

Загальні принципи роботи над постановкою та організацією виконавських рухів

1. Значення постановки у струнно-смичковому виконавстві

Розв'язання проблем щодо формування виконавського апарату в процесі навчання гри на музичному інструменті вимагає значної уваги і тривалого часу у практичній роботі кожного педагога-музиканта.

Прагнення всіх виконавців будь-якого рівня оптимально використати свої потенційні професійні художні й технічні наміри, реалізувати їх у відповідному цим намірам звучанні у значній мірі пов'язане з необхідністю досягнення на різних етапах навчання або виконавської діяльності *найбільшої технологічної свободи*, пристосування до гри на інструменті, «злиття» з ним у виконавському процесі.

Пророчими слід вважати слова Леопольда Ауера: «Скільки б не підкреслювали значення перших найпростіших проявів у складному процесі оволодіння грою на скрипці, немає небезпеки перебільшити його... Самий початок опанування гри на скрипці, наприклад, зовнішньо простий спосіб тримання інструменту ще до того, як учень почне видобувати звук смычком, виявляє широке поле діяльності як у позитивному, так і негативному сенсі. Немає інших інструментів, окрім струнно-смичкових, повне оволодіння якими у більш пізній період навчання вимагало б такої обережності і точності на самому початку».

Досить часто можна зустріти недостатній рівень організації виконавського апарату – скутість, незграбність, безпідставне м'язове напруження не тільки в учнів дитячих музичних шкіл, а й у студентів мистецьких навчальних закладів. Зазвичай, такі проблеми є результатом недостатньої уваги, недостатнього уявлення викладачів щодо послідовності формування постановочних навичок та кінцевого результату цієї роботи, а подекуди – результатом відсутності необхідних знань і відповідного володіння сучасними практиками не тільки щодо формування, а й удосконалення, виправлення вже сформованих недоліків організації виконавського апарату.

Видатними педагогами-музикантами – представниками струнно-смичкового виконавства докладено багато зусиль щодо ствердження загальних методологічних принципів у роботі над постановкою та оптимальною організацією виконавських рухів на різних етапах навчання гри на скрипці, віолончелі, альті чи контрабасі, які базуються на глибокому осмисленні всіх історичних етапів формування і розвитку струнно-смичкового виконавського мистецтва, різноманітних методик навчання педагогів різних країн Європи. Історичні зміни у постановці скрипалів або віолончелістів відбувалися як результат оволодіння музикантами більш досконалими прийомами гри на інструменті, які вимагав час для вирішення нових музично-виконавських художніх завдань, досягнення віртуозної технічної досконалості.

Виходячи з того, що *постановка – це найбільш доцільна організація виконавського апарату музиканта, яка забезпечує реалізацію у звучанні інструмента всіх музично-творчих виконавських задач*, слід, водночас, розуміти, що постановка – лише фундамент для «будівництва» виконавських навичок, виконавської майстерності від «азів» до віртуозного рівня. Але без надійного фундаменту не збудуєш багатоповерховий будинок – чим вище споруда, тим міцнішим має бути її фундамент.

Видатному педагогу 20 століття Ю.І. Янкелевичу, який виховав величезну кількість блискучих музикантів, серед яких – В. Третьяков, І. Бочкова, В. Співаков, Г. Жислін, Т. Грінденко, Б. Которович, Н. Школьнікова, П. Коган, можна завдячувати ґрунтовним аналізом проблем і шляхів їх розв'язання у роботі з учнями над постановкою, організацією виконавських рухів, опанування на високому рівня навичками гри на інструменті. Його науково-методичні дослідження стали вагомим внеском у розвиток сучасної методики навчання та музичної педагогіки в цілому.

2. Загальні методологічні принципи

Наголошуючи на тому, що загальні норми і правила постановки у струнно-смичковому виконавстві безумовно існують, Ю.І. Янкелевич, узагальнюючи і власний досвід, і досвід багатьох педагогів-музикантів, звертав водночас увагу на те, що на практиці виявляється величезна різноманітність індивідуальних форм пристосування до гри на інструменті. У зв'язку з цим, постановку не слід розглядати як дещо незмінне, усталене один раз і назавжди: постановка має враховувати потреби «живого» виконання. Крім того слід усвідомлювати, що *виконавський рух* визначає вимоги щодо

формування виконавського апарату і, таким чином, постановка має динамічний характер (перший принцип).

