жанрі скрипкового концерту. *Наукові збірки Львівської національної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. № 36. 2015.
13. Шевнюк О. Історія української та зарубіжної культури : навч. посібник / С. М. Клапчук та ін. Вид. 4-те, перероблене і доповнене. Київ : Знання-Прес, 2002. 351с.
14. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. Москва : Музыка, 1981. 84 с.
15. Shpor L. Violinchule. С. Haslinger. Wien.
16. Ямпольський И. Основы скрипичной аппликации. Москва : Музыка, 1977. 184 с.
17. Ямпольський А. Советское музыкально-исполнительское искусство. Вып. 5. Москва, 1969. 24 с.
18. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. Вып. 2. Москва, 1993. 312 с.

References:

1. Auer L. (1965) Moya shkola igry na skripke. Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki [My school of violin playing. Interpretation of works of violin classics]. Moscow: Muzyka, p. 274. (in Russian)

2. Bahtin M.M. (1994) Problemy tvorchestva Dostoevskoho. [Problems of Dostoevsky's creativity]. Kyiv: NEXT, p. 512. (in Russian)
3. Berio Ch. (1858) Method skripichnyy. [Methode de violin].
4. Berford T. (2010) Nikolo Paganini. Stilevye istoki tvorchestva [Nicolo Paganini. The stylistic origins of creativity]. St. Petersburg: N. I. Novikov Publishing house, p. 480. (in Russian)
5. Grigoriev V. (2006) Metodika obucheniya igry na skripke. [Violin teaching method]. Moscow: Classic-XXI, p. 255. (in Russian)
6. Kamillarov E. (1961) O tehnike levoy ruki skripacha. [About the violinist's left hand technique]. Leningrad State Conservatory. N. A. R.-Korsakova. Leningrad: Muzgiz, p. 62. (in Russian)
7. Kulturologiya. Entsiklopediya (2007) [Cultural science. Encyclopedia]. Editor-in-chief and author of the project Levit S. St. Petersburg: ROSSPEN, vol. 2. (in Russian)
8. Menukhin I. (2009) Skripka. Shest' urokov s Iegudi Menukhinym [Violin. Six lessons with Yehudi Menuhin (translation from English-Irina Bochkova. Moscow: Scientific Publishing Center «Moscow Conservatory», p. 167. (in Russian)
9. Muzikal'naya entsiklopediya (1978) [Music Encyclopedia]. Moscow, ed. «Soviet Encyclopedia», issue 4, p. 976. (in Russian)
10. Pavlova V.V., Didok S.V. (2017) Do problemy skrypkovogo vykonannya [To the problem of the violin performance: the historical aspect. *Young scientist*, no. 48(8), pp. 67–72.
- Pashkovska L. (2020) Smyslova organizatsiya muzychnogo naratyvu v dialozi "sviy-chuzhyy" na prykladi 5 kaprisu N. Paganini z tsykladu "24 kaprisy dlya skripky-solo" [The semantic organization of musical narrative in the dialogue "own-alien" on the example of the 5-th caprice of Paganini's from the cycle "24 caprices for solo violin]. Topical issues of the humanities, collector of scientific works of young scientists, Drohobych state pedagogical university. Drohobych, no. 30, pp. 10–16.
11. Samostrokova N. (2015) Osoblyvosti stylyu tvorchosti Karolya Lipins'kogo v zhanri skrypkovogo konsertu [Specialties of the style of creativity of Karol Lipinsky in the genre of violin concert]. Science of the Lviv National Academy M.V. Lysenko, vol. 36, pp. 117–124.
12. Shevnyuk O. (2002) Istoriya ukrayins'koyi ta zarubezhnoyi kultury [History of the Ukrainian and foreign culture: textbook]. S.M. Klapchuk and others. 4-issue, revision i add. Kyiv: Znannya-Pres, p. 351.
13. Shirinskyi A. (1983) Shtrikhovaya tekhnikaskripacha [Violinist's touches technique]. Moscow: «Music», p. 84. (in Russian)
14. Shpor L. (1832) Skripichnaya shkola [Violinschule]. C. Haslinger, Wien.
15. Yampol'skiy I. (1977) Osnovy skripichnoy applikatury [The basic of violin appiculture]. Moscow: "Muzyka", p. 184. (in Russian)
16. Yampol'skiy A. (1969) Sovetskoye muzikal'no-ispolnitel'skoye iskusstvo [On the development of violin technology]. Moscow, p. 24. (in Russian)
17. Yankelevich Yu. (1993) Pedagogicheskoye nasledie [Pedagogical heritage]. Issue 2. Moscow: Postscript, p. 312. (in Russian)