МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
Ім. П.І.Чайковського

МАТВІЙЧУК Л.Д.

ШЛЯХ ДО МАЙСТЕРНОСТІ КОБЗИСТА

Допущено Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів

КИЇВ - 2005

Про книгу

Починаючи з 70-х років XX сторіччя, коли музичним майстром М. Прокопенком був реконструйований стародавній народний музичний інструмент кобза, в Україні почався новий етап відродження інструментального мистецтва, що поєднав в собі два напрямки: сольне виконавство на домрі і виконавство на кобзі.

Кобза, спочатку, була запроваджена в оркестрах, але згодом почала звучати, як сольний інструмент. Настала нагальна потреба її удосконалення та створення нового репертуару.

Оскільки обидва інструменти одного типу (мають однаковий квінтовий стрій, засоби звуковидобування, майже однакові технічні прийоми і ін.) то твори, написані для домри можуть з успіхом виконуватись і на кобзі. Таким чином, виникла потреба створити посібник, який би включав інформацію, що може знадобитися і студенту, як людині, що тільки вчиться, і випускнику, який починає викладацьку діяльність і концертному виконавцю.

Цей посібник має на меті оптимально висвітлити основне коло питань кобзового мистецтва – історичні відомості, методичні поради і нотний матеріал.

В даному посібнику кожен студент і виконавець знайде необхідний твір для себе, своїх учнів. З другого боку, кожен учень, зазирнувши в посібник і виконавши хоча б одну п'єсу з нього, наочно побачить те, що очікує його в майбутньому навчанні гри на домрі чи кобзі. Він буде бачити в перспективі себе, як учня, як студента, як виконавця. Тобто, посібник має дидактичний принцип побудови – від простого до складного.

Сюди увійшли твори українських композиторів, написані для різних музичних інструментів у авторському перекладанні для домри-кобзи з фортепіано, а також авторські обробки українських народних пісень, варіації на народні теми і авторські оригінальні твори.

Рекомендовані п'єси характеризуються багатою мелодикою, тембровим колоритом, емоційно-образним змістом, розмаїттям технічних прийомів і виражальних виконавських засобів, відображаючи багаторічний виконавський та педагогічний досвід авторки.

Запропонований до опанування репертуар покликаний розвинути образне і технічне мислення молодого музиканта. На це спрямовані коментарі, щодо жанрово-стильових особливостей і характеру музичних творів та методичні поради виконавцям.

Талановита виконавиця і досвідчений педагог – методист, професор Матвійчук Л.Д. з глибоким проникненням у надзвичайно складну специфіку кобзового звукоутворення системно пояснює у коментарях до кожної п'єси, до груп творів методику роботи над опануванням виконавською технікою від елементарних навичок – до комплексного формування виконавської майстерності в її психо-фізіологічній концепції, як явища художньої мистецької творчості.

Методичні поради до опанування музичними творами, представленими в посібнику, грунтуються на прогресивних рекомендаціях сучасної теорії формування виконавської майстерності в галузі народних інструментів,розробленої кафедрою народних інстументів НМАУ ім. П.І.Чайковського, включеної до тематики сучасного українського музикознавства.

Авторка спирається на методологічні критерії і принципи цієї теорії формування майстерності, як мистецтва виконавського інтонування емоційно-образного змісту музичного твору; концепція художньої техніки в її рухально-фізіологічному і психологічному та виражальному значеннях; виконання музичного твору як процес, емоційно-інтелектуального спілкування музиканта-виконавця зі слухачем.

М.А. Давидов –
доктор мистецтвознавства, професор.

Кобза – старовинний український музичний інструмент.

Вивченням історії кобзи займалися академік Олександр Фамінцин (1877-1896) („Домра и сродные ей инструменты русского народа") і письменник – музикознавець Гнат Хоткевич (1877-1938) ("Музичні інструменти українського народу") (1930р.)

О. Фамінцин досить широко висвітлив історію мистецтва кобзи і встановив, що ця назва музичного інструмента зустрічається у тюркських народів, які населяли Середню Азію з давніх давен.

Історичні матеріали свідчать, що назви " Кобза", " Кобоз", " Кобуз" приблизно з 1300 року були відомі половцям, які кочували поблизу Каспійського моря. В латино-персидсько-куманському (половців називали куманами) словнику (1300р.) зустрічається слово " совихсі " (кобузци). Академік В. В. Радлов переклав це слово der Kobusspieler – гравець на кобуз.

В XIII столітті татари супроводжували свій спів на балалайко-подібному інструменті, який називали « Кобиз ».

До Угорщини кобза, скоріше всього, попала в той час, коли маси половців гнані татаро – монголами, переселялись до Угорщини (1239р.).

Була кобза в старовинні часи і у поляків. В роки Сігізмунда III (1566-1632) князь Корецький, якого захопили в полон турки, потішав своїх товаришів грою на кобзі. Про поширення кобзи в Польщі говорить і поет Чагровський:

«Повідай, любо кобзо моя, чи вміє що розповісти дума твоя».

Велику увагу О. Фамінцин приділив ролі кобзи в Україні, відмічаючи, що кобза була улюбленим музичним інструментом українських козаків і малоросів взагалі.

Польський письменник кінця XVI століття Папроцький у своїх спогадах писав: "Козаки з великою радістю стали витворяти несказані вибрики, стріляючи, співаючи і граючи на кобзах."

Кобза завжди знаходилась в руках козаків. Про це свідчить старовинна дума:

Сидить на могилі козак старенький,
Як голубонько сивесенький,
У кобзу грає виграває,
Голосно співає.

Розглянувши питання про наявність кобзи у народів Фамінцин робить висновок, що кобза відноситься до струнних музичних інструментів.

Кобза у різних народів, пише Фамінцин, мала різну кількість струн. В основному це були триструнні інструменти, а пізніше кількість струн збільшувалась.

Румунська кобза мала десять струн, Чеська – вісім і більше.

Про кількість струн української кобзи говориться в словнику Закревського (XVIIст.) : "Кобза – це давній музичний інструмент, який має вісім струн".

Таким чином, Фамінцин зробив висновок, що кобза має відношення до лютнеподібних інструментів, складається з кузова і шийки, на якій розміщені струни. Звук виникає за допомогою плєктра, або щипка пальця.

В першій половині ХХ ст. вивченням кобзи зайнявся музикознавець Гнат Хоткевич, який описав її, як старовинний музичний інструмент з подовженим корпусом, з шийкою і ладами, що говорить про невелику кількість струн.

В другій половині ХХ ст. реконструктор кобзи М. А. Прокопенко стверджував, що лади на кобзі були завжди, тому що цього вимагала точність інтонування.

Лади – одна з переваг і умов масового розповсюдження щипкових інструментів в народі. Якби ладів не існувало, стверджував М. Прокопенко, то кобза мала б коротке і слабке звучання, адже при вивченні акустичних можливостей з'ясувалось, що для того, щоб звучання струни було протяжливим, необхідно, щоб вона була притиснута до твердої нерухомої точки. Такою точкою і є лад. Це свідчить про те, що лади на кобзі були завжди.

В останнє семиструнна кобза з ладами була змальована з натури російським художником В. М. Васнєцовим у 1919 році.

Конструктивно старовинна кобза мала довгу шийку з ладами, подовжений корпус, покритий згори дерев'яною декою з резонатором.

Корпус української кобзи раннього періоду був невеликий, овальний, грушоподібний. Великий овальний корпус зустрічається пізніше, про що свідчать малюнки Рігельмана, Васнєцова, Білизького, Свенцицького (приклади наведені Фамінциним та Хоткевичем).

Кількість струн – 3, 4 на ранніх інструментах і 7, 8 на пізніх.

Довжина шийки (від початку корпуса до верхнього поріжка) становила від 1,5 – 1,6 довжини корпуса на ранніх інструментах і 0,7 – 0,8 – на пізніх.

Загальна довжина інструмента разом з голівкою складала 90 – 100 сантиметрів, з них – активна довжина струни (мензура) – 60, 70 сантиметрів.

В 70-і роки ХХ ст. М. Прокопенко створив серію оркестрових кобз, яка успішно використовується і по цей час в Національному оркестрі народних інструментів, в Полтавській капелі бандуристів та ін..

За кресленнями М. Прокопенка виготовлялись оркестрові кобзи в експериментальній музичній майстерні у місті Мельниця-Подільська, Тернопільської області.

З метою збереження характерних рис народного інструменту від старовинних кобз було використано цілий ряд конструктивних принципів, а саме :

- овальна форма корпуса;
- кріплення струн до деки;
- серповидна голівка;
- бокове розміщення кілків;
- великий резонаторний отвір.

Такі елементи як кількість струн та ладів, спосіб виготовлення корпуса було підпорядковано вимогам сучасної виконавської практики.

Нововведеннями стали :

- додатковий звуковий отвір;
- відокремлені поріжки під кожну струну окремо, що полегшують настройку інструмента;

- скрите кріплення струн;
- оригінальна конструкція системи пружин;
- прозорий щиток;
- відмітка ладів крапками з боку грифа.

Відродження кобзи стало необхідним, у зв'язку з потребою виконавської практики традиційного музикування, як сольного, акомпануючого і оркестрового інструмента.

М. Прокопенко запропонував для оркестрових кобз стрій і діапазон розповсюджених в Україні чотириструнних домр, застосовуваних в академічній і концертній практиці.

Слід зазначити: період, що минув з часу, коли в деяких оркестрах відбулось запровадження кобзи, показав, що вона не виправдала себе, як сольний інструмент. Назріла потреба в удосконаленні конструкції інструмента.

Продовжувачем справи М. Прокопенка, наприкінці XX століття став майстер з м. Черкас Юлій Федорович Збандут.

Кобза Ю.Збандута відрізняється формою, сучасним дизайном і рівним відтворенням всього діапазону частот. Майстер відмовився від традиційного влаштування акустичної системи і створив власну „систему замкнутої ударної хвилі". Змін зазнала, також, підставка, яка стала фіксованою, низькою, що відповідає зручності і точній настройці інструмента. На цьому майстер не зупиняється, реконструктивний пошук над вдосконаленням кобзи триває.

Методика роботи над музичним твором

Однією з основних задач музичної педагогіки - є виховання артиста-художника. Звідси стають зрозумілими ті високі вимоги, які пред'являються музикантам-виконавцям і педагогам. Перед останніми поставлена задача виховання не тільки висококваліфікованого музиканта-професіонала, але й майбутнього носія як національної, так і світової культури.

Особливо важливу роль у процесі музичної освіти, в процесі виховання майбутнього музиканта-художника мають відіграти музичні художні твори.

Справа не тільки в тому, що художня творчість розкриває сутність і специфіку виконавського процесу, що творча природа музичного виконавства виявляється, перш за все, у трактовці художніх творів; ведуча роль музичної художньої літератури в педагогічному процесі обумовлюється і тим, що завдячуючи своїй змістовній суті, виявленій в художніх образах, вона особливо приваблює увагу учня, мобілізує його на здобуття мистецьких навичок, будить у ньому художника, стимулює розвиток музичного смаку і виконавської майстерності.

Працюючи над художнім твором, музикант-виконавець постійно поглиблює розуміння його змісту, розкриває у ньому нові риси, нові фарби і відтінки. Виконавство поступово стає витонченим, переконливим доповненням композиторської творчості.

Музикант-виконавець неодноразово повертається до одних і тих же творів, кожен раз знаходячи в створюваних образах щось нове. Це притаманно великим музикантам.

Отже, працю виконавця над музичним твором можна сміливо назвати процесом нескінченним, бо всякий процес пізнання по суті є процесом нескінченним.

Як же розпочати роботу над музичним твором ?

Перше знайомство з новим музичним твором, звичайно, проходить без інструмента. Як правило, воно починається або у бібліотеці, або у нотному магазині; у класі чи вдома, ми поспішаємо розгорнути ноти та "пробігти" очима текст твору. Уже, так би мовити, на ходу у нас вимальовуються певні контури звукової форми.

При відмінному розвитку внутрішнього слуху уявне прочитання нотного тексту є вагомим етапом розбору тієї чи іншої п'єси.

Після першого знайомства з п'єсою слід ще раз але уже більш глибоко, подумки "опрацювати" текст.

Цього разу у виконавця виникають певні штрихові та аплікатурні контури, визначаються деякі технічні труднощі, котрі надалі, у процесі розучування будуть вимагати особливої уваги.

Творчо обдаровану людину ці труднощі не лякають, а, навпаки, приваблюють.

Перше програвання п'єси на інструменті, звичайно, має ознайомлювану мету.

Найголовніше — збагнути загальний характер музики та загальну логіку її розвитку. При першому програванні допускаються окремі неточності, пропуски деяких мелодичних деталей, зупинки, темпові відхилення тощо.

Ознайомлення з п'єсою мусить поєднуватись з музично-теоретичним аналізом. Необхідно провести структурний аналіз даного твору:

– встановити основні розчленування п'єси, зрозуміти характер кожної частини, а також їх взаємозв'язок; виявити тематичні, проміжні та різного роду допоміжні елементи музичної форми;

– провести лінеарно-структурний та гармонічний аналіз, встановити кульмінаційні моменти, усвідомити загальний модуляційний план твору.

Роботу над музичним твором слід розпочинати з повільного темпу, тому що на початковому етапі роботи перед виконавцем стоїть безліч завдань, котрі потребують зосередженості уваги, копіткої праці. Основні із них це вибір раціональної аплікатури та штрихів, що характеризують даний твір. Усунення ритмічних неточностей, пошук найбільш точних засобів виразності, агогічних нюансів, визначення свого ставлення до тієї чи іншої інтонації.

Усвідомлення повного комплексу завдань вимагає від виконавця численних повторень, як більшого музичного відрізку, так і окремих пасажів. Інколи те чи інше місце, той чи інший пасаж необхідно спробувати зіграти у потрібному темпі. При повторюванні, звичайно, виявляються ще якісь недоробки, постають нові задачі.

Часто буває, що обрана аплікатура виявилась зручною тільки для програвання у повільному темпі, але у швидкому темпі вимагається інша аплікатура, яка передбачає уникнення частої зміни позицій. У кантиленних місцях доводиться інколи переглядати аплікатуру, відштовхуючись від якості та змішування тембрового звучання.

Перше визначення штрихів теж може виявитися не зовсім придатним або до даного темпу, або до характеру твору.

