

## Техніка лівої руки виконавця на струнно-смічкових інструментах

Формування техніки лівої руки виконавця на струнно-смічкових інструментах – процес довготривалий і залежить від багатьох факторів:

1. Цілком слушною є думка про те, що вміння швидко грати – це вміння швидко думати, мислити (**психофізичний фактор**), від чого залежить як рухливість виконавського апарату в цілому, так і лівої руки зокрема.
2. Виховання точного уявлення про особливості ігрових рухів лівої руки як у нижній, так і у верхній частині грифу та вміння їх реалізовувати у грі на інструменті.
3. Забезпечення координованого руху плеча та передпліччя, де рух плеча – важливий, але допоміжний елемент загального руху лівої руки. Особливості та сполучення окремих елементів руху лівої руки у різних частинах грифу можна розглянути за такою схемою:

	Нижня частина грифа	Верхня частина грифа
Ведучий елемент	Передпліччя	Кисть (скрипка, альт)/ передпліччя (віолончель)
Ведомий елемент	Кисть + пальці	Пальці (скрипка, альт)/ кисть+пальці (віолончель)
Допоміжний елемент	Плече (рух ліворуч або праворуч, нагору або вниз)	Плече (рух ліворуч або праворуч)

4. Вправність, еластичність, свобода рухів є необхідною умовою розвитку віртуозних прийомів гри, але свобода рухів лівої руки має бути забезпечена ще й свободою рухів правої руки, розкутим станом плечового поясу, всього корпусу виконавця.
5. Вирішення проблеми подолання природних протиріч у рухах лівої руки, а саме:
  - рухи лівої руки складають рухи пальців, рухи плеча і рухи передпліччя та кисті (**«вертикальні» рухи** пальців – падіння-відскок, «горизонтальні» рухи пальців та грифу з передпліччя та кистю; рухи плеча і передпліччя ліворуч або праворуч – «рульові» рухи нагору або вниз у віолончелістів/контрабасистів);
  - об'єднання двох форм руху лівої руки вздовж грифа – **«позиційних»** рухів та **«поза позиційних»** («пасажних») рухів .
6. Виконавські (ігрові) рухи у струнно-смічковому виконавстві, їх швидкість і тривалість, нерозривно пов'язані з характером музики, яка виконується.

Розглядаючи специфіку «горизонтальних» рухів лівої руки при зміні позицій, ми маємо пам'ятати, що всі технічні прийоми – лише засіб поєднання музичних звуків у музичну думку кантиленного або віртуозного характеру.

7. Питання **координації «вертикальних» та «горизонтальних»** рухів вимагає від учня зосередженості та усвідомлення того, що гра на всіх струнно-смічкових інструментах постійно пов'язана із зміною позицій і рухи великих частин руки (передпліччя, кисті) вздовж грифу повинні утворювати єдине ціле з рухами пальців. Ця проблема має розв'язуватись вже на початковому етапі навчання з одночасною увагою щодо необхідності уникати «вистукування» пальцями кожного звука, яке призводить до порушення цілісності руху лівої руки.

### Особливості форм техніки лівої руки

#### **Можна виокремити кілька основних форм техніки лівої руки:**

1. **Пальцева артикуляція** (від лат. articulo - промовляти, розділяти) об'єднує два основні рухи пальців – падіння і відскок. Окрім того, є рухи розтягування, перекидання, ковзання пальців по струні.

У відскоку та падінні пальців слід звертати увагу на наступне:

- округлене, молоточкоподібне положення пальців;
- струна має перетинати середину пучки пальця;
- м'яке, ненапружене притискання струни пальцями лише у час їх падіння;
- запобігання щільному утисканню великим та вказівним пальцями шийки інструменту.

*Рухи пальців мають бути активними, легкими, ритмічними, керованими.* Амплітуда падіння та відскоку – невеликою. Після відскоку пальці повинні залишатись над струною максимально наближеними до неї, зберігаючи округленість форми.