Зміст поняття «перспективності постановки» (другий принцип) зумовлений вирішенням задач щодо опанування грою на інструменті вже на початковому етапі на рівні, необхідному для подальшого успішного втілення набагато складніших прийомів виконання.

Визначити доцільність виконавських рухів і постановки в цілому можна лише отримавши переконливий звуковий результат у розкритті змісту музики (третій принцип).

Розглядаючи питання доцільності постановки можна посилатися на думку видатного дослідника, віолончеліста Б.О. Струве, яку той виклав к роботі «Типові форми постановки рук у інструменталістів», наголошуючи, що постановка залежить, у значній мірі, від анатомічної будови кожної конкретної людини.

Тому видається надзвичайно важливим для викладача домагатися формування і закріплення органічного для кожного учня пристосування до гри на інструменті, уважно спостерігаючи, вчасно корегуючи та виправляючи недоліки не тільки однієї з окремих складових, а всього виконавського апарату, в цілому, від розкутої манери стояти або сидіти, легко підтримувати інструмент лівою рукою (у скрипалів і альтистів важливо підібрати відповідний підборідник і мостик/подушечку, які мають забезпечити зручність у підтримці інструменту головою, не викликаючи м'язового напруження у плечовому поясі та шийних хребцях, у віолончелістів – висоту і форму шпиля).

Ю.І. Янкелевич зазначав, що у педагогічні практики, не завжди легко можна визначити оптимально доцільну для конкретного учня постановку. Педагог іноді не може одразу розібратися у індивідуальних фізичних особливостях учня. Тому він повинен уважно спостерігати за пристосуванням учня і допомагати йому у визначенні й закріпленні органічних для дитини прийомів: «Часто можна спостерігати випадки, коли обмеженість технічного розвитку виконавця є наслідком сильного м'язового напруження... Зазначаючи будь-яке напруження, не слід забувати, що людський організм являє собою єдину цілісну систему і де б не виникало напруження, його вплив буде викликати гальмуючий ефект для виконавського апарату в цілому. Тому не можна говорити про досягнення свободи рухів, їх керованості тільки однієї з рук або окремо плечового поясу».

Ю.І. Янкелевич вважав першочерговим завданням знайти для кожного учня свою, органічну для нього постановку, що чужа постановка не забезпечує бази для виконання всього комплексу ігрових рухів, необхідних виконавцеві.

Вирішення проблеми природності постановки та організації рухів – це досягнення їх природності у певних професійних умовах (четвертий принцип) гри на музичному інструменті.

3. Особливості виконавських (ігрових) рухів

Проблемі специфіки виконавських (ігрових) рухів присвячено багато різних досліджень. Найбільш відомими широкому загалу вітчизняних педагогів є роботи В. Григор'єва «Деякі проблеми специфіки ігрового руху музиканта-виконавця» і В. Стеценка «Принцип руху як основа формування ігрових навичок скрипаля».

В.Григор'єв у своїй роботі зазначав, що проблеми ігрового руху слід розглядати лише у нерозривному зв'язку із конкретним завданням художнього процесу гри на інструменті і поза цих завдань проблеми суттєво звужуються, стаючи лише формальним набором розпорошених прийомів.

З досліджень у галузі фізіології та психології людини відомо, що проблема рухів має такі аспекти:

- усі довільні рухи відбуваються за участі свідомості;
- рефлексорна природа рухів була обґрунтована ще І. Сеченовим, а до нього принцип рухового рефлексу висунув Р.Декарт, продемонструвавши зв'язок рухів з факторами зовнішнього середовища, які впливають на чуттєві органи.

Руховий апарат людини містить у собі суглоби, м'язи, рухові нервові шляхи, чуттєві нервові закінчення, які з'єднані з м'язами (аферентну іннервацію м'язів), відділки рухової нервової системи (кору, підкірок, спинний мозок), що керують рухами. У роботі рухового апарату беруть участь також сигнали, які надходять від зорового, слухового, вестибулярного апаратів, рецепторів шкіри, формуючи тактильні відчуття, та деяких внутрішніх органів. Все це важливо для розуміння природи виконавських рухів.