Таким чином, багаторазові повторення зумовлюються природним бажанням зробити краще, і тільки при такій установці вони дають користь. Нерідко творчі, цілеспрямовані повторювання підмінюються повторюваннями без усвідомленої мети. Деякою мірою покращення гри при цьому спостерігається, однак процес вивчення твору йде дуже повільно, при цьому часто виникає закріплення непомічених помилок, які потім доведеться виправляти. Але на їх виправлення буде затрачено більше часу, ніж цього потрібно на осмислену, доцільно спрямовану роботу, на уникнення помилок і на фіксацію в пам'яті зразу точної гри.

Доречно тут згадати афоризм: "Користь від роботи визначається не стільки кількістю витраченого часу, скільки якістю затраченої уваги".

На якій би стадії вивчення не знаходилася п'єса, завжди вимагається робота по опануванні її частин: чи то певного розділу з п'єси, чи окремого пасажу. Це може бути навіть дрібна ланка із конкретного пасажу.

При цьому важливо зрозуміти, що деталі трактування окремих ланок у більшій чи у меншій мірі змінюються при кожному переході від дрібної до більш великої частини твору; від повільного до більш рухливого темпу. Саме тому у роботі над окремими частинами необхідно застосовувати принцип варіювання.

Припустимо, попрацювавши над окремою ланкою із будь-якого пасажу, потім обов'язково з'єднайте цю ланку з попередньою і наступною, і вже потім спробуйте зіграти увесь пасаж у повільному, середньому, швидкому темпі. При цьому необхідно усвідомити, що вдалося зробити, а над чим ще треба працювати. Закінчувати на позитивному результаті, щоб пам'ять ретроспективно його закріплювала з часом.

У поняття варіювання може входити також зміна ритму певної послідовності нот.

Припустимо, якщо пасаж, написаний рівними "шістнадцятками", то його можна програти пунктирним ритмом, спершу подовжуючи сильні та відносно сильні долі, а потім навпаки — подовжуючи слабкі долі. Такий метод вивчення пасажів вельми ефективний у формуванні координації рухів рук кобзиста. Після цього зіграйте пасаж рівними шістнадцятками і переконайтеся, наскільки вправно він став виконуватись.

Робота над окремими частинами твору час від часу повинна чергуватися оволодінням більш великими відрізками. Отже, частини, над якими Ви працювали окремо, необхідно об'єднати, "змонтувати" із попередніми та наступними.

Кожному виконавцю притаманний його метод запам'ятовування, але практика показує, що не всі вміло користуються методом уявлення подумки. Адже набагато ефективнішим стає процес заучування п'єси напам'ять, якщо більше й частіше прорабляти всі деталі у думці, ясно уявляючи рухи обох рук, всі виражальні моменти.

Спочатку це можна робити з нотами в руках, а потім без нот. Після прорабювань подумки, слід взяти кобзу і в темпі, попереджувальної вашої уяви (ні в якому разі не швидкому), програти п'єсу або її окрему частину.

У наступній роботі над твором слід домагатися прискорення темпу попереджувальної уяви із чітким уявленням всіх рухових відчуттів.

Необхідно пам'ятати, що усякій грі у будь-яких темпах повинен передувати розум, тобто уява.

На більш пізніх етапах роботи виконавець наближається до нормального темпу, все глибше й витонченіше виявляє зміст, фіксує темброве забарвлення звуків, зміцнює техніку.

Робота над окремими фрагментами змінюється на програвання великих частин та цілісне виконання твору. На цій стадії, все ж, зберігається необхідність повертатися до повільних темпів, а також до гри дрібних частин. При такому способі роботи можуть бути помічені всі неточності, котрі виникають при тривалій роботі у швидкому темпі.

У заключній стадії роботи над твором виконавець поряд із творчою роботою у сфері технічних деталей ставить перед собою художні задачі у більш

широкому розумінні: це переживання змісту п'єси, гра на єдиному широкому диханні, використання динамічно-смислових нагнітань, кульмінацій і спадів, відчуття логіки смислових переходів і т. ін.

Завершенням роботи над п'єсою повинне стати одноразове програвання або одного розділу, або п'єси в цілому. При цьому виконавець ставить перед собою задачу: зіграти п'єсу лише один раз без шорсткостей, з музичною логікою та емоціональністю. Іншими словами, виконати твір так, як виконав би він його на естраді.

Велику користь приносить гра п'єси у присутності декількох чоловік. Тим самим створюється атмосфера, що сприяє підвищенню уваги, зосередженості, музичної уяви, атмосфера, у якій навіть рухи рук, стан м'язів знаходяться у нових, незвичних умовах, атмосфера, в якій виконавець повинен професіонально управляти своєю грою та підкоряти її своїм задумам.

Якщо на початкових стадіях роботи над твором робився акцент на загострення уваги на можливих випадковостях, коли виконавець ставив перед собою задачу не проходити мимо жодної шорсткості, то у період передконцертний, будь-яку складність, несподіваність треба вміти "згладити", "завуалювати", "обіграти" так, щоб вона не порушила цілісності слухацького сприйняття і настрою самого виконавця.

Необхідно уміти "на ходу" виходити із становища, шо створилось, ні в якому разі не робити незадоволеного вигляду, швидко реагувати на будь-яку несподіванку та виходити із будь-якої ситуації.

У передконцертний період дуже важливо ще й ще раз повернутись до методу роботи подумки. У думці "проспівати" усі "небезпечні" уривки з п'єси, уявити ігрові рухи з усіма тонкощами, звучання п'єси з урахуванням усіх виконавських задач.

Якщо у грі подумки виникають невпевненість та нечіткість (в уявних рухах або в уявному звучанні), то даний відрізок твору підлягає ще технічному закріпленню.

Виконавець повинен упевнитися в тому, що твір міцно відбитий у пам'яті й цілком підкоряється свідомому управлінню.

У передконцертний період необхідно пам'ятати про таке поняття, як резерв сили та резерв рухливості. Пам'ятати, що майбутній виступ вимагатиме від нього великої витрати сил, а резерв біглості забезпечить технічну легкість та невимушеність.

Робота над музичним твором — творчий процес. Її успішність визначається багатьма умовами. Душевний стан та психологічні установки відіграють при цьому дуже важливу роль. Робота не може бути успішною, коли виконавець не віддається їй захоплено, самовіддано, пристрасно. Пристрасть необхідно сприймати у даному випадку не як переживання, а як дію, скерування всіх творчих сил — волі, інтелекту, темпераменту, фантазії на досягнення мети.

Полька.

М.В. Лисенко
Перекладення Л. Матвійчук

Твір веселого, грайливого характеру, вимагає від учня чіткого виконання штрихів стакато, спікато та маркато.

Маркато – штрих, що характеризується активною атакою звука та динамічною рівністю.

Граціозність танцю підкреслюється легким виконанням форшлагу.

Форшлаг, як і інші мелізми (морденти, трелі, групето) зустрічаються як в класичній, так і в сучасній музиці, що засвідчує стійкість традиційних виражальних засобів та історично усталених мелодійних зворотів.

Мелізматика збагачує і конкретизує виразність головного елементу музики – мелодії. Адже саме термін „мелізм" невипадково походить від грецького „меллона", що означає – спів, мелодія.

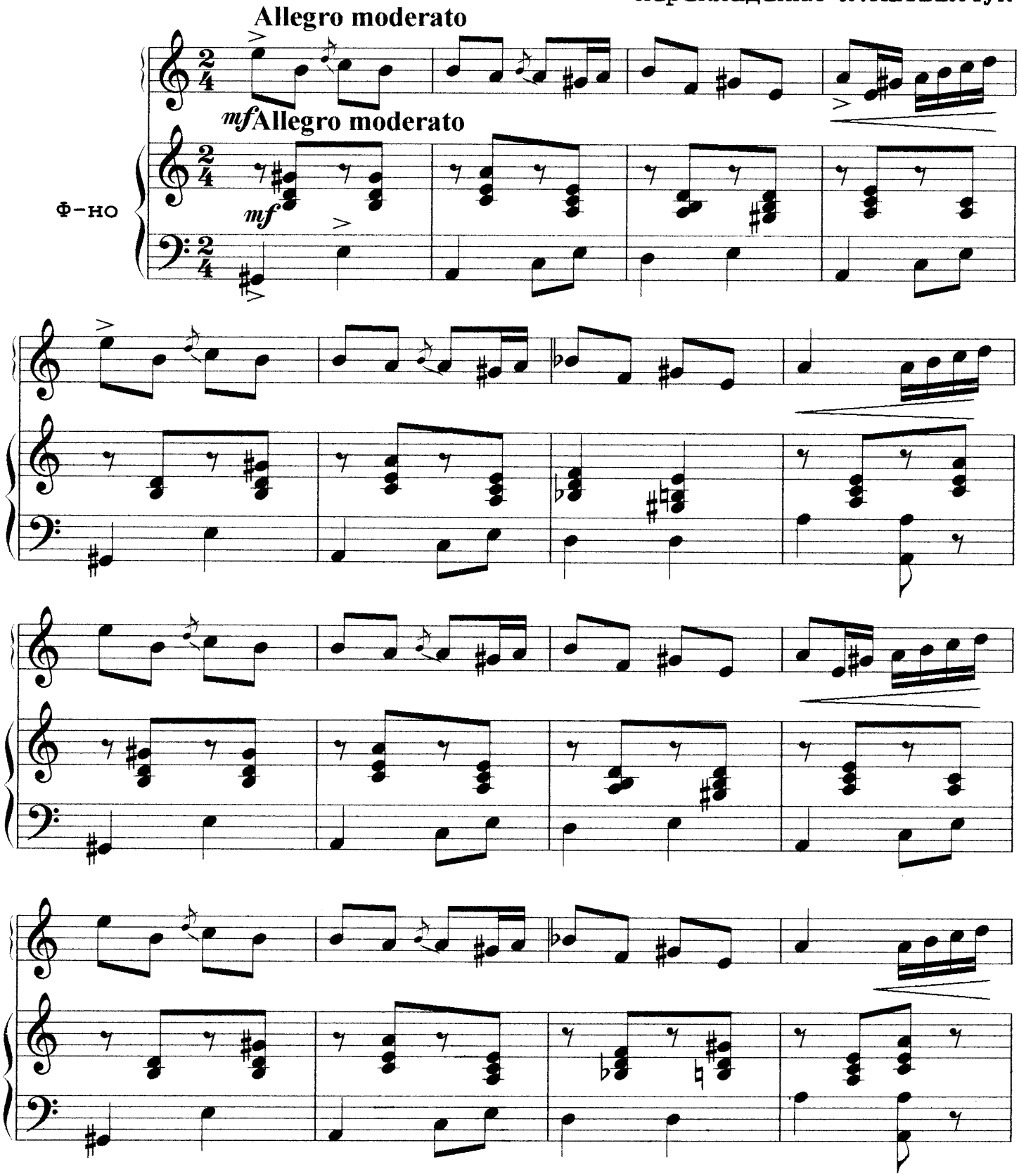
Тому, так само як і мелодія в цілому, мелізматика, а в даному випадку форшлаг – пов'язана, перш за все, зі стилем, характером твору. Виконується легко, рухом медіатора вгору.

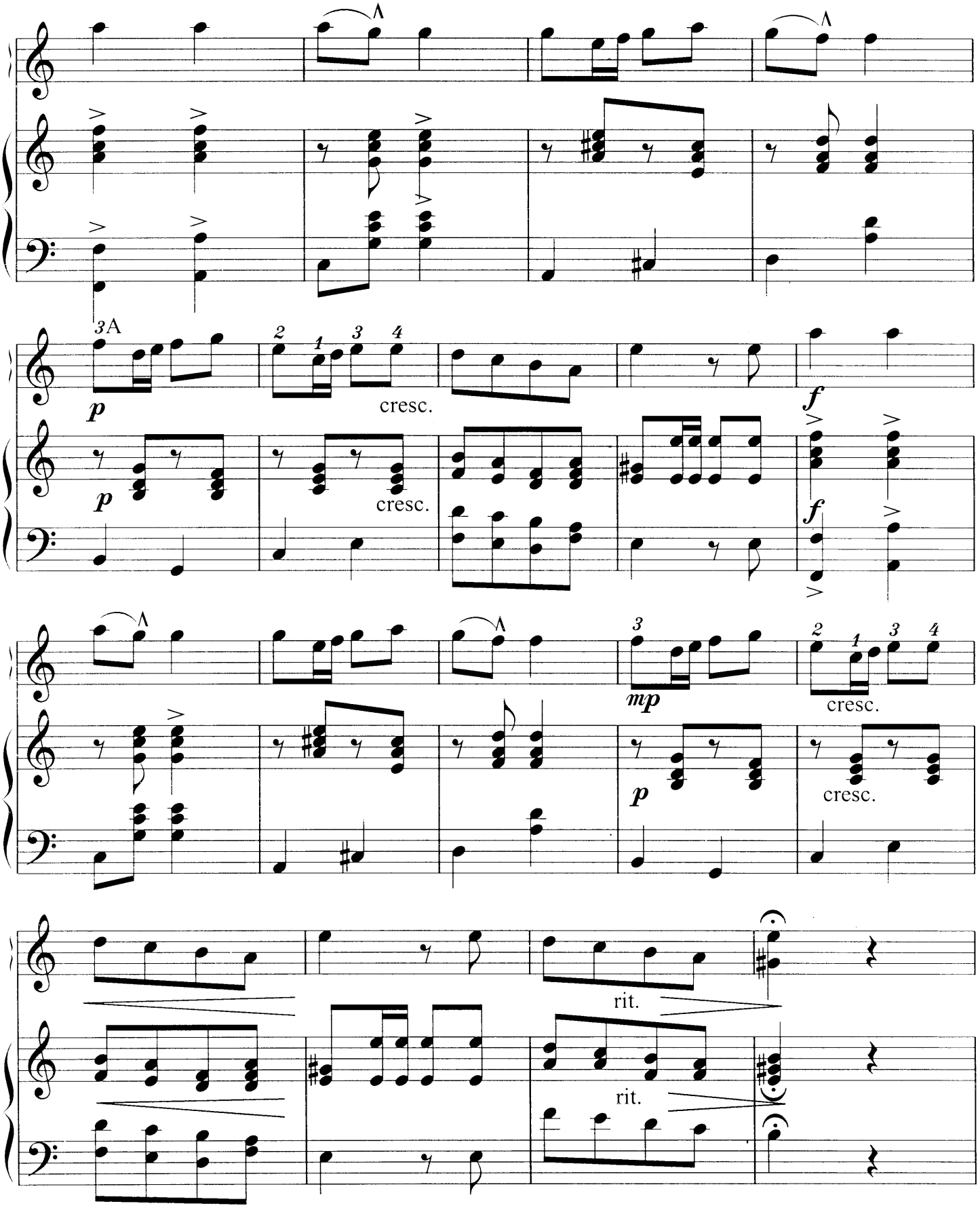
Слід нагадати, що такі форшлаги виконуються за рахунок тривалості основного звука.