Сучасна методика рекомендує спочатку встановити положення мізинця, а потім, у залежності від його довжини, ширини долоні та особливостей міжпальцевих перетинок визначити рівень відведення вказівного (першого) пальця у бік поріжка. При цьому необхідно забезпечити вірне (слухомоторне) відчуття дитиною відстані чистої кварта. Пошук місцезнаходження пальця поєднується із незначним нахилом кисті у той самий бік. Завдяки цьому визначається найбільш доцільна для тої чи іншої структури руки форма постановки (положення) пальців, яка дозволяє пучкам торкатись струни в одному місці. Це має надзвичайно важливе значення, оскільки ідентичність тактильних відчуттів при грі різними пальцями створює передумови для стійкої інтонації і сприяє вихованню рухливості пальців.

На початковому етапі одночасно з'ясовується точка легкого дотику основи вказівного пальця до шийки скрипки та його положення, яке забезпечує вірну інтонацію цілого тону – відкрита струна - перший палець (у скрипалів: соль-ля; ре-мі; ля-сі; мі-фа дієз). У віолончелістів – легке торкання шийки інструменту великим пальцем.

На самому початку слід створити умови щодо виконання вертикальних рухів тільки у п'ястно-фалангових суглобах, зберігаючи округлену форму падіння пальців на струну:

- під час «падіння-відскоку» пальців необхідно домагатись імпульсивності руху у п'ястно-фалангових суглобах, не допускаючи розгинання інших суглобів.
- пальці мають падати на струну серединою пучки, не торкаючись струн нігтем, а нажимні зусилля м'язів, які керують пальцями, мають бути мінімальними (збільшення напруги м'язів відбувається лише у мить падіння пальця на струну) або під час використання прийому вібрації.
- реактивні нажимні зусилля великого пальця мають бути мінімальними, а при відскоку пальця – миттєво зникати;
- ігрові рухи одного з пальців можуть викликати реактивні рухи суміжних пальців, тому слід звертати увагу на виховання автономності у рухах кожного з пальців.

Зайвий тиск пальців на струни є одною з головних перешкод на шляху розвитку рухливості пальців, техніки лівої руки в цілому. Відсутність зайвого м'язового напруження пальців забезпечує рух лівої руки різними позиціями.

Точність часового співвідношення, відповідне групування та акцентуація звуків – важливий фактор у розвитку віртуозної рухливості пальців лівої руки.

Точність рухів пальців лівої руки, їх координованість та швидкість спочатку формується у спокійних та помірних темпах, домагаючись при цьому легкого торкання пальцями струни, яке нагадує за відчуттям виконання трелі.

**2. Інтонація.** Поняття **«інтонація»** (від лат. *intonare* – голосно вимовляти) в музиці вживається у подвійному значенні, перш за все, як форма техніки лівої руки це поняття набуває змісту **звуківисотної інтонації**, яку забезпечує відчуття координації рухів пальців відповідно до слухових уявлень.

З перших кроків необхідно виховувати у дітей *інтонаційно-аплікатурне мислення*, відчуття виразності мелодичної, ладо-гармонічної, тональної особливості музики, її тембрової забарвленості, що вирішує проблему пальцевих рухів та формування слухової активності.

Надзвичайно важливо виховати вірне інтонаційно-звуківисотне передчуття звука, необхідний рівень розвитку внутрішнього слуху.

Слід розуміти, що у струнно-смичковому виконавстві використовуються різні типи інтонації – мелодична, ладо-гармонічна і темперована.

На думку Ю.І. Янкевича, розмови щодо «абсолютно чистої інтонації» є абсурдними і що вона, у певній мірі, – уявлення абстрактне.

Натуральний стрій струнно-смичкових інструментів надає музикантам можливість досягати більш «гострої», виразної інтонації, аніж на роялі. К.Г. Мострас у своїй роботі «Інтонація на скрипці» слушно зазначав, що інтонація навряд чи може бути уніфікованою (камертоною), оскільки наш слух допускає деякі незначні відхилення від точної висоти звуків та інтервалів і ступінь інтонаційного сприйняття у кожного різне.