Рухи можна розділити на *невимушені довільні та спеціальні рухи*. На відміну від спеціальних рухів, які відзначаються чітким мотивуванням і свідомим керуванням, *довільні рухи* (рухові

автоматизми) – це спадкові комплекси, жорстко зафіксовані мозком і не завжди підконтрольні свідомості. До них також належать захисні та орієнтовні (наприклад, хапальні рухи) *рефлекси* – сіпання рук, захист руками обличчя у разі небезпеки, рефлекс на зовнішнє подразнення та рефлекси, які виникають як результат дії внутрішніх м'язових рецепцій – автоматична координація рук або ніг, рефлекс ритмічних рухів, розтягування тощо.

Надзвичайно важливим серед невимушених рухів є так званий *рефлекторний тонус м'язів*. Цей тонус забезпечує різні положення тіла. Без виховання спроможності невимушено розслабляти м'язи важко керувати координацією рухів.

Природні рухи, (побутові рухи) виконуються повсякденною практикою. Вони надзвичайно диференційовані, але забезпечують широкий спектр мотивацій, відбуваються на незначному енергетичному рівні, не вимагають спеціального пристосування, підтримки тренуванням.

Ігровий (інструментальний) рух відзначається відмінністю від побутового (хоча й використовує його механізм) тим, що він працює у замкненій системі «людина – музичний інструмент» у потребує спеціального опанування.

Ігрові рухи за формою і психологічним змістом мають певну двозначність: з огляду на художні завдання, кожний рух є завершеним, а за фізичними функціями організму – лише частиною цілісного руху (рух зі смичком вниз або нагору – це незначна частина цілісного колоподібного руху). У той самий час *слід розуміти, що свідомість не керує рухом як таким, а лише стратегічно спрямовує й корегує рух*.

Коли ми прагнемо втілити так званий «образ руху» і домогтися відповідного звукового результату, відбувається процес пошуку тих ігрових прийомів, які, пройшовши етап пошуку і знаходження принципової відповідності певного руху художньому змісту, встановлення основного просторово-часового параметру руху, докладного уточнення, нарешті закріплюють рухові навички.

Якість засвоєння будь-якої навички і виконавських рухів зокрема визначають чотири моменти: 1) *стійкість* у володінні; 2) *перспективність* у володінні; 3) *об'єднаність* з іншими прийомами; 4) *легкість* відтворення.

Аналізуючи освоєння руху, як і будь-якого виконавського прийому, слід зауважити, що розповсюджена рекомендація щодо довготривалої роботи у повільному темпі насправді не стимулює вирішення завдання оперативного засвоєння і практичного їх використання, оскільки існує низка чинників, які визначають можливість або неможливість втілення руху завдяки темпу його відтворення (штрих *sautille*, наприклад, не може фізично бути виконаним у повільному темпі). Тому при виборі темпу роботи над окремим рухом або комплексом рухів важливо визначити оптимальну швидкість руху.

Ще один важливий момент – *координація рухів рук*. Зазвичай під координацією розуміють одночасну дію рук виконавця. Насправді ж, *координація – це така взаємодія у рухах рук, коли дії однієї руки створює можливість для керованої дії іншої*.

Відомий педагог, який виховав видатних музикантів-виконавців, А.І. Ямпольський зазначив, що у русі смичка вниз не слід дозволяти руці занадто швидко «падати» і що необхідно виховувати в учня відчуття своєчасного корегування руху.

Він постійно нагадував, що працюючий м'яз має бути вільним (перебувати у стані активної свободи м'язів) і «аварійна координація» виникає тоді, коли результат перестає бути прогнозованим: в організмі спочатку виникає м'язова напруга, а потім слуховий контроль дозволяє увімкнути певні пошукові дії (змінити тиск смичка на струну, кут його нахилу, ігрову точку тощо). Можливість досягти необхідного результату за рахунок точних рухів забезпечується попереднім «передчуттям» руху – усвідомленого моделювання основних складових виконавського (ігрового) руху в процесі його відтворення.