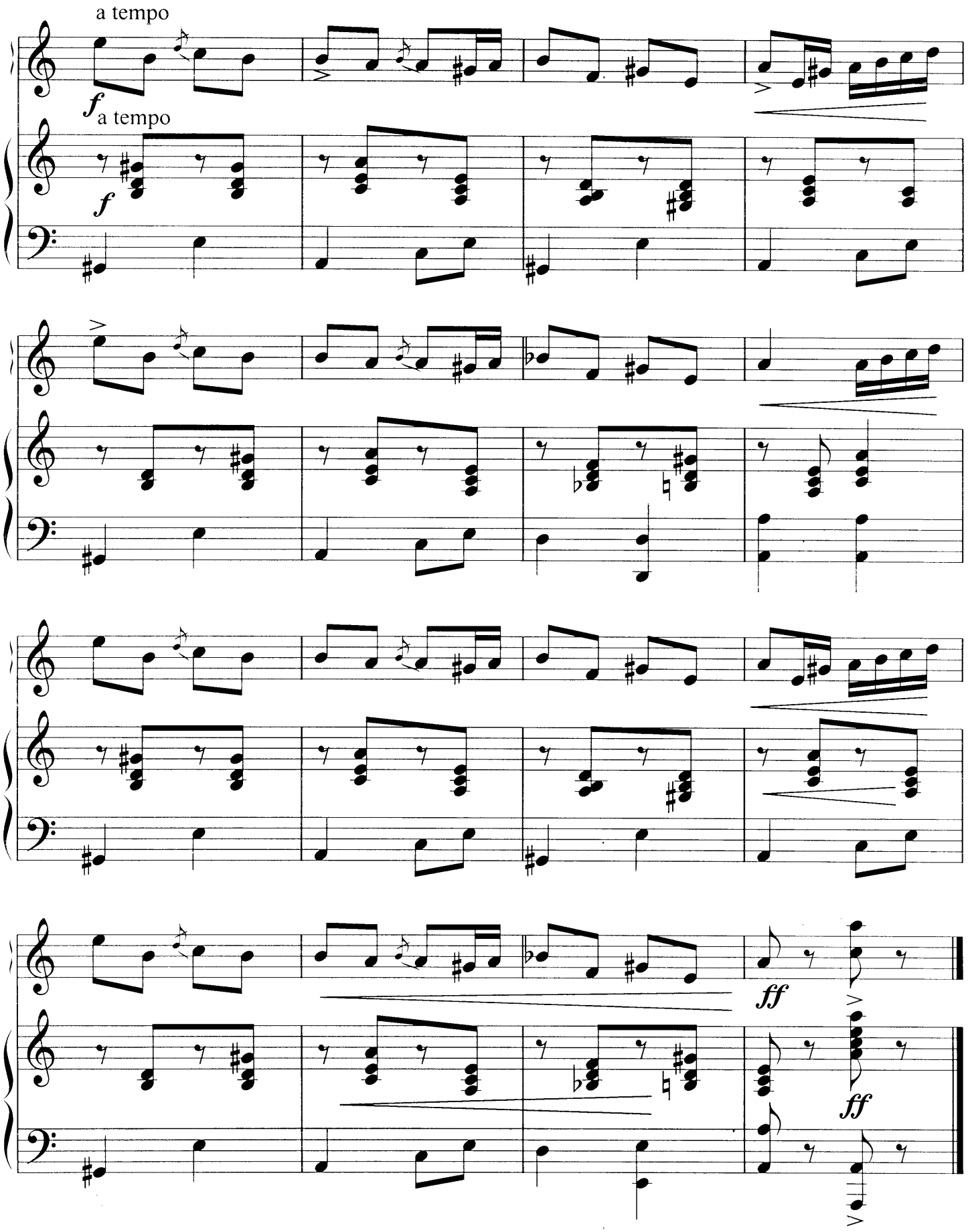
Формуванню навичок виконання форшлагів сприяють щоденні вправи у вигляді гам з застосуванням мелізмів.

ПОЛЬКА

М.В.ЛИСЕНКО
перекладення Л.Матвійчук




3A
p
cresc.
f
p
cresc.
f
mp
cresc.
p
cresc.
rit.
rit.


a tempo
f
a tempo
f
ff
ff

Варіації на тему української народної пісні

"Дівчино моя, переяславко"

Л. Матвійчук

Фольклор, як і в давні часи, так і тепер включається в коло тих засобів, за допомогою яких задовольняються художні потреби і через які виражається ставлення народу до дійсності. Композитори у всі часи були шанувальниками народної творчості, особливо пісенної.

Пісня – це поєднання слова і музики; ширше – поєднання слова, музики, танцю, жесту, міміки, тобто самостійна система взаємозалежностей, взаємовпливів, узгодження і синтезування засобів впливу на слухача.

Особливості художньої форми – лаконізм, стабільність розміру, стійкі традиційні виражальні художні засоби, зрозуміла мелодія – полегшують мистецьке завдання і дозволяють імпровізувати, створювати нові зразки інтерпретаторської творчості. Чим вища культура музиканта, тим точніше він оцінює народне мистецтво і тим вишуканіша естетична цінність його виконавства.

Варіації ставлять перед учнем ціль опанування палітрою штрихів і цим удосконалюють техніку обох рук кобзиста.

До технічних завдань тут відносимо поєднання чіткого виконання стакато, спікато, тремоло, потім шістнадцятих, подвійних нот. При виконанні подвійних нот потрібно дотримуватись принципу однакової глибини медіатора в струнах і компактного сумісного звучання обох тонів, а ще чітких, швидких рухів кисті правої руки з передпліччям і трохи міцнішого стискання медіатора.

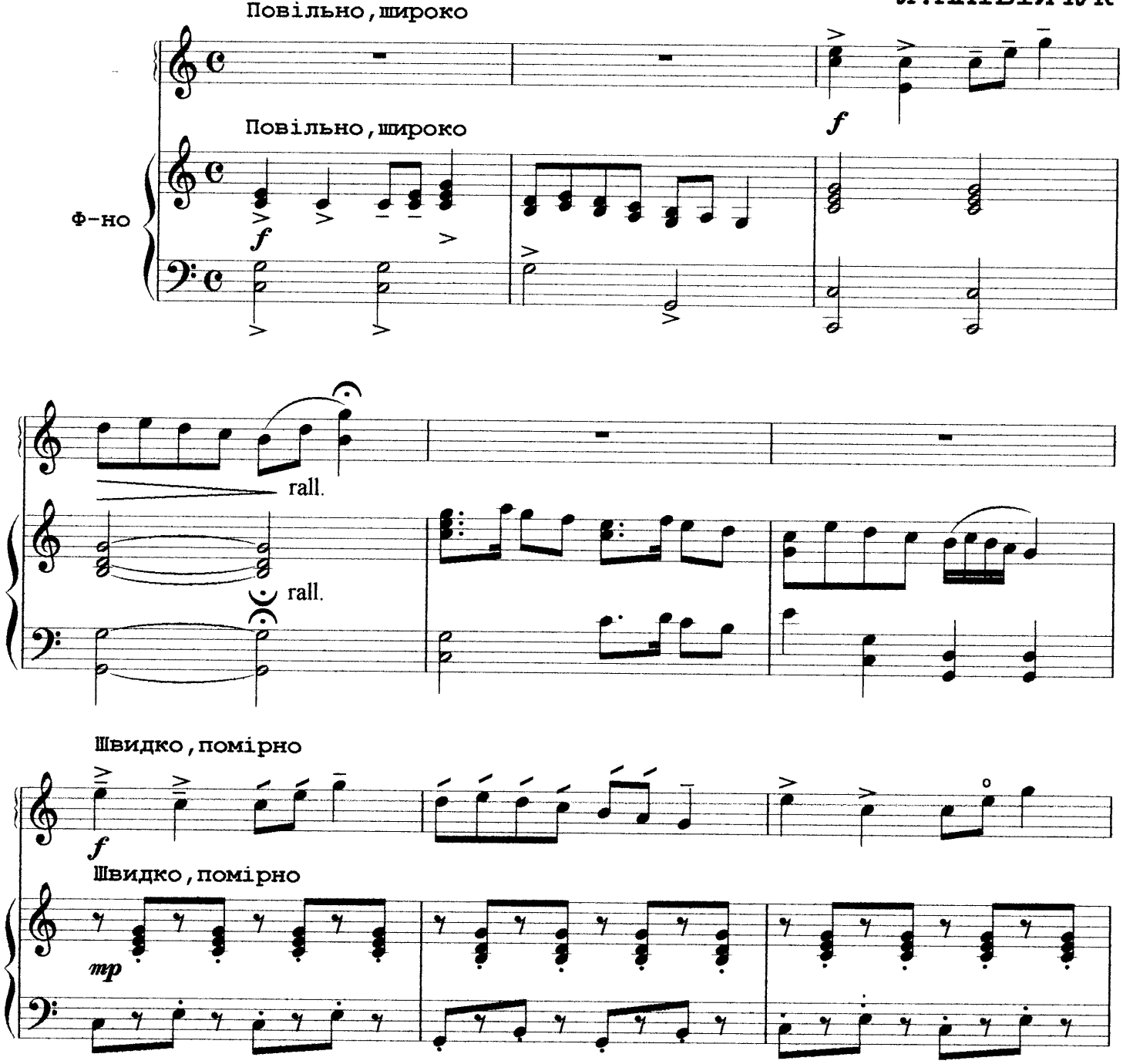
Характер твору веселий, жартівливий; вимагає, в основному, гучної динамічної гри, але для підкреслення f та ff в варіаціях застосовується p, mp і навіть sub.p, що вимагає від учня при crescendo та досягненні f контролювати м'язове напруження рук. Відомо, що напруження м'язів – це їх фізіологічний стан, що є протидією у відповідь на всяке напруження. Погано освоєні рухові навички кобзиста викликають витрату зайвої енергії.

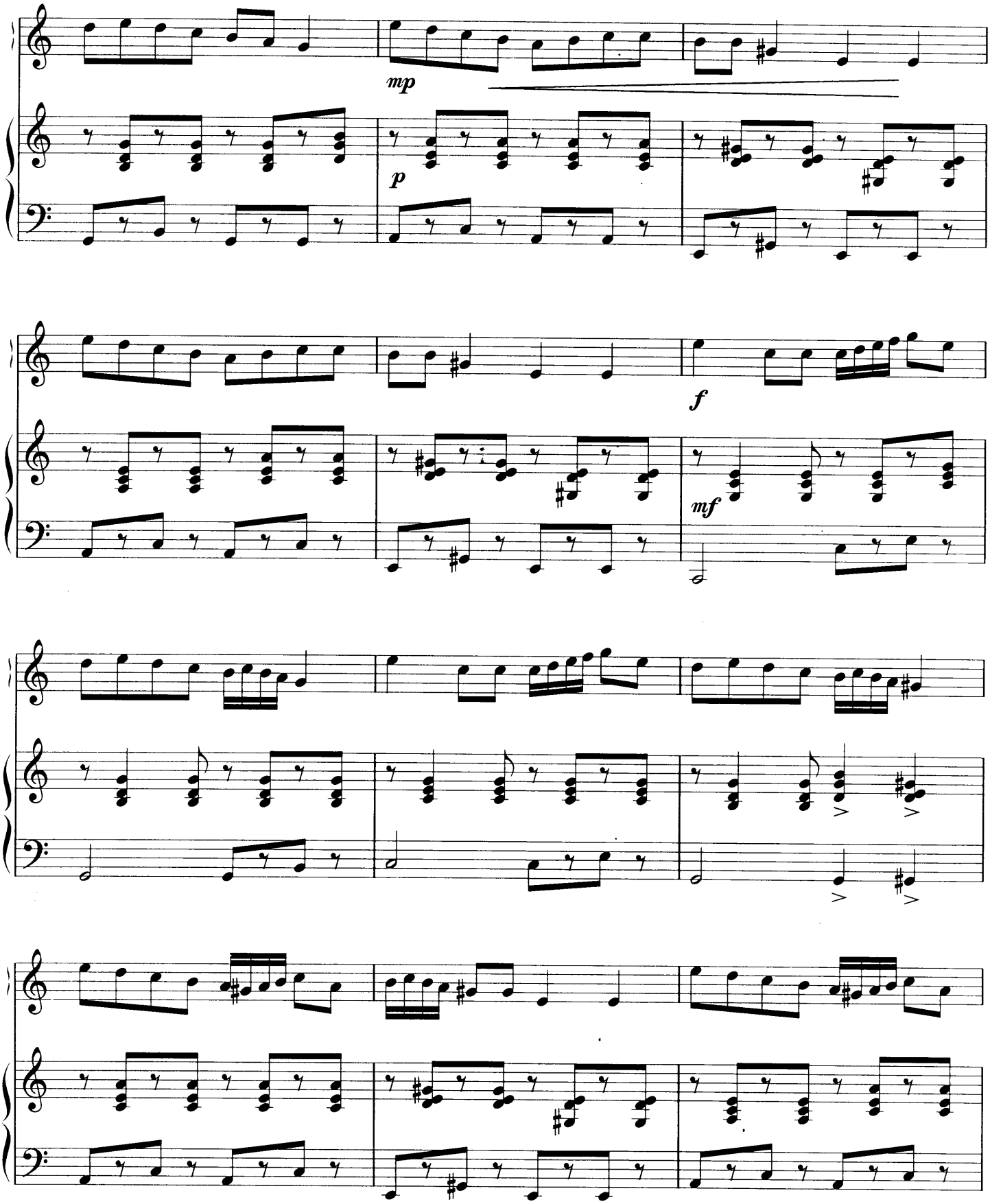
Кобзист повинен чітко усвідомлювати міру та якісне забарвлення тих м'язових напружень, що потрібні для роботи. Економія м'язової енергії має першорядне значення для успішної гри. Особливу увагу слід звернути на здатність м'язів розслаблюватись, бо саме в момент розслаблення відбувається прилив крові до м'язів, і вони відпочивають. Для того, щоб м'язи рук стали більш витривалішими, кобзист, під час занять, повинен чергувати їх роботу з відпочинком, скороченням і розслабленням. Таке чергування при щоденних заняттях сприяє тому, що м'язи з часом стають тренованішими і витривалішими.