Відповідно до *теорії зонної природи слуху*, музиканти (у першу чергу мова йде про висококваліфікованих виконавців) спроможні відтворювати звуки чітко не визначеної частоти коливань, певну варіативність інтонування як окремих звуків, інтервалів, так і більш значних мелодичних побудов. Але цей вибір *звуківисотної зони* передбачає добре організований процес і має певні межі, а варіативність, зазвичай, стосується ладово нестійких тонів.

**Стабільність звуківисотної інтонації** забезпечує, у першу чергу, точне відтворення основних ступеней – тоніки (I ст.), терцового (III) ступеня – показника ладової приналежності (мажора або

мінора), субдомінанти (IV ст.) і доміанти (V ст.), які утворюють разом із тонікою чисті інтервали – чисту кварту і чисту квінту.

Велику увагу слід приділяти ще й інтонації увідних тонів, інтонації повторних тонів та повторних тонів через октаву. Але чи не головним, на думку багатьох видатних педагогів-музикантів – Й. Іоахіма, К. Флеша, Ю.І. Янкелевича, відомих українських педагогів-методистів В.К. Стеценка, С.А Євдокімова – залишається виховання у дітей з перших кроків навчання слухової активності, загостреної уваги як до елементарної чистоти строю, так і до тембрової глибини тону та інтонації музичної фрази в цілому (співвідношення тонів і півтонів, інтервальних кроків і мелодії).

Сучасна методика і практичний досвід говорить про необхідність формування на основі точних слухових уявлень вірно організованих пальцевих рухів, уникаючи так званих «виправляючих рухів», прихильником яких був, наприклад, К. Флеш. Ці «виправляючі рухи» не виховують важливого «рефлексу на відстань» між звуками, координації слухових уявлень з рухами пальців та іншими рухами лівої руки (учень подекуди неточно інтонує під час гри на інструменті не тому, що не чує або не уявляє звуковисотні співвідношення, а тому що погано керує рухами пальців і передпліччя при зміні позиції). Для виправлення неточно відтвореної інтонації необхідно повернутись до попереднього звука (або звуків) і повторити інтонаційний зворот з відповідним корегуванням рухових недоліків.

Постійна увага і, головне, постійний зосереджений контроль за якістю інтонації, її тембрової виразної складової, вміння вслухатись у кожний звук, кожен мелодичну сполуку, потребує неабиякої зосередженості.

На думку багатьох дослідників, Й.Ф. Кірнбергера зокрема, кожний інтервал має певну емоційну забарвленість: наприклад, мала секунда (м.2) рухом нагору – сумна, а вниз – приємна; мала терція (м.3) нагору – засмучена, а вниз – весела; велика секунда (в.2) вгору – спокійна, іноді патетична, а вниз – серйозна; велика терція (в.3) вгору – весела, а вниз – патетична або меланхолійна; мала секста (м.6) вгору – пестлива, а вниз – пригнічена; велика секста (в.6) вгору – несподівано весела, а вниз – ляклива тощо. Таким чином, інтервальне відчуття набуває емоційно виразного змісту, дозволяючи розвивати в учня яскраві слухові уявлення.

**3. Зміна позицій.** *Позиція - це таке положення лівої руки на грифі, яке дозволяє виконувати на всіх струнах певну мелодичну послідовність, не переміщуючи руки.* Позиція, окрім того, може бути зменшеною (звуженою) та збільшеною (розширеною).

Розглядаючи характеристику організації рухів лівої руки можна виявити своєрідні зв'язки між різними частинами руки. Слід пам'ятати, що зміна позицій має характер об'єднувального, поступального руху всієї лівої руки вздовж грифу, де вирішального значення набуває рух передпліччя (винятком є активні рухи кисті у високих позиціях).

Порядок вивчення прийому зміни позицій можна розділити на:

- вивчення кожної позиції окремо, розвиваючи стійке аплікатурне відчуття;
- поєднання сусідніх позицій (першої і другої, другої і третьої тощо);
- поєднання різних позицій не суміжних між собою.

Ми розрізняємо кілька видів зміни позицій:

- зміну позицій через відкриту струну;
- зміну позицій ковзанням на одному з пальців;
- зміну позицій з нижче лежачого на вище лежачий палець;
- зміну позицій з вище лежачого на нижче лежачий палець.