І. Безродний увів поняття «стрічка м'яза» – особливого відчуття у м'язах передпліччя, як процесу, що розгортається під час координування руху правої руки під час виконання витриманих звуків, який сприяє виникненню відчуття внутрішньої впевненості у тому, що смичка «вистачить» і він не буде тремтіти внаслідок м'язового напруження.

Відомим українським педагогом та методистом-дослідником В.К. Стеценком висловлена думка, яку більшість методистів вважають однією з нагальних у проблемі навчання гри на струнно-смичкових інструментах, щодо *необхідності уникнення статичності постановки*. Враховуючи, що виконавство є цілісною системою різноманітних навичок, у яких постановка і рух – першоджерела змістовного звучання, вирішення проблеми об'єднання певної статичності в опануванні початковими прийомами постановки (як стояти, сидіти, як тримати інструмент, як тримати смичок у різних його

частинах) з рухами, які, власне, і дозволяють досягати певного звучання. Ці рухи, крім того, передбачають наявність незначних фізичних (м'язових) зусиль, якими необхідно керувати, регламентуючи їх силу і дозуючи енергію. А оскільки на початковому етапі навчання дитина не спроможна це робити самостійно, функція контролю і корегування покладається на викладача, від професійного сумління якого залежить кінцевий результат.

У струнно-смичковому виконавстві, зазвичай, об'єднуються два види рухів, які умовно визначені як *горизонтальні та вертикальні рухи*. Проблеми їх узгодження є проблемою з'єднання певної активності енергії руху зі збалансованим фізичним зусиллям (силою).

Гнучкість і свобода пальців, що утримують (підтримують) смичок – одна з передумов досягнення легкості рухів правої руки у будь-якому використанні виконавських прийомів. Така еластичність пальцевих суглобів забезпечується у першу чергу їх округленим положенням, особливій увазі еластичності рухів мізинця при грі біля колодочки. Положення пальців на тростині смичка передбачає певну зміну їх положення у залежності від використання тої чи іншої частини смичка або будь-якого виконавського прийому. Відчуття гнучкості і керованості усіх суглобів дає можливість відчувати готовність всієї руки до цілісного горизонтального руху.

Визначального значення набувають так звані *махові рухи*, реактивність, інерційність яких формує відчуття свободи навіть у штрихах і прийомах, які потребують певної обмеженості руху (наприклад, у виконанні штриха *spiccato*) у скрипалів та альтистів наприклад, горизонтальне (відносно підлоги) положення інструменту з незначним нахилом вправо у однаковій мірі важливе для організації рухів і лівої, і правої рук. Легкість у підтримуванні інструменту лівою рукою забезпечується стійкістю спирання інструменту на ключицю у скрипалів та альтистів (у віолончелістів та контрабасистів – на шпиль). Вільний рух пальців лівої руки вздовж грифа забезпечується відчуттям спокою у плечовому, ліктьовому та кистьовому суглобах.

Для розвитку рухливості пальців лівої руки надзвичайно важливо забезпечити свободу пальцевих рухів. Домагаючись легкості, організованості (ритмічності) рухів пальців, важливо у той самий час забезпечити активність, енергійність їх рухів (падіння та відскоку пальців). Механізм вільного і активного «падіння-відскоку» має спиратись на молоточкоподібну форму падіння, уникаючи додаткового замахового руху пальця перед початком його падіння на струну. Така організація рухів лівої руки забезпечує, крім того, якісну звуковисотну інтонацію, вправну зміну позицій і сприяє опануванню прийому вібрації.

4. Загальні вимоги щодо формування постановки

У роботі над постановкою можна визначити загальні вимоги щодо формування навичок постановки та організації основних виконавських рухів:

1. Досягнення свободи виконавських рухів.

Слід нагадати, що поняття свобода виконавських рухів базується на четвертому принципі, про який йшлося раніше, – це свобода рухів, які забезпечують відповідні професійні виконавські умови гри на інструменті.

2. *Виховання легкості рухів без зайвого м'язового напруження* на основі активної м'язової пружності. Ця вимога є продовженням першої і визначальним у ній є досягнення легкості, невимушеності руху. Активний м'язовий тонус всього апарату виконавця, власне, і забезпечує легкість рухів.