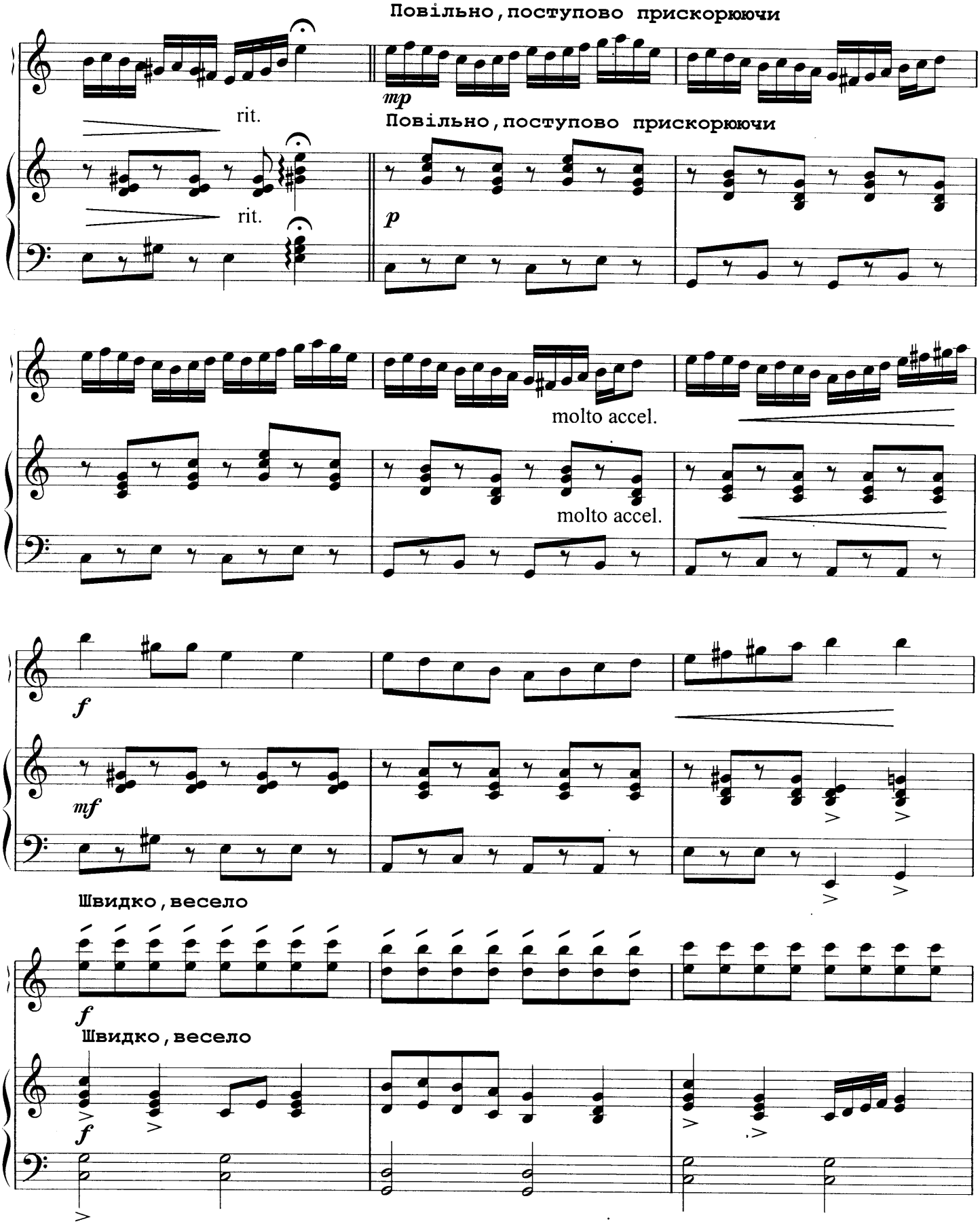
ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

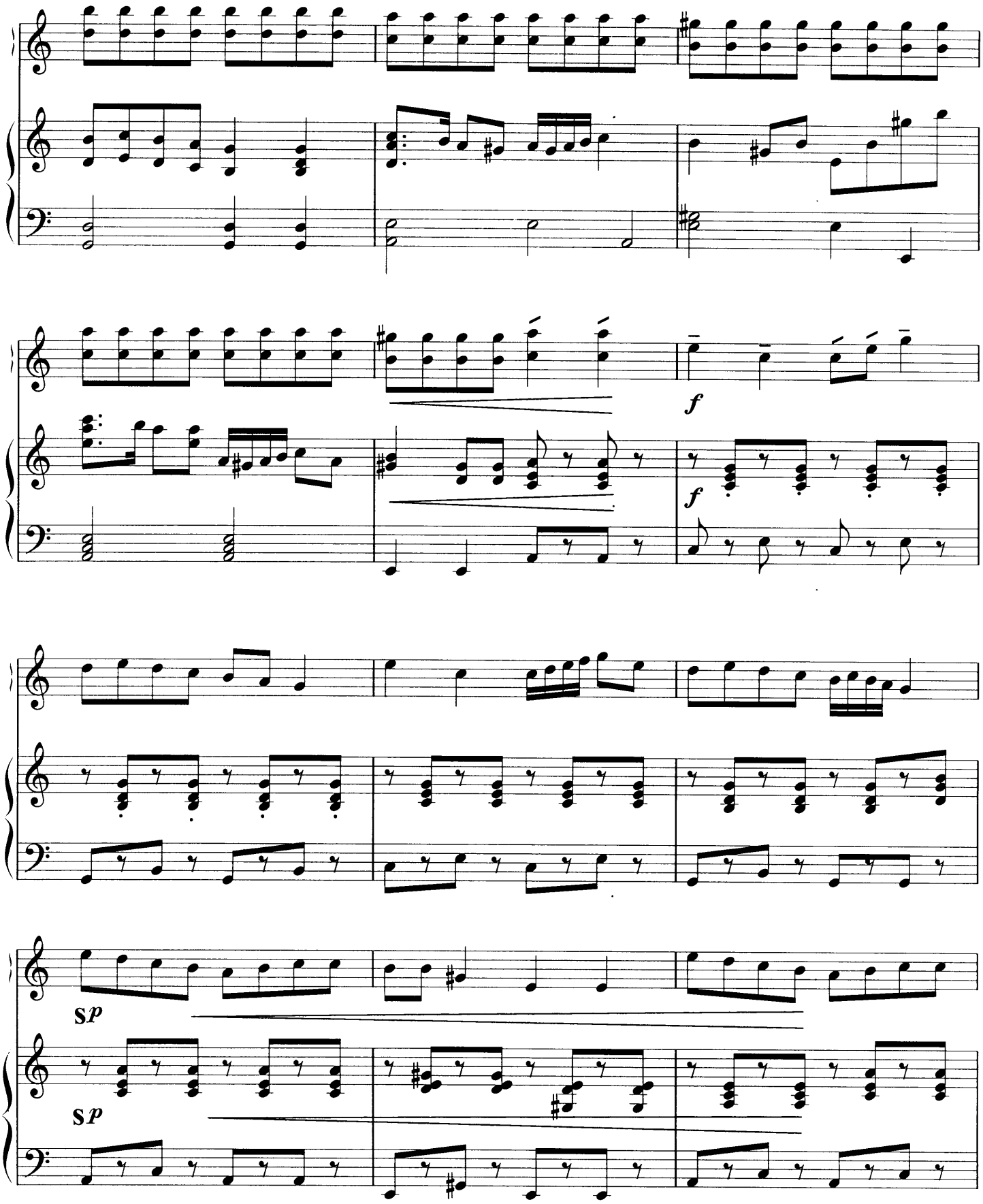
"ДІВЧИНО МОЯ, ПЕРЕЯСЛАВКО"

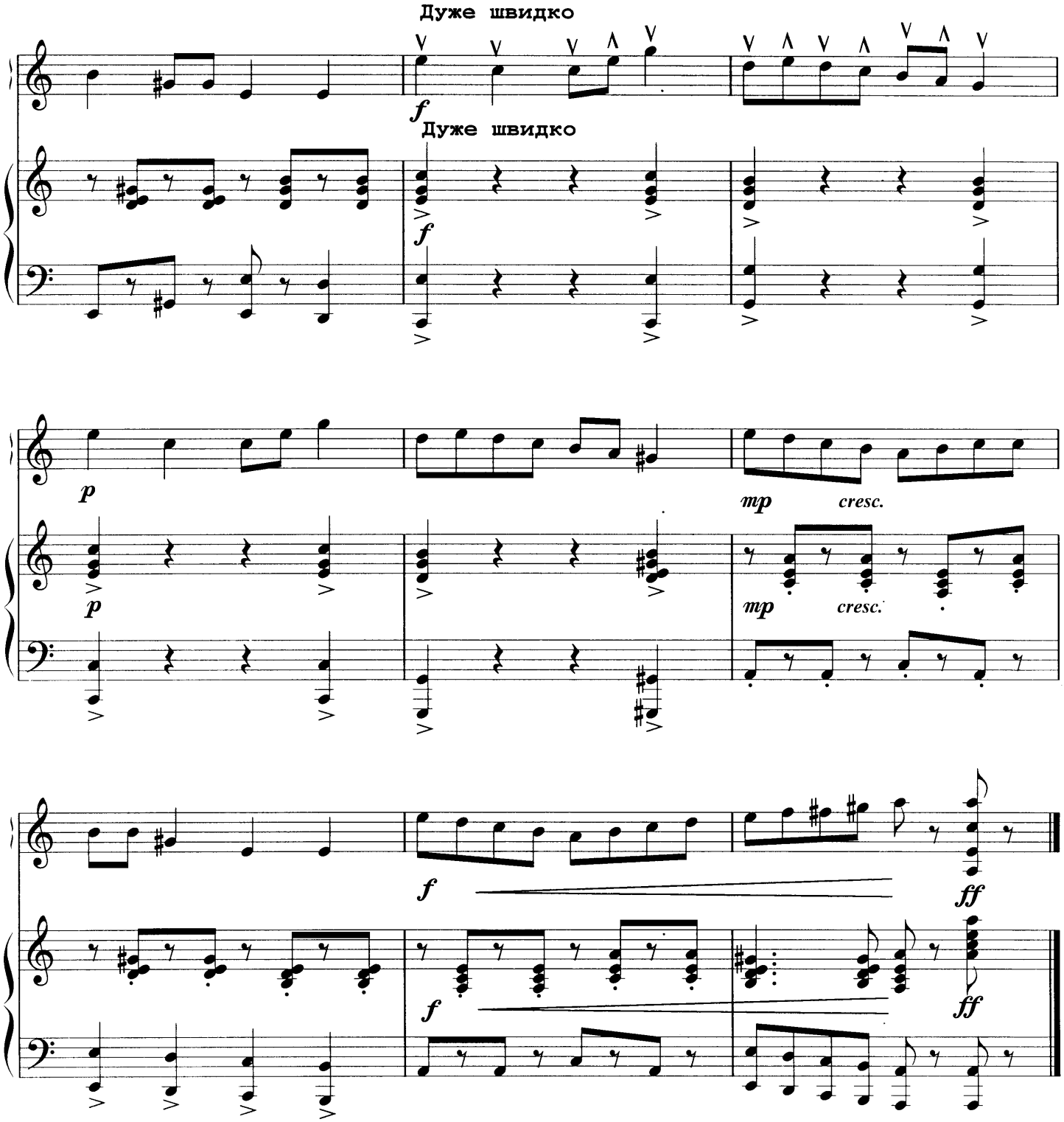
Л.МАТВІЙЧУК




mp
p
f
mf


Повільно, поступово прискорюючи
mp
rit.
Повільно, поступово прискорюючи
rit.
p
molto accel.
molto accel.
f
mf
Швидко, весело
f
Швидко, весело
f


f
f
sp
sp


Дуже швидко
f
Дуже швидко
f
p
p
mp
cresc.
mp
cresc.
f
f
ff
f
ff

Варіації на тему української народної пісні

Ой, за гаєм, гаєм

Л. Матвійчук

Пісня „ Ой, за гаєм, гаєм" належить до жанру родинно-побутової лірики. Цей жанр надзвичайно зворушує щирістю і безпосередністю. Його творцям властиве конкретно-образне мислення. Вони говорять про те, що їх хвилює, викликає радість чи смуток.

В піснях родинно-побутової лірики передаються усі перипетії відносин двох осіб: і перше несміливе почуття, і відкрите утвердження щастя любити, і сумніви та образи, і гадки про майбутню долю.

Ой, за гаєм, гаєм,
Гаєм зелененьким,
Там орала дівчинонька,
Воликом чорненьким.

Орала, орала,
Не вміла гукати,
Та й найняла козаченька
На скрипочку грати.

Козаченько грає,
Бровами моргає
Вража його мати знає
На що він моргає :

Чи на мої воли,
А чи на корови,
Чи на моє біле личко,
Чи на чорні брови.

Воли та корови
Усі поздихають
Біле личко, чорні брови
Повік не злиняють.

Твір веселий, грайливий за характером, що вимагає від виконавця володіння належною технікою.

Велику роль слід приділити акцентам, швидким і легким рухам при виконанні шістнадцятих нот перемінними ударами. При швидкій грі перемінними ударами, тобто в пасажах, що складаються з ланцюга дрібних нот, може порушуватись координація рухів правої і лівої руки. Ось саме вихованню

навичок координації роботи обох рук потрібно приділяти особливу увагу, працюючи над цим твором.

У виконавстві кобзистів питання управління та координації рухів набирають особливого значення.

При наявності різнобічних навичок обох рук, їх скоординованість буває недостатньою. Тому, ні в підготовчих заняттях, ні в закінченій грі, увага не може бути повністю відвернена від рухових відчуттів.