Основними вимогами щодо змін позицій є легкість руху, швидкість руху, керованість руху.

Рух лівої руки при зміні позицій має різну швидкість.

При зміні позицій дії лівої та правої рук повинні бути синхронізованими. При зміні позицій тиск і швидкість руху смичка, як правило, не повинні змінюватись.

У взаємодії лівої та правої рук під час змін позицій важливо:

- не зупиняти рух смичка (хоча на початковому етапі ця зупинка можлива);
- не зменшувати тиск смичка на струну (слід визнати, що прийом зменшення тиску смичка під час зміни позицій має своїх прихильників);
- для забезпечення якісного звучання стрибка (кроку на значні інтервали) у високий регістр більше смичка залишаємо для верхнього звука: збільшуючи тиск смичка на струну;
- корегувати швидкість руху смичка у залежності від задач динаміки як окремих звуків, так і музичної думки в цілому.

**4. Вібрація.** Термін «вібрація» (vibrato), який використовують у струнно-смичковому виконавстві, потребує деякого роз'яснення. Якщо залишити осторонь наукове визначення вібрації як фізико-акустичного явища, то вібрація – це такий прийом виконання на струнно-смичкових інструментах, який наближає інструментальне звучання до звучання людського голосу з відповідним своєрідним тебровим забарвленням звука.

Цей прийом витоками своїми завдячує виконавському мистецтву солістів-лютністів 15-17 століть. Першу згадку про використання цього засобу художньої звукової виразності знаходимо у М.Мерсенна, яка датується 1636 роком, що співпадає з часом активного розвитку сольного скрипкового виконавства. Подібне поняття виникає у той самий час і у вокальному мистецтві (нім.- «das Gesangsvibrato» означає особливість емоційного звучання голосу).

Поступово цим прийомом починають користуватись не тільки скрипалі, а й виконавці на інших струнно-смичкових інструментах. Цьому активно сприяла творчість таких видатних музикантів як Дж.Габріелі, Б.Маріні, К.Монтеверді, А.Кореллі та інших.

Є свідчення щодо проникнення широкого використання прийому вібрації в оркестровому та ансамблевому виконавстві. Позначення про використання вібрації збереглися у партитурах опер «Ромо д'ого» К.Честі (1667р.), «Іфігенія» Н. Піччіні (1781р.), творах Д.Габріелі, Б. Бонончіні для віолончелі (1689р.) тощо.

Систематизувати використання прийому вібрації розпочав Ф. Джемініані (поч. 18ст.). Використання вібрації у мистецтві сентименталізму, палацевого мистецтва Франції 18 ст. набуло негативного, гіпертрофованого вигляду: манірність і надмірність вібрування майже кожного звука викликало засудження видатних музикантів, відомих педагогів різних шкіл. Л.Моцарт у своїй відомій «Школі» (17ст.), Л.Шпор (19ст.) сформулювали принцип використання прийому вібрації **як засобу художньої музичної виразності** з урахуванням стильових, образно-емоційних виконавських задач.

*Вібрація, у сенсі її фізіологічної сутності, є особливою формою рухової функції лівої руки, яка належить до так званих вторинних автоматизмів і є м'язово-руховою навичкою, яка за своїм змістом не має особливих відмінностей від процесу опанування будь-яким іншим виконавським прийомом.* На думку Ю.І. Янкелевича, у «педагогічній практиці необхідно забезпечити передумови задля виникнення ненапруженої вібрації, коли про неї немає ще й мови. Досягнення деякої художньої зрілості стимулює в учня бажання «знайти» звук іншого тембру, спонукає його, за умов розкнутості і керованості рухів лівої руки, підкоритись звукотворчим художнім імпульсам». З технологічної точки зору, на його думку, найважливішим є не стільки рух руки, скільки початковий імпульс: «Імпульс може бути кистьовим, ліктювим, мішаним. Але передавачем імпульсу є завжди тільки палець. Вирішальне значення має свобода фаланги пальця при еластичності рухів всієї лівої руки. Палець не можна сильно притискати до струни – це зробить вібраційний рух пальця надмірно важким».