Існує хибна думка про те, що музиканти – люди фізично тендітні, їм не потрібна розвинена м'язова структура тіла тощо. Насправді, сучасному виконавцеві необхідна фізична витривалість не тільки під час занять, репетиційної роботи, а й під час концертних виступів. Тому важливо, щоб учні, які навчаються гри на музичних інструментах, були фізично розвиненими, а їх м'язи мали так звану «соковиту» м'язову консистенцію. Мова не йде про заняття атлетичними видами спорту, а такими, які сприяють загальному фізичному розвитку – плаванням, тенісом, катанням на лижах, бадмінтоном, боулінгом тощо.

3. Усвідомлення об'єднувального характеру рухів, їх еластичності.

Об'єднувальний характер рухів є надзвичайно важливим у струнно-смичковому виконавстві, оскільки він створює необхідні умови щодо розвитку віртуозної основи гри на інструменті.

Досягнення еластичних, цілісних рухів є процесом досить складним. У струнно-смичковому виконавстві кожна рука має виконувати відмінні задачі, діяти у різних площинах, спочатку навчившись виконувати ті чи інші дії кожною рукою окремо, потім разом, а на завершення –

автономно. Наприклад, об'єднання так званих вертикальних та горизонтальних рухів у лівій руці передбачає володіння активними артикуляційними пальцьовими рухами «падіння-відскоку» (вертикальними рухами) і легкими позиційними рухами пальців вздовж грифа (горизонтальними рухами), у яких беруть участь всі великі частини руки – передпліччя, плече і кисть. Окрім того, плече разом із передпліччям виконує ще й так званий «рульовий» рух (праворуч-ліворуч) для забезпечення руху на різних струнах у різних позиціях.

Об'єднувальний, еластичний цілісний рух правої руки забезпечують рухи пальців (п'ястно-зап'ястні суглоби), передпліччя (ліктьового суглобу), плеча (плечового суглоба) у двох напрямках – нагору (V) і вниз (II) як горизонтальні (відносно корпусу інструмента), так і вертикальні, нажимні (тиск смичка на струну). Ці рухи мають значну амплітуду, що ускладнює їх об'єднання, корегування та узгодження у використанні всього смичка, та окремих його частин у різних темпах.

4. *Забезпечення керованості рухів, їх вправності, координованості.*

Від керованої вправності рухів правої руки залежить набуття віртуозної складової звуковидобування, штрихової артикуляції, виконання складних об'єднувальних рухів під час виконання акордів, перекидання смичка зі струни на струну, узгодженої взаємодії з лівою рукою тощо.

5. Необхідність постійного контролю щодо *запобігання виникненню під час гри на інструменті крайніх положень суглобів (пронації та супінації)*, які виникають як у лівій, так і у правій руці. Іноді цих положень уникнути неможливо, але вони потребують мінімізації.

6. *Формування зовнішньої естетичного оформлення виконавського апарату.*

Естетика зовнішнього оформлення виконавського апарату складалась історично, але загальні вимоги щодо положення корпусу (як стоячи, так і сидячи) практично змінились у незначній мірі – в основному це стосувалось положення голови і ніг: від положення близького одна від одної – з поступовим розведенням ніг на рівень плечового поясу (у скрипалів і альтистів – стоячи) або на ширину деки інструменту у віолончелістів, у яких інструмент спочатку спирався на коліна виконавця.

У скрипалів, альтистів і контрабасистів незначне висунування вперед лівої ноги забезпечує необхідні акустичні умови щодо положення корпусу виконавця з інструментом на сцені.

Статура виконавця має бути прямою з розгорнутим плечовим поясом, уникаючи *постійного* нахилу ліворуч, праворуч, вперед і сутулості, природньому положенню голови виконавця.

У роботі над освоєнням постановки лівої руки слід пам'ятати:

1. Легкість у підтримуванні скрипки або альтя лівою рукою забезпечується стійкістю спирання інструмента на ключицю і ретельно підібраними підборідником та мостиком, у віолончелістів і контрабасистів – на шпиль.

2. Положення всього корпусу виконавця має бути стійким але ненапруженим, що забезпечує вміння рівномірно розподіляти вагу тіла на обидві ноги, а також вміння переносити вагу з однієї ноги на іншу, не напружуючи м'язи ніг та колінні суглоби (у віолончелістів – ще й вірно сидіти), використовуючи оптимально необхідну площу стільця.