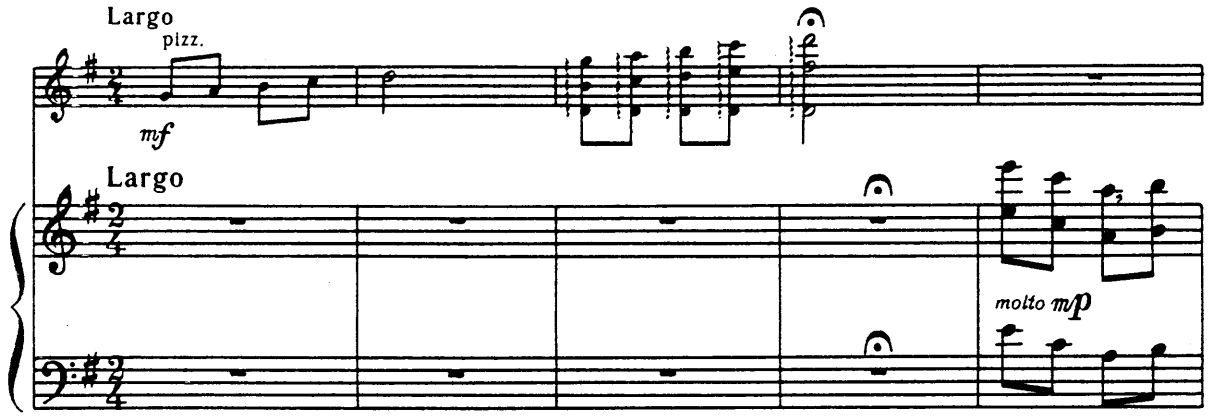
В цілому процес координації має такий характер: виділяючи в якості домінуючого начала слухові уявлення, котрі здійснюють провідний контроль, виконавець при допомозі розподіленої уваги регулює м'язові напруження.

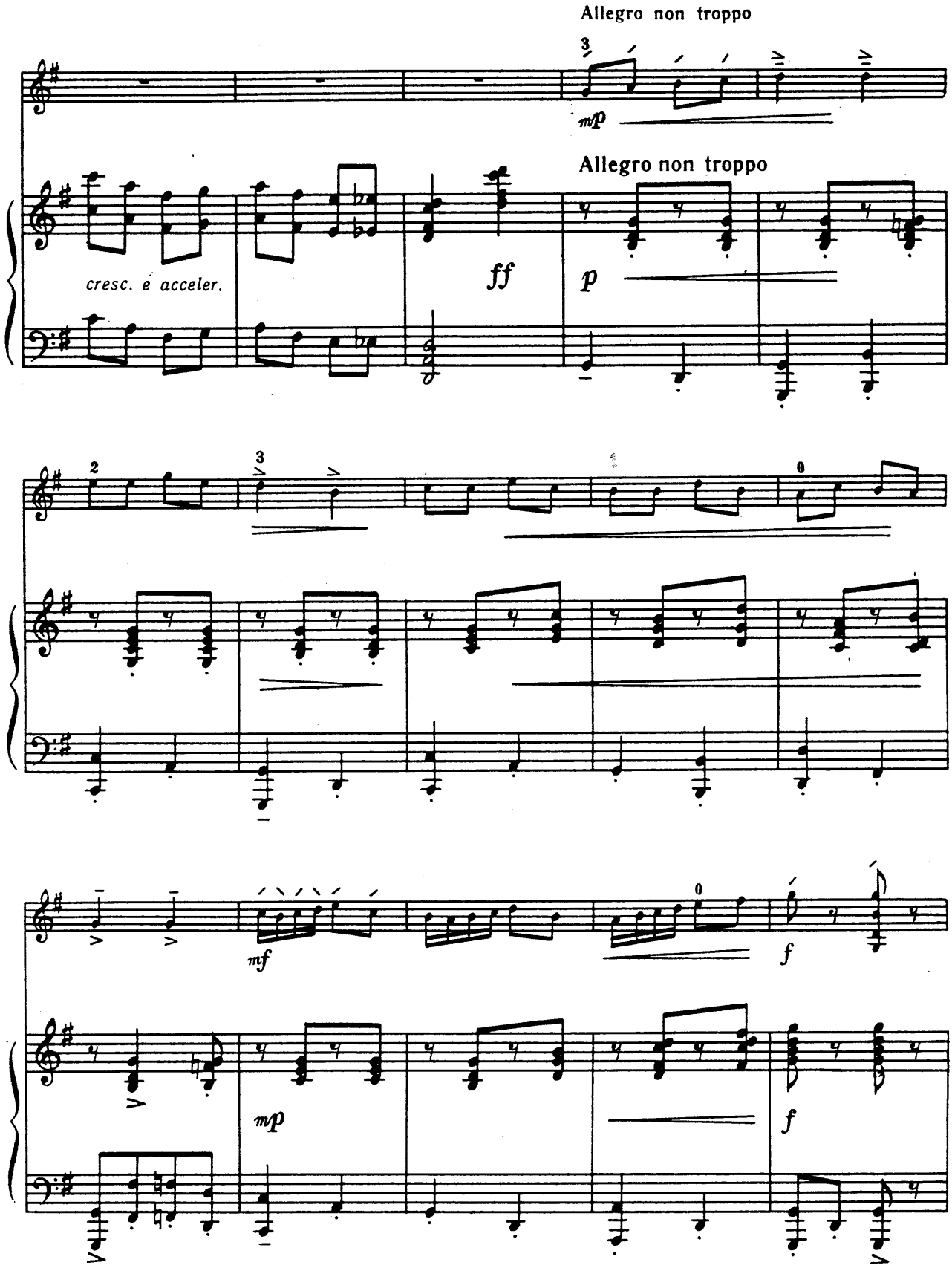
Помилкою кобзистів, найчастіше, зустрічається випередження рухів правої руки по відношенню до лівої. Але звинувачуючи в цьому самі лише руки – глибока помилка. Головна причина полягає у відсутності комплексного слухо-моторного контролю. До цього слід додати спрямовуючу роль виконавської волі. Саме зусиллям слуху і волі виконавець повинен підкорити рухи правої руки і, зокрема рухи медіатора, і примусити рухатися з пальцями лівої руки.

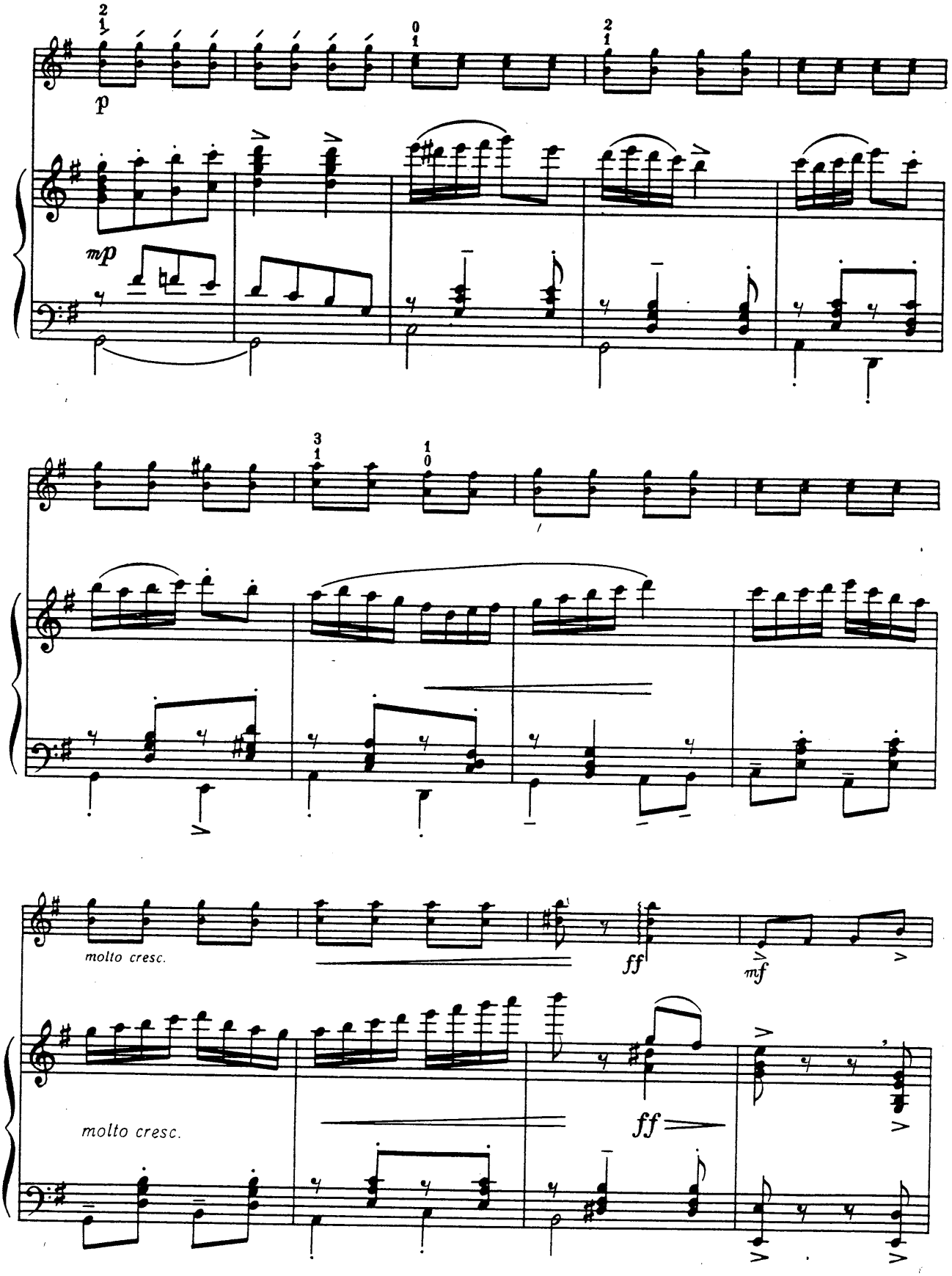
Відпрацьовуючи швидкі пасажі рекомендується: грати з акцентами на початку кожної групи шістнаднадцятих нот; грати пунктиром. Це буде сприяти активізації слухо-моторного контролю.

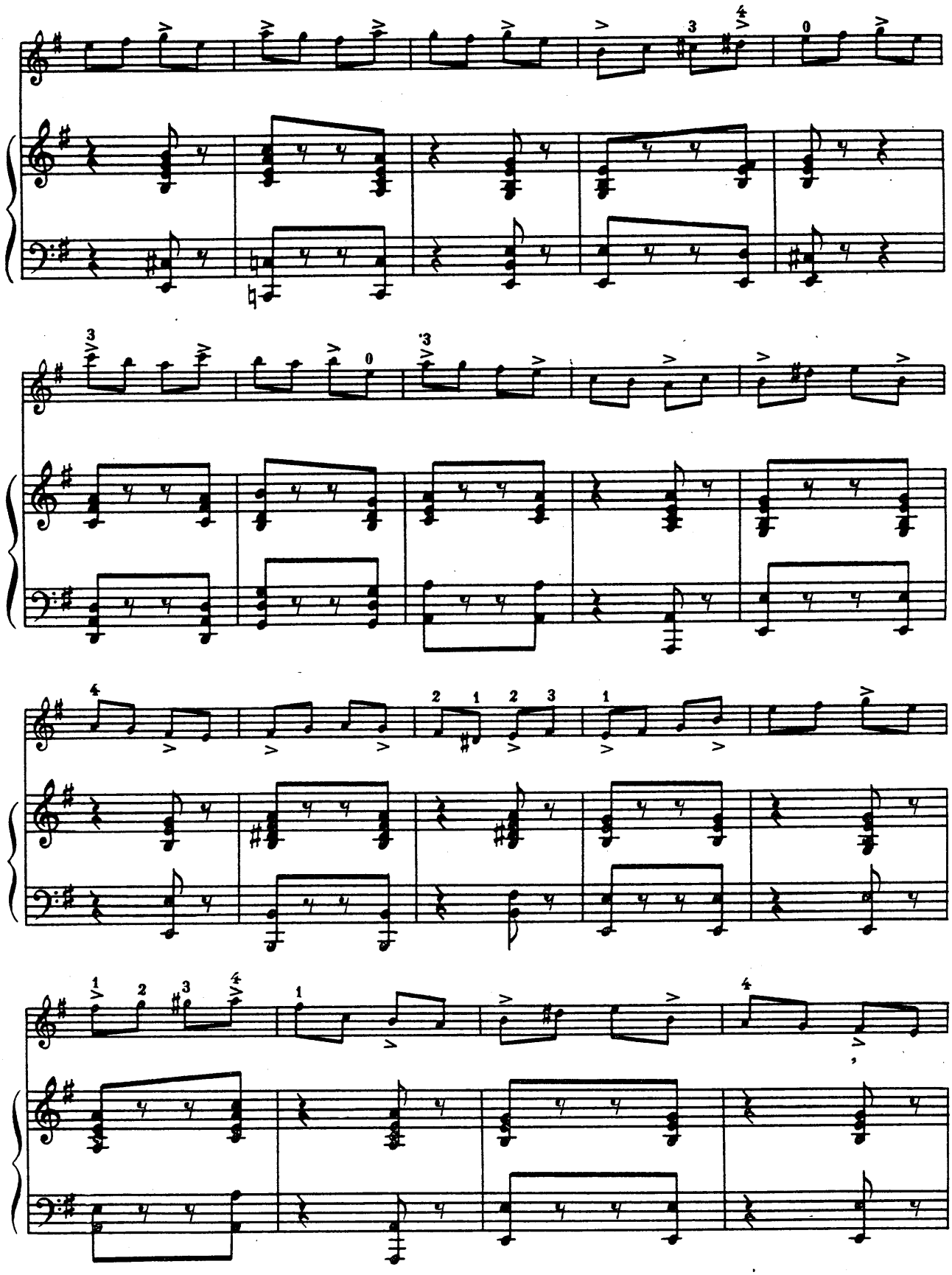
ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ "ОЙ, ЗА ГАЄМ, ГАЄМ"