Вібрація включає у себе поняття амплітуди вібраційного руху і частоти вібраційного руху. Амплітуда вібрації, її швидкість залежить від складного комплексу психомоторних процесів, які відбуваються в організмі кожної конкретної людини. Якщо моторне управління амплітудою вібрації локалізується у м'язах лівої руки і підкоряється невимушеним змінам, то керування швидкістю (частотою) вібрації є значно складнішим. Спостереження показують, що швидкість вібрації піддається меншим змінам, аніж амплітуда. На швидкість вібрації значним чином впливає емоційно-психологічний стан виконавця: стан збудження, втрата сил, хворобливість, кволість, нервовість, естрадне хвилювання, вік та інші фактори.

Діапазон невимушеної зміни швидкості руху вібрації так само має індивідуальні особливості, але за висновками акустиків найбільш позитивний результат досягається при частоті вібрації у 6-7 повних коливань за секунду, прискорений темп – 7-8 коливань. Крім того, слід розуміти, що кожний палець має свої параметри амплітуди та частоти вібрації у залежності від площі пучки кожного з них, що впливає і на використання прийому у вико-нанні, наприклад, подвійних нот (максимальну амплітуду дає секста, мінімальну – октава).

Велике значення в опануванні прийому вібрації має еластичність фалангових суглобів: більш «жорсткі» суглоби «тяжіють» до ліктювої форми вібрації, більш «м'які» - до кистьової, але це – не догма, а скоріше узагальнена характеристика.

Залежно від індивідуальних особливостей постановки та психомоторних якостей людини вібрацію можна умовно поділити на **ліктюву, кистьову і обертальну**. Назви форм вібрації базуються на тому, який з рухів лівої руки є домінуючим: **кистьова форма вібрації** характеризується згинанням у кистьовому комбінованому суглобі, рухи керуються, головним чином, м'язами передпліччя; **ліктюва форма вібрації** характеризується згибально-розгибальними рухами у

ліктьовому суглобі і мускулатура, яка керує цими рухами, знаходиться в області плечової частини руки; крім руху в ліктьовому суглобі спостерігається рух у сусідніх суглобах (пасивно-рівняльні рухи); **обертальна вібрація** характерна для віолончельного і контрабасового виконавства від обертального руху передпліччя.

Поділ вібрацій на певні форми достатньо умовний. Насправді, у всіх формах завжди бере участь вся рука, бо, як відомо, **не може бути ізольованих рухів окремих частин руки** – кисті, передпліччя, малопомітних для ока обертальних рухів плечової кістки.

В опануванні вібрацією надзвичайно важливим є виховання в учня вірного слухового уявлення ще до використання прийому, передбачення кінцевого звукового результату.

Ю.І. Янкелевич, наприклад, зазначає: «Іноді учень довго не може оволодіти вібрацією не з причини відсутності певної здібності, а у наслідок недостатньої потреби виражати вібрацією свої почуття, переживання. Надзвичайно важливо ствердити волю до вібрації».

#### **Узагальнені вимоги щодо освоєння прийому вібрації.**

Оволодіння прийомом вібрації передбачає, окрім точного слухового уявлення, наявність таких **технологічних** передумов:

- свободу в організації виконавського апарату;
- сталу звуковисотну інтонацію;
- навички організованих легких рухів пальців лівої руки, особливо «хроматичних» рухів, які сприяють розвитку еластичності фалангових суглобів;
- навички якісного звуковидобування;
- розвинуту координацію рухів обох рук;
- впевненість у позиційних рухах, опанування якими передуює вивчення прийому вібрації.