3. Для забезпечення ненапруженого стану плечового поясу необхідно контролювати положення голови та ший: скутість у м'язах ший поступово може охопити зону шийних суглобів хребта, на що одразу «зреагують» руки в цілому, і пальці зокрема.

4. Положення ліктя лівої руки обумовлене довжиною руки змінюється зі зміною струни та позиції. Наприклад, достатньо довгі руки не вимагають обов'язкового положення ліктьового суглоба лівої руки у скрипалів і альтистів під декою інструменту: потреба у так званому «рульовому» русі лівої руки виникає за необхідності забезпечення гри на нижніх струнах та у високих позиціях, а у віолончелістів – піднятті нагору.

5. Положення інструменту у скрипалів, альтистів та контрабасистів відносно корпусу так само залежить від довжини рук, але з певним відведенням вліво (існує деяка синхронізація з положенням лівої ноги виконавця).

6. Великий палець лівої руки своїм положенням і рухами повинен допомагати іншим пальцям зберігати округлене положення та забезпечувати рухливість, залишаючись автономним, щільно не утискаючи шийку інструмента.

7. Великі частини руки мають забезпечувати точні (керовані), легкі, активні рухи пальців, положення яких має бути округленими.

8. Пучки пальців мають надзвичайно високу чутливість у точках дотику, реагуючи на силу тиску, рухливість кінчиків пальців, температурні зміни, але не спроможні впливати на рухи великих

частин руки. Ці відчуття корегують *поля долоней*, тому «відчуття грифу» формується, власне, завдяки цим полям (невипадково у темряві людина знаходить вимикач світла долонею, а не пальцями).

9. Легкий рух пальців лівої руки, збереження молоточкоподібної форми падіння пальців на струну забезпечується завдяки відчуттю м'язового спокою – відсутністю м'язового напруження в цілому, та напруження у плечовому, ліктьовому та кистьовому суглобах зоурема.

У роботі над постановкою правої руки виконавця на струнно-смичкових інструментах слід передбачити вирішення таких проблем:

1. Виховання еластичної свободи рухів руки («крокуючої» руки).
2. Цілісності руху, об'єднувальності у рухах всіх частин руки (пальців, кисті, передпліччя і плеча).
3. Виховання керованості руху смичка, що є результатом взаємодій рухів пальців, кистьового та ліктьового суглобів правої руки.
4. Виховання еластичної взаємодії великого пальця та мізинця.
5. Виховання точного, мобільного співвідношення горизонтального і вертикального рухів правої руки, у якому пріоритетними є саме горизонтальні рухи.
6. Розуміння певної мінливості положення пальців на тростині смичка (у залежності від ігрової на той момент частини смичка змінюється кут нахилу пальців, відстань між пальцями, сила тиску їх на тростину тощо).
7. Виховання широти інерційного руху смичка, його реактивності, швидкості.
8. Виховання вміння користуватись різними відрізками смичка, досягаючи високої якості звучання будь-якими з них.
9. Вміння без зайвого напруження використовувати різні швидкості руху смичка, зберігаючи керованість руху та якість звучання.

З метою *формування смичкової техніки* необхідно вирішити проблему раціональної організації, нервово-м'язової активності в учня, оскільки без цілеспрямованого виховання відповідних навичок, досягнення рухової свободи безцільною стає робота над загальним оформленням ігрових рухів (виконання). Безпосередньо з цим, наприклад, пов'язана проблема вірного функціонування дихання. З перших уроків гри на інструменті викладач повинен контролювати збереження у дитини фізіологічно обумовленого дихання: напруженість м'язів збільшується під час поверхового або нерівномірного дихального циклу (вдиху – видиху), які може спричинити емоційне хвилювання під час виконання, несумісність звичного дихального ритму з ритмом музики тощо.

Пристосування правої руки до керування смичком слід розглядати як компонент загальної постановки: від удосконалення відповідної навички у повній мірі залежить ефективність ігрових рухів в процесі звуковидобування. Найбільш поширеним дефектом положення пальців правої руки на тростині смичка слід вважати занадто сильний тиск пальців, і в першу чергу – великого пальця. Смичок слід тримати, точніше підтримувати, максимально легко, що дає можливість відчути еластичність тиску смичка на струну під час його горизонтального руху по струні.