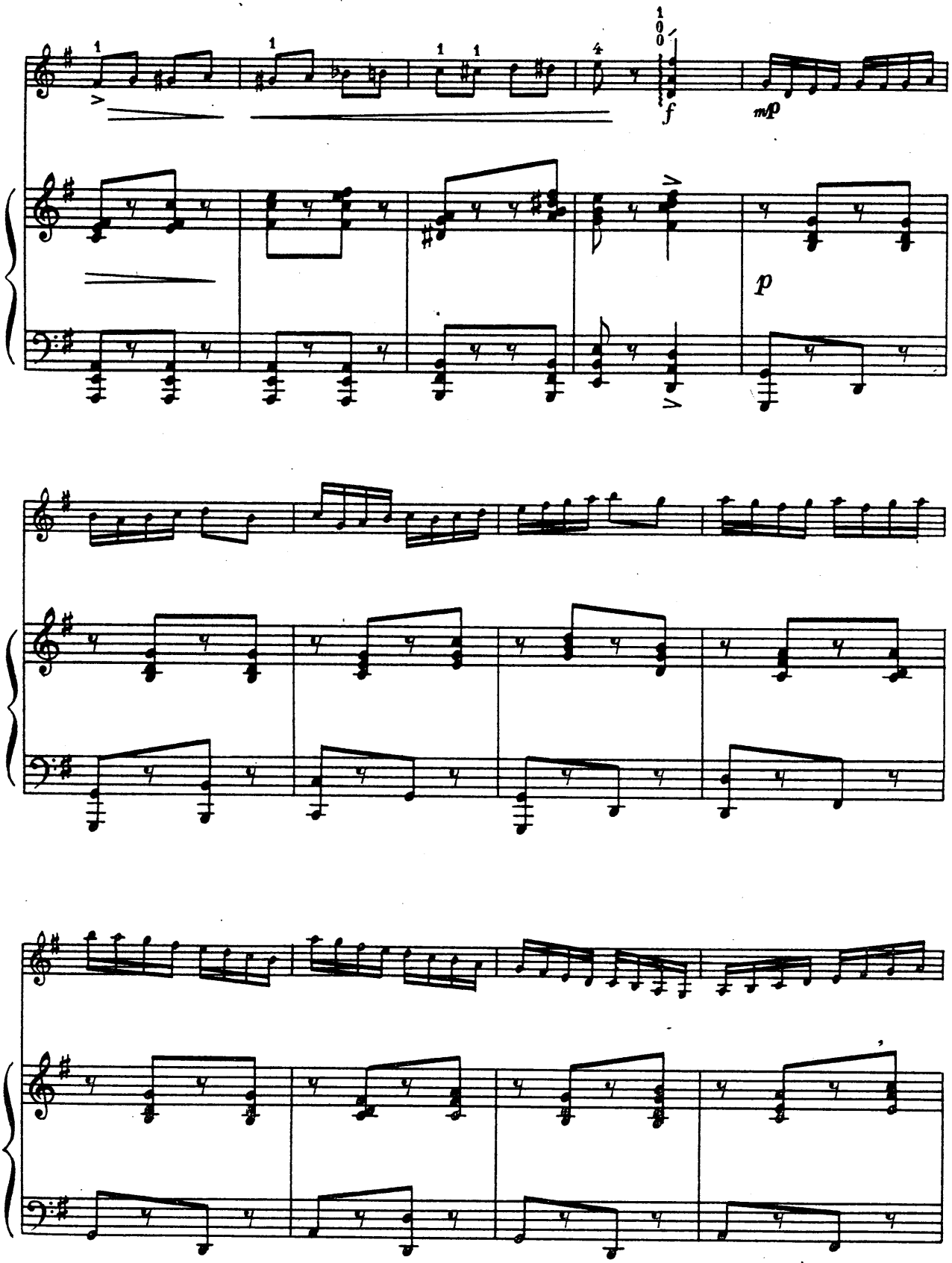
Л.МАТВІЙЧУК

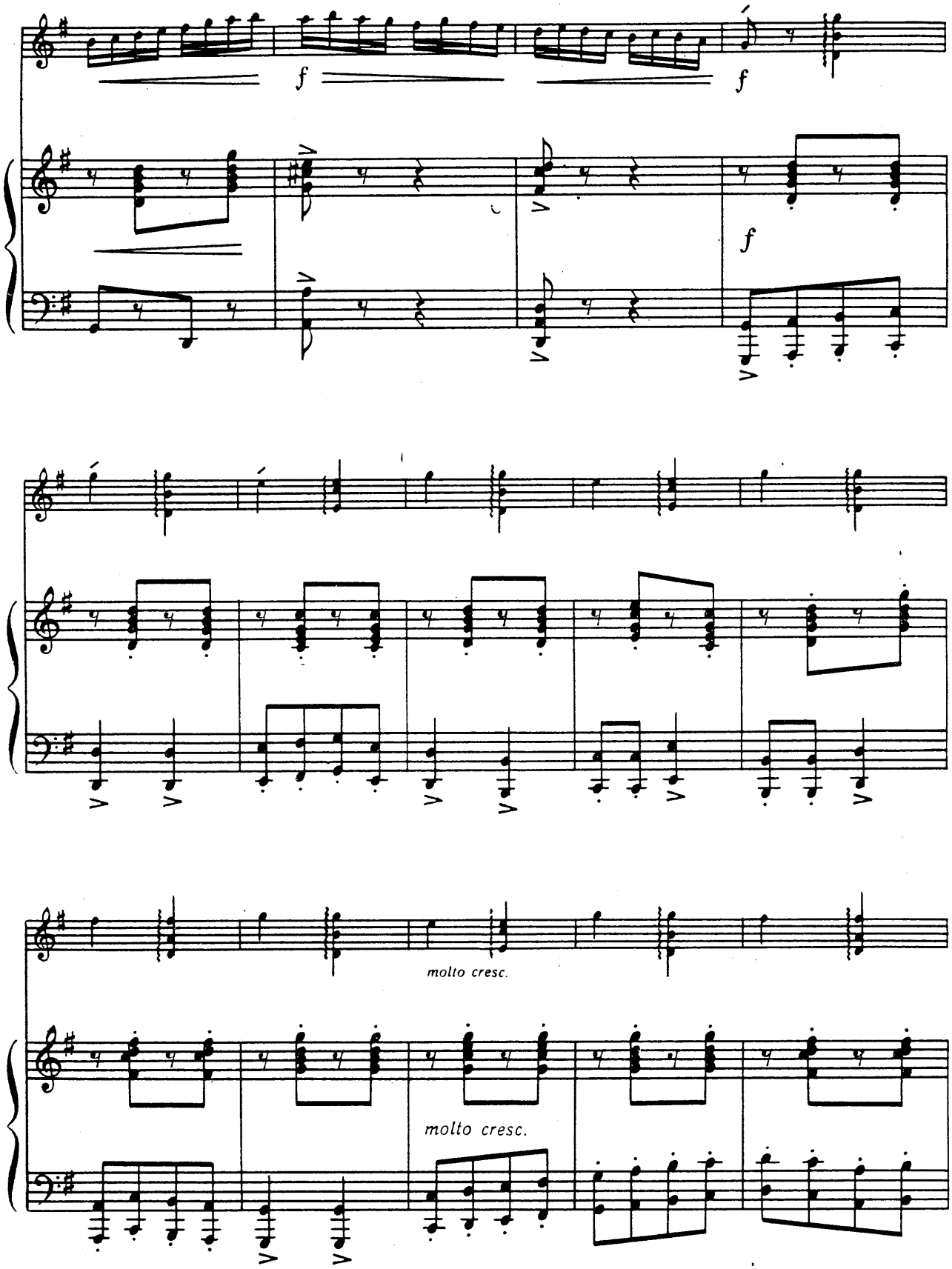


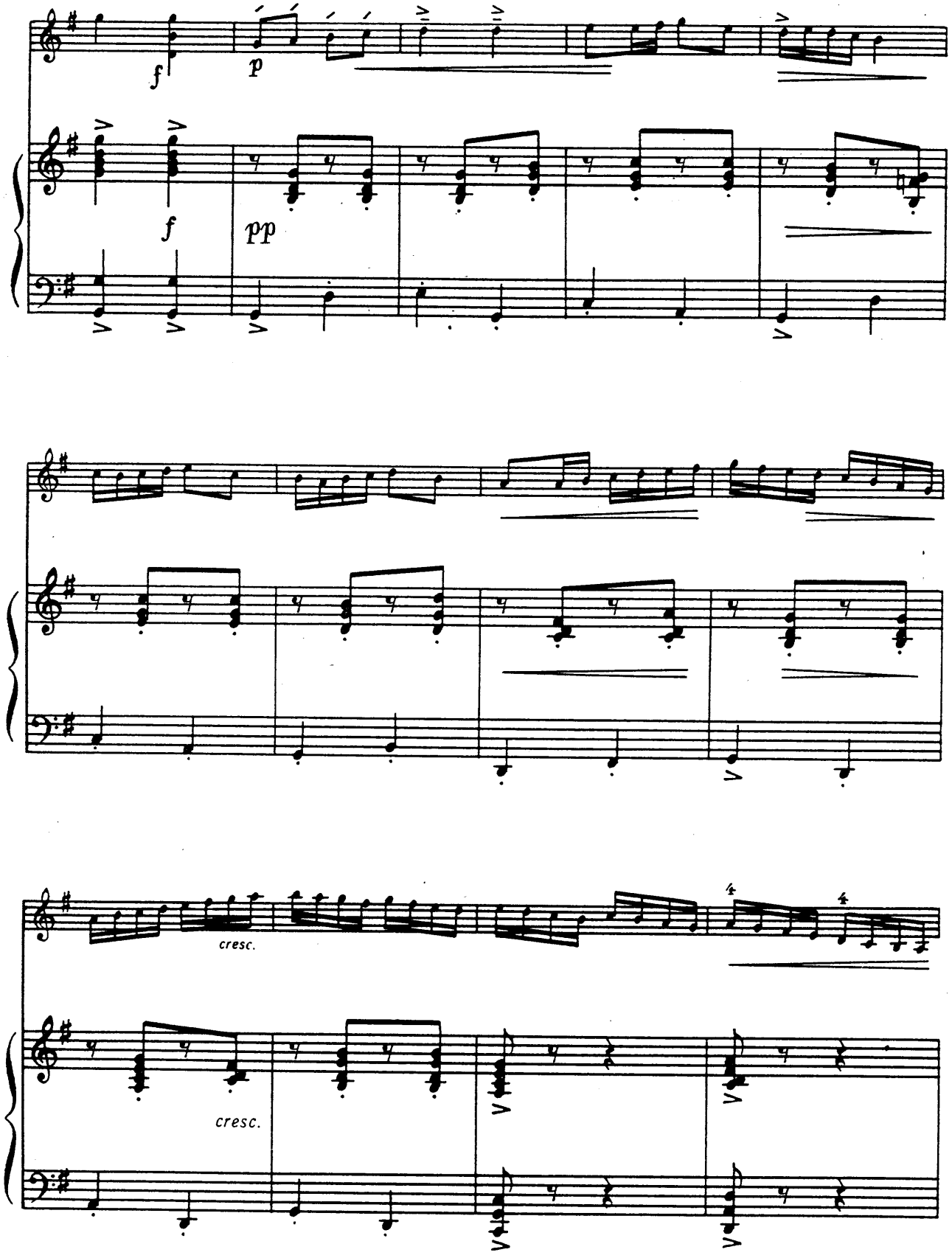

Allegro non troppo
mp
Allegro non troppo
cresc. e acceler.
ff
p
mf
mp
f
f

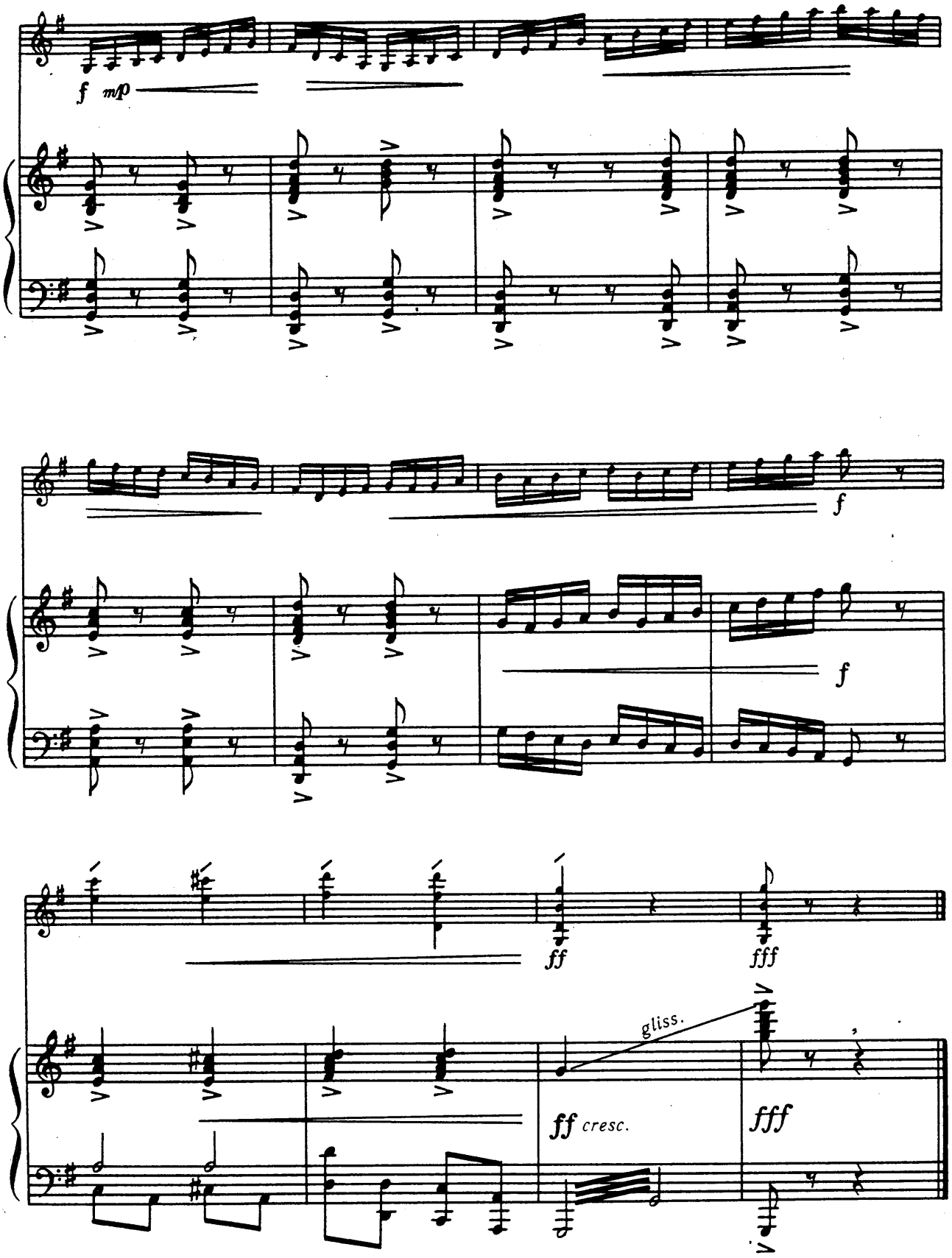

p
mp
molto cresc.
ff
mf
molto cresc.
ff




f
mp
p


f
f
f
molto cresc.
molto cresc.


f
p
f
pp
cresc.
cresc.


f mp
f
f
ff
fff
gliss.
ff cresc.
fff

Лірична – танцювальна

Л. Матвійчук

П'єса вимагає від учня розуміння і відчуття легкості, граціозності і разом з тим, він повинен долати технічні складнощі, які в даному творі полягають у вільному, але миттєвому перенесенню лівої руки з однієї позиції в іншу.