*Процес опанування вібрацією можна умовно поділити на 3 етапи:*

- **підготовчий етап**, зміст якого полягає у вихованні навички легкого торкання великого пальця шийки інструменту та позбавлення звички щільного притискання пальця до струни (грифу) шляхом виконання спеціальних вправ: легкого руху лівої руки вздовж грифу без доторкання пальців до струн та активні «рульові» рухи великого пальця або ковзання його під шийку (у скрипалів та альтистів), пізніше – з легким ковзання пальців по струні;

- **початковий етап**, зміст якого полягає у прищепленні учня до виконання окремих вібраційних поштовхів (під час виконання «струшувальних» рухів необхідно робити зупинку, яка дозволяє слідкувати за звільненням м'язів від зайвого напруження). На цьому етапі спочатку вправи виконуються без участі правої руки, а після їх засвоєння – за участі правої руки, рух якої не припиняється під час паузи у русі лівої;

- **проміжний етап**, мета якого об'єднання окремих вібраційних поштовхів у спершу коротку вібраційну лінію, яка поступово подовжується: рух починає права рука, і яка має утворити якісну звукову лінію організовану в часі, наприклад, тривалістю половинного звуку з «включенням» під час руху правої руки вібраційного імпульсу на другу чверть, потім – у довготривалу, безперервну «лінію», довготривалий керований рух.

Цей прийом слід перенести з вправ на музичний твір, вивчений достатньо якісно і впевнено.

Опанування прийому вібрації відбувається довготривало, як правило, протягом 2-3 років занять на інструменті (зменшення часу підготовчого, початкового та проміжного етапів можливе лише для обдарованих дітей) допоки дитина на достатньому рівні не оволодіє організацією рухів рук, артикуляційними та інтонаційними навичками і впевненою зміною позицій.

Під час роботи над удосконаленням вібрації важливо контролювати свободу вібраційного руху за умови вільного коливання всієї руки (об'єднувальної рух передпліччя і кисті), однаково амплітуду в обидва боки (у бік підставки і у бік поріжка). Але у разі необхідності збільшення інтенсивності вібрації, як відомо, можна вібрувати тільки у бік підставки, знявши на певний час другу половину вібраційної амплітуди у бік поріжка, що дозволяє збільшити яскравість та інтенсивність вібрації.

**Етап удосконалення** цього виконавського прийому триває протягом усього життя музиканта разом із пошуком нових тембрових забарвлень звука, а вирішення різноманітних художньо-виконавських задач стає змістом роботи над віртуозним оволодінням грою на струнно-смічкових інструментах.

#### **5. Аплікатура: виховання аплікатурного мислення.**

У розвитку техніки лівої руки виконавців на струнно-смічкових інструментах вирішення проблеми використання аплікатурних прийомів займає не останнє місце. Виникнення проблем щодо використання різних аплікатурних варіантів пов'язано з опануванням учнем зміною позицій.

*Аплікатура – це не тільки певна послідовність рухів пальців лівої руки на різних струнах, яка забезпечує відтворення звуковисотної інтонаційної складової твору, а й художній засіб музично-виконавської виразності. Але на початковому етапі навчання гри на струнно-смичкових інструментах опанування аплікатурних прийомів споріднене із вивчення дітьми способів читання написаних або почутих звуків, слів, речень і має, у першу чергу, технічний зміст. Саме у процесі читання очима нотного тексту в учня виникає усвідомлене використання певної послідовності у рухах пальців – аплікатурної основи звуковідтворення, формування початкового аплікатурного мислення: вміння читати очима нотний текст і відтворювати його завдяки вірній послідовності рухів пальців на кожній зі струн спочатку в першій позиції, потім у кожній наступній позиції і, врешті-решт, об'єднуючи різні позиції. Ці початкові навички аплікатурного мислення формуються поступово, перетворюючись на рухові автоматизми.*

Аплікатурні навички, розвиток аплікатурного мислення переплітаються з іншими формами техніки лівої руки: пальцевою артикуляцією, інтонацією, зміною позицій та вібрацією. Вирішивши технічну складову аплікатурних навичок можна переходити до формування аплікатурного мислення як засобу художньо-виконавської виразності.

Відомо, що універсальної схеми, ustalених вимог щодо аплікатурного редагування не існує – це завжди пошук шляхів: іноді помиляючись, знаходячи різні варіанти аплікатури, співставляючи їх результати у процесі гри на інструменті та виконуючи музичний твір складається загальне бачення щодо використання аплікатурних прийомів.