Ю.І. Янкелевич, наприклад, наполягав на необхідності спеціального розв'язання проблеми визначення положення ліктя правої руки, вірно вибраного положення, яке виховує вірне м'язове відчуття: надзвичайно важливо виховувати відчуття «звисаючого» положення плеча і всієї руки, яке подекуди втрачається завдяки зайвому утисканню тростини смичка пальцями.

Враховуючи, що у маленьких дітей м'язова структура ще не у повній мірі розвинена, цілком закономірним є вибір «низького» положення плеча, що не викликає додаткових фізичних зусиль.

Щодо великого пальця, слід пам'ятати, що він виконує роль стрижня, який поділяє смичковий важіль на два плеча – *коротке* (від гвинта до місця доторкання пальців) і *довге* (від цієї точки до кінця смичка). Функція великого пальця якраз і полягає у протидії вагового тиску смичка на струну і у недопущенні надмірного «нажимного» зусилля саме в місці торкання пальцями тростини смичка. Крім того надзвичайно важливо виховати в учня відчуття рухливості великого пальця при використанні будь-якої частини смичка і точно визначати положення відносно до нього інших пальців, з незначним нахилом вліво, звернувши особливу увагу на ненапружене округлене положення мізинця. Великий палець повинен м'яко спиратись на тростину смичка і в процесі руху смичка від колодочки до кінця злегка зігнутий великий палець має поступово випрямлятися, а у зворотному русі – згинатись. Рухи великого пальця мають забезпечувати, в першу чергу, свободу рухів всіх інших пальців.

Свобода пальців правої руки забезпечує і свободу кисті, а це – ключ до освоєння віртуозних штрихів. Легке тримання смичка народжує тонке відчуття пластичного тиску смичка на струну під

час його руху, а положення тростини смичка має бути з деяким нахилом у бік грифа, оскільки поруч із підставкою струна більш опирається тиску смичка, а при наближенні до грифу вона «м'якша», супротив струни зменшується.

Особливе значення має довжина і вага смичка, оскільки їх невідповідність фізичним можливостям учня впливає на постановку правої руки в цілому, що спричиняє розбалансування у диференціації ваги смичка та керованості ним.

При коротких руках найбільш доцільним є обмеження руху у верхній частині смичка, а не пересування руки на певну відстань від колодочки, що спричиняє розбалансування.

Великого значення набуває положення та робота мізинця у скрипалів та альтистів. Його округлена форма у положенні біля колодочки, легке спирання кінчика пальця на тростину смичка, виконуючи роль «важеля», дає можливість іншим пальцям розташуватись на тростині у більш зручний спосіб. Крім того, вправні, еластичні пальцьові рухи на тростині і смичка в цілому забезпечуються вірним положенням та рухами кистьового суглоба правої руки: ці рухи мають бути еластичними, без зайвих зусиль, уникаючи пронації/супінації суглобу, принаймні, швидко з цих положень виходячи.

З метою усвідомленого уявлення щодо послідовності рухів у процесі ведення смичка багато різних видатних педагогів рекомендували такий дотепний прийом: викладач тримає смичок у статичному стані на струні, а учень веде руку по тростині, як по рейці, намагаючись зберегти вірне співвідношення рухів руки та положення пальців, не змінюючи кут їх нахилу.

Всі ці передумови сприяють вихованню стійких продуктивних навичок виразного звуковидобування на основі синтезу роботи слухової уяви та м'язового відчуття. Цілком слушно музиканти різних спеціальностей говорять про руки, які «чують», «думають», «відчувають». У мистецтві струнно-смичкового виконавства це набуває особливого змісту стає домінуючим фактором у визначенні рівня виконавської майстерності.

Високий рівень володіння виконавськими навичками вже на початковому етапі навчання можливий тільки за умов, коли всі зазначені вимоги реалізуються у процесі руху як *цілісної системи статичного і рухливого*. Визначальним в організації постановки слід вважати досягнення еластичної свободи всього виконавського апарату, що виявляється в органічності рухів, їх керованості у досягненні бажаних звукових результатів виконання найскладніших музичних творів, задоволення від процесу навчання.