Існує чотири способи переміщення пальців на грифі. Це *падаючий,* або вертикальний рух; *боковий,* або горизонтальний; *поперечний та дотиковий.*

Падаючий — це основний рух пальців лівої руки. Його послідовне засвоєння сприяє формуванню інших способів руху горизонтального та поперечного.

При падаючому русі пальці повинні знаходитися над грифом. Використовуючи свою вагу та м'язову активність, вони повинні притискувати струну до появи чистого звуку. Треба слідкувати, щоб опускання пальців на гриф не було занадто кволим, це може негативно вплинути на розвиток рухливості пальців. Але й різкого удару не можна допускати.

Опускання та підіймання пальців повинні бути активними і, разом з тим, пластичними, щоб у їх переміщенні відчувався, і внутрішній зв'язок.

Боковий **або** ***горизонтальний*** рухи – це переміщення пальців вздовж грифа. Засвоєнню цього руху сприяє вправність миттєвої зміни позицій. Цей спосіб часто застосовується при виконанні хроматичних, діатонічних гам та глісандо.

Поперечний рух — це перестановка пальців з однієї струни на іншу. Досягається він хапальним способом, завдяки здатності пальців до згинання та розгинання першої нігтьової фаланги, при одночасному вольовому рухові кисті.

Якщо враховувати відстань від першої до другої струни, то рух кисті буде незначним. Але якщо палець притисне четверту струну, то кисть вигнеться більше.

Поперечні рухи пальців лівої руки широко використовуються при виконанні піццикато та зсмикуванні.

Дотиковий рух — це неповне дотиснення, а точніше, легке доторкування пальців до струн. Найчастіше дотиковий рух застосовується при виконанні флажолетів.

Отже, розглянувши способи переміщення лівої руки по грифу, слід відмітити, що у виконавській практиці вони не ізольовані, а використовуються в найрізноманітніших співвідношеннях, комплексно.

Кожному кобзисту слід пам'ятати, що всі переміщення і форми рухів лівої руки, а також установлення пальців на середині ладків повинні бути надзвичайно точними і економними.

Неточне попадання пальця на ладок (притискання струни близько до металевого поріжку) викликає глухе невиразне звучання, що інколи сприймається, як погана якість інструмента, хоча причина не в інструменті, а в недосконалій майстерності кобзиста.

Пальці повинні натискати на ладок в тому його місці, де струна дає найбільш повне і чисте звучання.

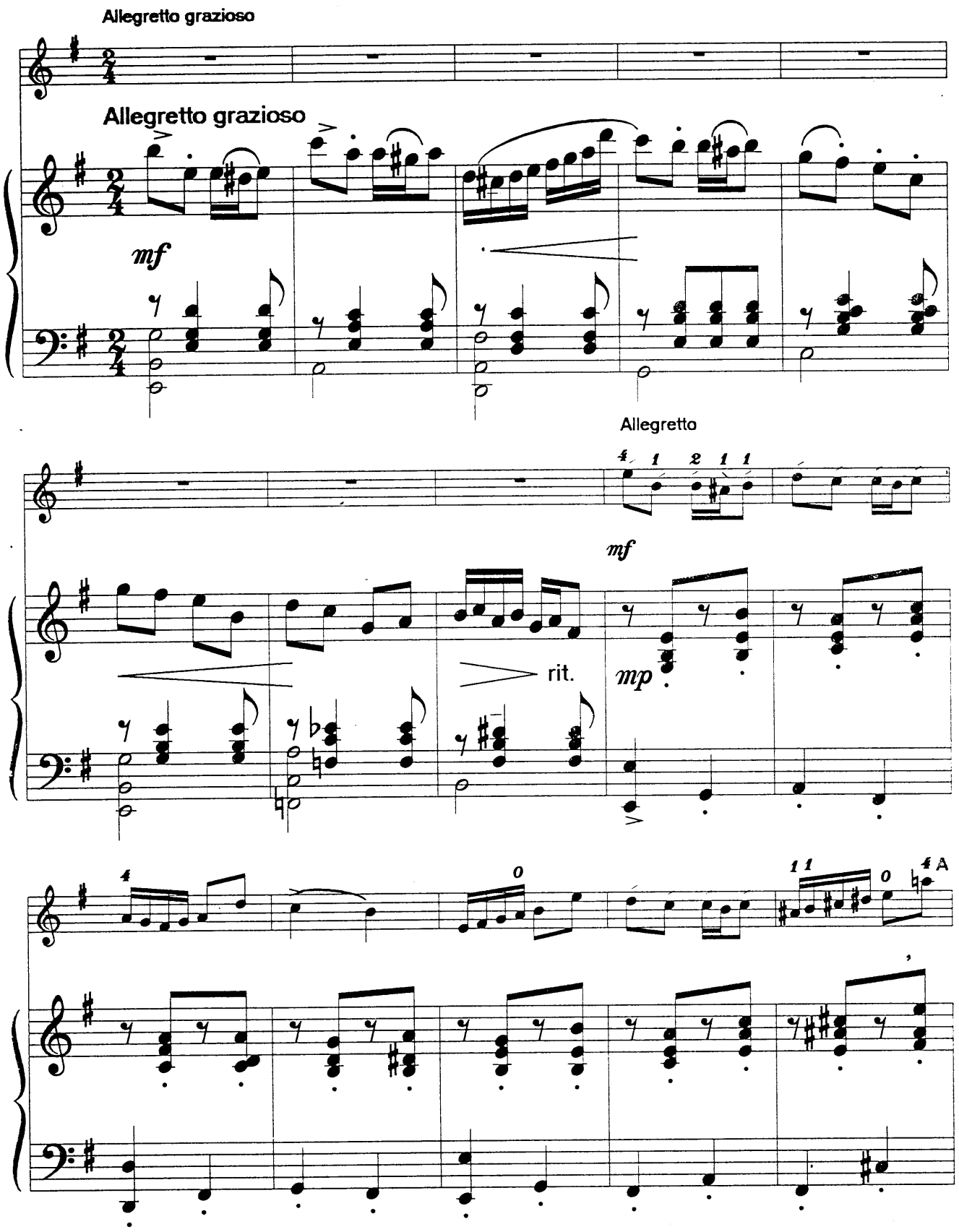
Удосконалення технічної майстерності неможливе без слухової активності виконавця. До комплексу майстерності відноситься також сила притиску струни до грифа. Недостатній натиск викликає деренчливість звуку, через недостатню закріпленість струни. Вібруюча струна б'ється об металевий поріжок, викликаючи зайві призвуки.

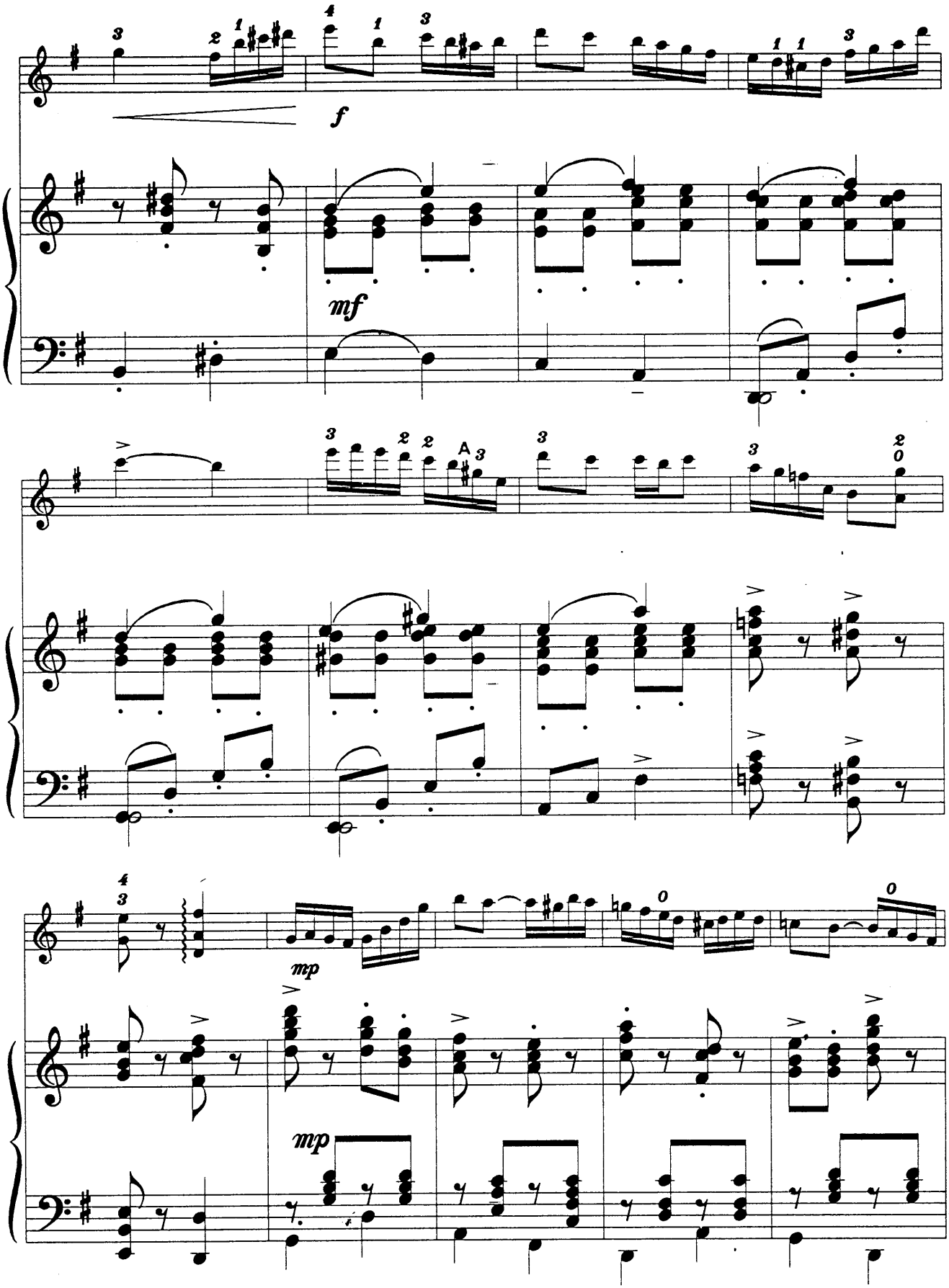
Слід пам'ятати, що сила удару по струні впливає на її коливання. Тому при збільшенні гучності звуку треба посилювати натиснення струни. Чим вище розташування струни над грифом, тим більша сила потрібна для її натискування.

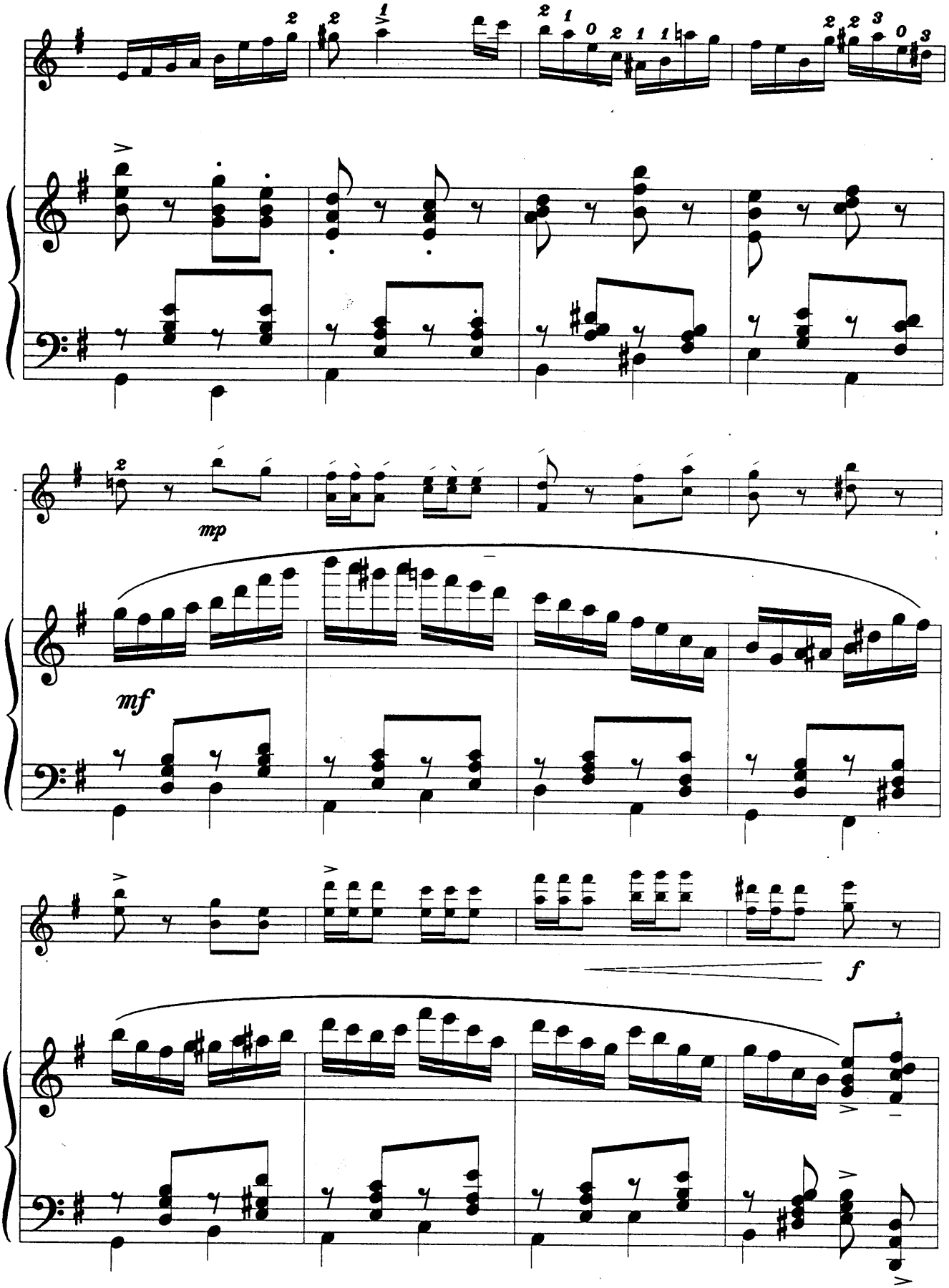
Однак, зумовлена специфікою інструмента необхідність застосування силових прийомів у техніці лівої руки кобзиста, не повинна спричиняти перенапруження м'язів. Щоб запобігти цьому, слід використовувати відчуття певної міри ваги руки, як засобу долання супротиву струни. Необхідно виховувати в собі певне психомоторне відчуття мінімального зусилля для досягнення потрібного звукового і тембрового результату. Важливо, також, опанувати навичками контролю роботи м'язів, модифікуючи періоди активності та відпочинку в процесі гри. Завдання полягає в тому, щоб використовувалась така сила тиску на струни, яка забезпечує чисте, без призвуків інтонування.