У дослідженнях багатьох методистів висловлювались різні погляди щодо формування аплікатурних навичок, які зазначали, що під час редагування сольної партії музичного твору, власне у підборі аплікатури, подекуди виникають складні й специфічні проблеми, перед якими безпорадно відступає добре навчений, але в цьому сенсі недостатньо підготовлений скрипаль чи віолончеліст. Дуже часто навіть на рівні музичного коледжу або академії студент звертається до викладача з проханням проставити аплікатуру. Такого роду недолік, який отримав назву «аплікатурної інфантильності», – явище не таке вже й безневинне, оскільки вибір аплікатури щільно пов'язаний з художнім аспектом виконання. Цей процес є відображенням не тільки розуміння особливостей розвитку мелодичної лінії, відчуття тембрового розмаїття тощо, а й усвідомлення аплікатурних можливостей, що має відповідати виконавському уявленню, художньо-естетичним принципам музиканта будь-якого рівня.

Вбачаючи у різноманітності аплікатурних рішень, перш за все, певну художню мету, виконавець будь-якого рівня виявляє власну інтерпретаторську позицію. Тому необхідність формування самостійного аплікатурного мислення є формою виховання виконавської індивідуальності. Відомий серед музикантів вислів, що редагуючи нотний текст, музикант виставляє чотири види аплікатури – для себе, для друзів, для учнів, для ворогів – є своєрідним іронічним зауваженням.

*Використання художньо обґрунтованої аплікатури – вагомий резерв підвищення виразності виконання, переконливої інтерпретації, який часто-густо творчо не переосмислюється. Стійкість традиційного, у негативному сенсі, рішення щодо аплікатурних прийомів, засвідчує певну неспроможність виконавця або редактора подивитись по-іншому на можливості вирішення як суто технічного підґрунтя у виборі аплікатури (використання, наприклад, розширеної або звуженої аплікатури), так і досягнення тембрової звукової виразності, вирішення задач стильової особливості твору.*

Слід пам'ятати, що виховання вміння вірно підбирати аплікатуру, формується *постійно і послідовно* разом з іншими виконавськими навичками. З перших кроків навчання гри на скрипці або віолончелі є необхідність звернути увагу учня на різні варіанти аплікатури та на порівняння звукового результату різних аплікатур. Дитина має почути, що відкриті струни звучать голосніше і для досягнення пластичного мелодичного руху слід уникати звукових «вигуків» відкритих струн. Оскільки учень спирається на власне слухове уявлення про характер мелодії, слід прагнути до того, аби дитина відчувала тотожність тембрового забарвлення всіх звуків мелодії її власному слуховому уявленню. Затверджуючи ту чи іншу аплікатуру викладач повинен вимагати від учня обов'язкового її виконання, пояснюючи при цьому логічність, обґрунтованість щодо використання саме цієї аплікатури.

Коло аплікатурних проблем розширюється зі зростанням технічної бази учня. І важливо навчити його одразу розрізняти, наприклад, зміну позицій як технічний прийом, і зміну позицій як складову музичної виразності. Безумовно, доки учень технічно впевнено не оволодів зміною позицій, не може бути й мови про її використання у художньому репертуарі. Якщо зміна позицій

здійснюється як технічна необхідність, то виконавець має бути зацікавлений у тому, аби ця зміна була майже непомітною.

З часів Л. Ауера до вжитку увійшов термін «*ритмічна аплікатура*», коли звук після зміни позиції підкреслює ритмічну пульсацію музичної фрази. Рівень відчутності самої зміни позицій залежить від аплікатури, яку ми використовуємо. Найбільш непоміжним можна вважати зміну позицій з вище лежачого пальця на нижче лежачий рухом униз і з нижче лежачого на вище лежачий рухом вгору. Але подібний погляд не може бути універсальним, домінуючим і вирішальним. Виконуючи кантилену, скрипаль або віолончеліст подекуди схильний підкреслювати зміну позицій, надаючи їй характер оспівування, вокального «портamento», що суттєво впливає на темброву художню забарвленість звуків під час виконання цього прийому.

Виховуючи в учня розуміння залежності аплікатури від художніх задач, необхідно орієнтувати його на вибір найбільш природних, економних аплікатурних рухів, що забезпечують досягнення бажаного звукового результату, технічну досконалість та надійність щодо виконання цього прийому у будь-якому темпі.

Навички раціонального аплікатурного мислення у значній мірі базуються на вмінні оперативно визначати інтервальні співвідношення між різними пальцями, які утворюються в процесі гри. А задля цього учень має використовувати знання і навички з музичної грамоти та сольфеджіо. Чистоті інтонування сприяє вміння швидко робити енгармонічну заміну звуків з огляду на аплікатурний «стандарт» особливо у виконанні модуляційних епізодів або подвійних нот чи акордів.

Використання *розширеної та звуженої аплікатури* дозволяє, у певній мірі, зменшити кількість переміщень лівої руки по грифу. У той самий час слід контролювати рівень напруження рук, який виникає під час використання розширеної аплікатури. Розширення та звуження успішно слугують музичним цілям, оскільки дозволяють здійснити «зміну позицій без змін» - потрапити до наступної позиції без ковзання по струні. Раціональна аплікатура спроможна мінімізувати поперечні рухи пальців.

Існує два рівні аплікатурного мислення:

- *перший рівень* визначає виховання в учня певних аплікатурних правил – прагнення щодо відтворення музичної думки на одній струні (в одному тембровому забарвленні), необхідність «сховати» момент зміни позицій тоді, коли він не несе самостійного художнього навантаження тощо.
- *другий рівень* визначає необхідність виховання в учня потреби у пошуку варіантів аплікатури разом із його вмінням пояснити той чи інший вибір аплікатури. Вважається, що пошуки різних варіантів аплікатури нагадують пошуки необхідного ходу в шаховій партії, тому найбільш переконливими у цих пошуках виявляються учні з розвиненим абстрактним мисленням.

Формування аплікатурного мислення юного музиканта вимагає від педагога постійної, напруженої творчої виховної роботи з урахуванням вікових особливостей, музичних та інших здібностей, рівня його професійного розвитку та виконавського досвіду.

## **6. Вирішення деяких проблем об'єднання різних форм техніки лівої руки.**

Надзвичайно складною проблемою при зміні позицій є досягнення якісної інтонації. Історично активне вивчення і використання позицій відбулось в епоху музичного бароко – у часи А. Вівальді, Дж. Тартіні, А. Кореллі, але на початку для зміни позицій використовувалися паузи між звуками. Гра віртуозів-виконавців обмежувалася трьома-чотирма позиціями.

Вважається, що Леопольду Моцарту належить авторство у використанні прийому зміни позицій через відкриту струну. Так звана «позапозиційна» гра вперше була використана Ф. Джемініані й остаточно ствердилася у виконавському мистецтві Н. Паганіні. Використання прийому розширеної (більше ч.4) позиції шляхом міжпальцевого розтягування, дозволило без ковзання пальців забезпечити з'єднання суміжних позицій.

Ця навичка має формуватись вже на початковому етапі навчання:

- рухом нагору за рахунок розтягування між першим пальцем та наступними – другим, третім та четвертим пальцями;
- рухом вниз за рахунок відтягування вниз першого пальця на півтона або на тон.

Вивчення цих прийомів зміни позицій відбувається на матеріалі вправ, етюдів та художніх музичних творів.

Найбільшою проблемою для учня стає одночасний контроль за різними задачами якісного використання всіх форм техніки лівої руки у їх синхронізації:

- артикуляційна легкість та ритмічна організованість пальцевих рухів в одній позиції;

- легкість і точність рухів при зміні позицій мають забезпечувати якісний рівень відтворення звуковисотної інтонації;
- пластичність позиційних рухів лівої руки;
- тендітність відчуттів пальцевих рухів, які дають основу для керованих вібраційних рухів тощо.

Таким чином, формування віртуозної техніки лівої руки виконавців на струнно-смічкових інструментах – це складний процес об'єднання активної роботи слуха, уяви, координаційних рухових центрів мозку, зосередженої системної роботи учня під неусипним контролем викладача з якомога точним формулюванням виконавських задач як оперативних, так і віддалено-перспективних, розуміння учнем причинно-наслідкових зв'язків у опануванні складними прийомами гри на інструменті, які мають забезпечити переконливий виконавський результат.