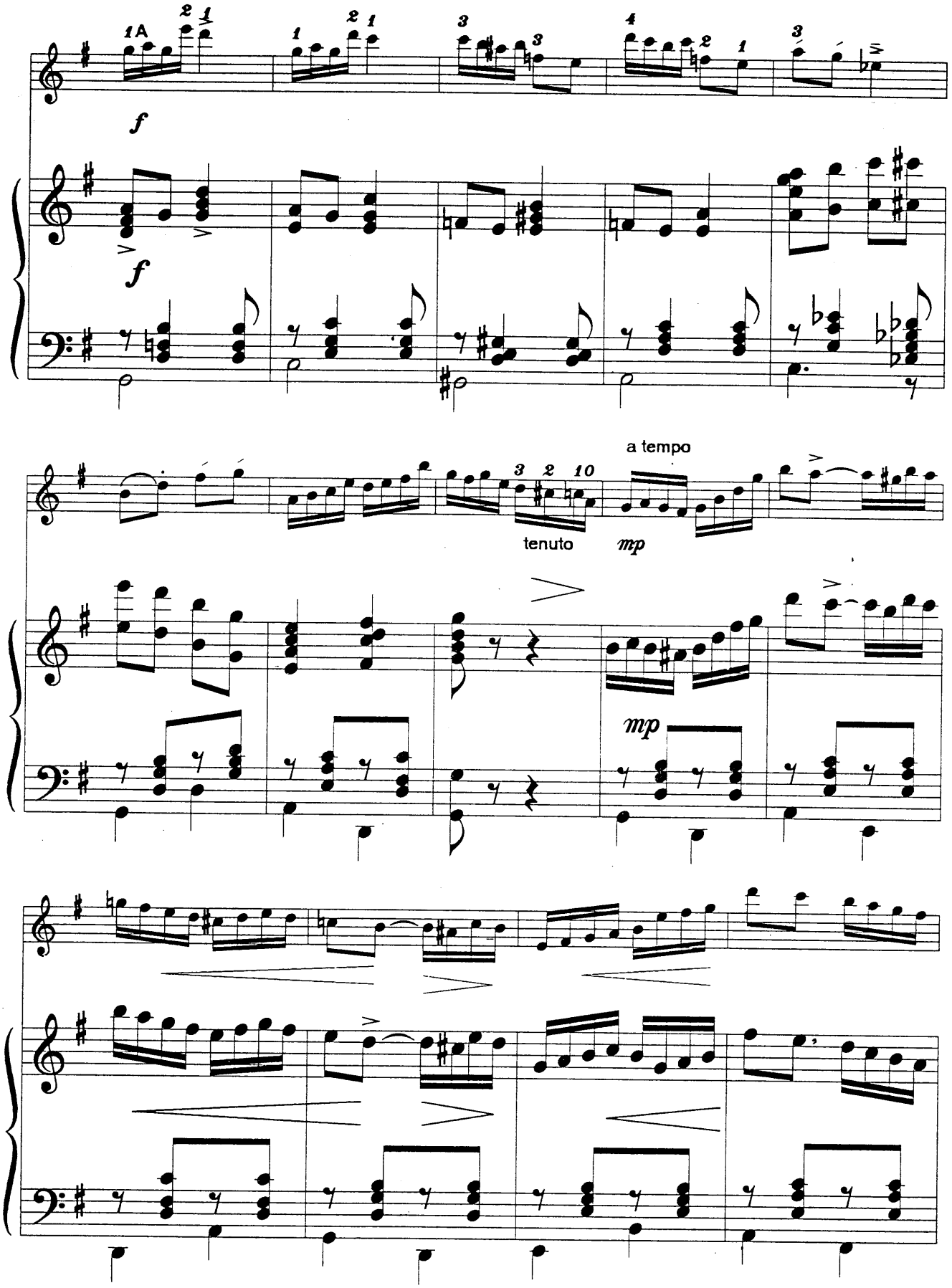
Лірична - танцювальна

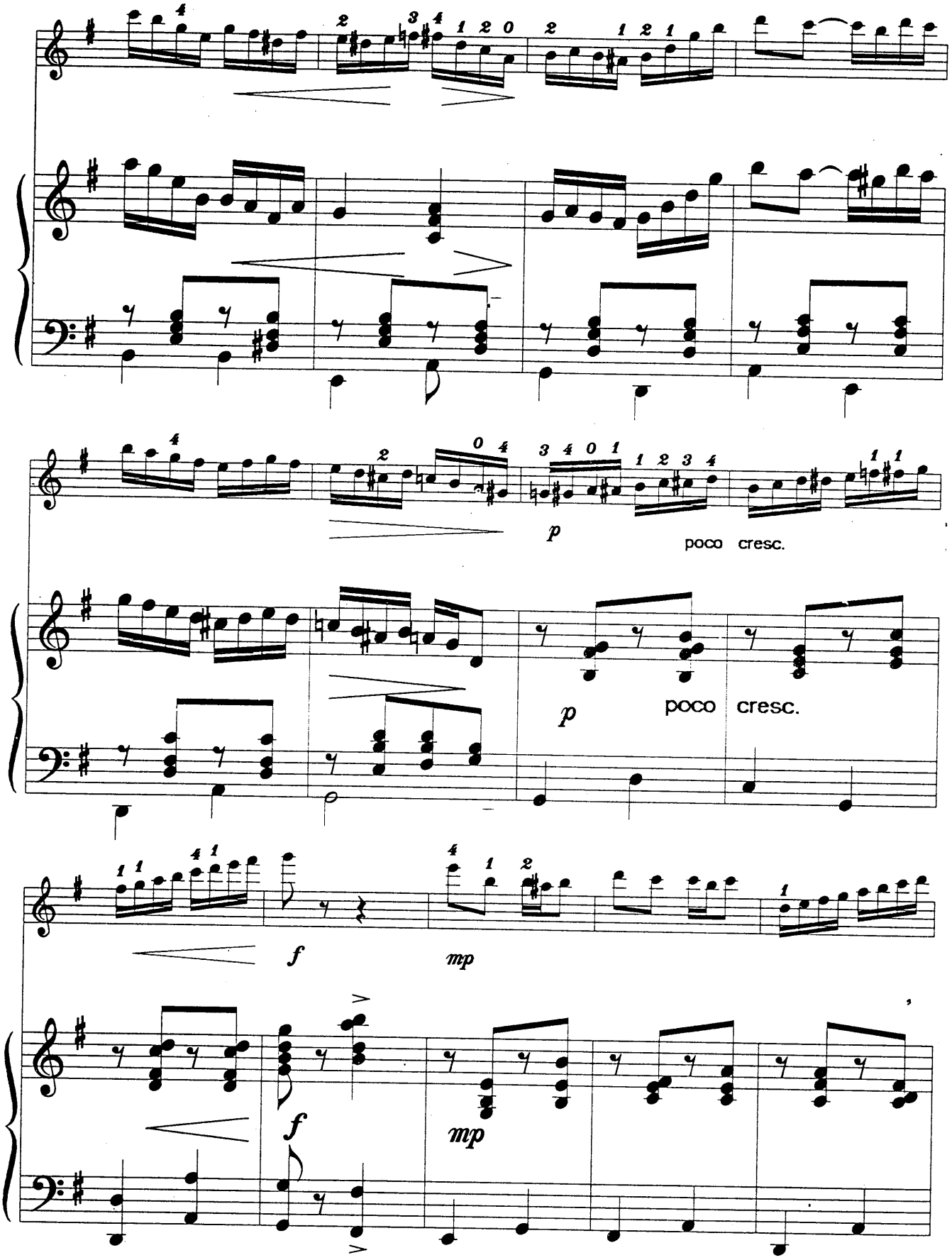
Л. МАТВІЙЧУК

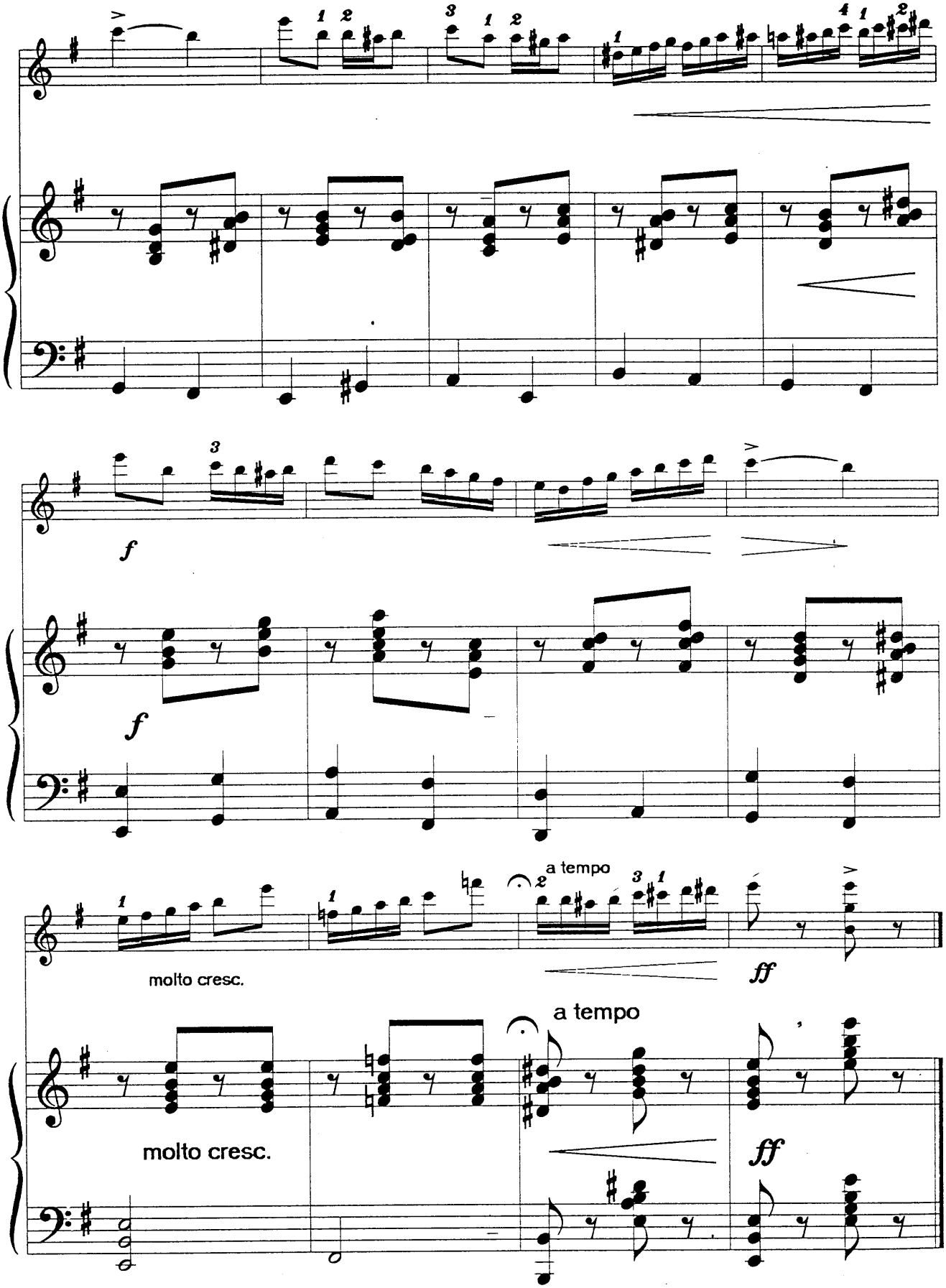



f
mf
A
mp
mp


mp
mf
f


1A
f
f
a tempo
tenuto
mp
mp


p
poco cresc.
p
poco cresc.
f
mp
f
mp


f
f
a tempo
molto cresc.
ff
a tempo
molto cresc.
ff

Зозуля

Л. Матвійчук

П'єса написана для кобзи соло, з використанням колоритного звучання флажолетів. Техніка їх виконання має свою специфіку і вимагає від учня професійного володіння комплексом необхідних навичок.

На кобзі використовуються натуральні і штучні флажолети.

Натуральні флажолети видобуваються слідуючим способом: палець лівої руки подушечкою нігтьової фаланги злегка торкається струни точно над верхнім металевим поріжком. Одночасно права рука здійснює щипок медіатором по тій же струні, а палець лівої руки миттєво знімається зі струни.

Найзручніші флажолети на 12, 19, 24, 5 та 7 ладах. Необхідно знати, що натуральні флажолети на 12-му ладку звучать октавою вище відкритої струни, на 5-му та 24-му ладках — двома октавами вище, а на 7-му та 19-му - дуодецимою вище відкритої струни.

Для виконання мелодії або будь-якого звукоряду у виконавській практиці кобзистів використовуються ***штучні*** флажолети, що видобуваються двома способами: щипком та тремоло.

Щипок більш розповсюджений спосіб звуковидобування флажолетів, ніж тремоло, палець лівої руки щільно притискує струну. В цей час права рука змінює своє звичне положення шляхом висування середнього пальця вперед для того, щоб одночасно зі щипком медіатора по струні середній палець торкнувся цієї ж струни над верхнім металевим поріжком, ладок якого складає октавне звучання потрібного тону.

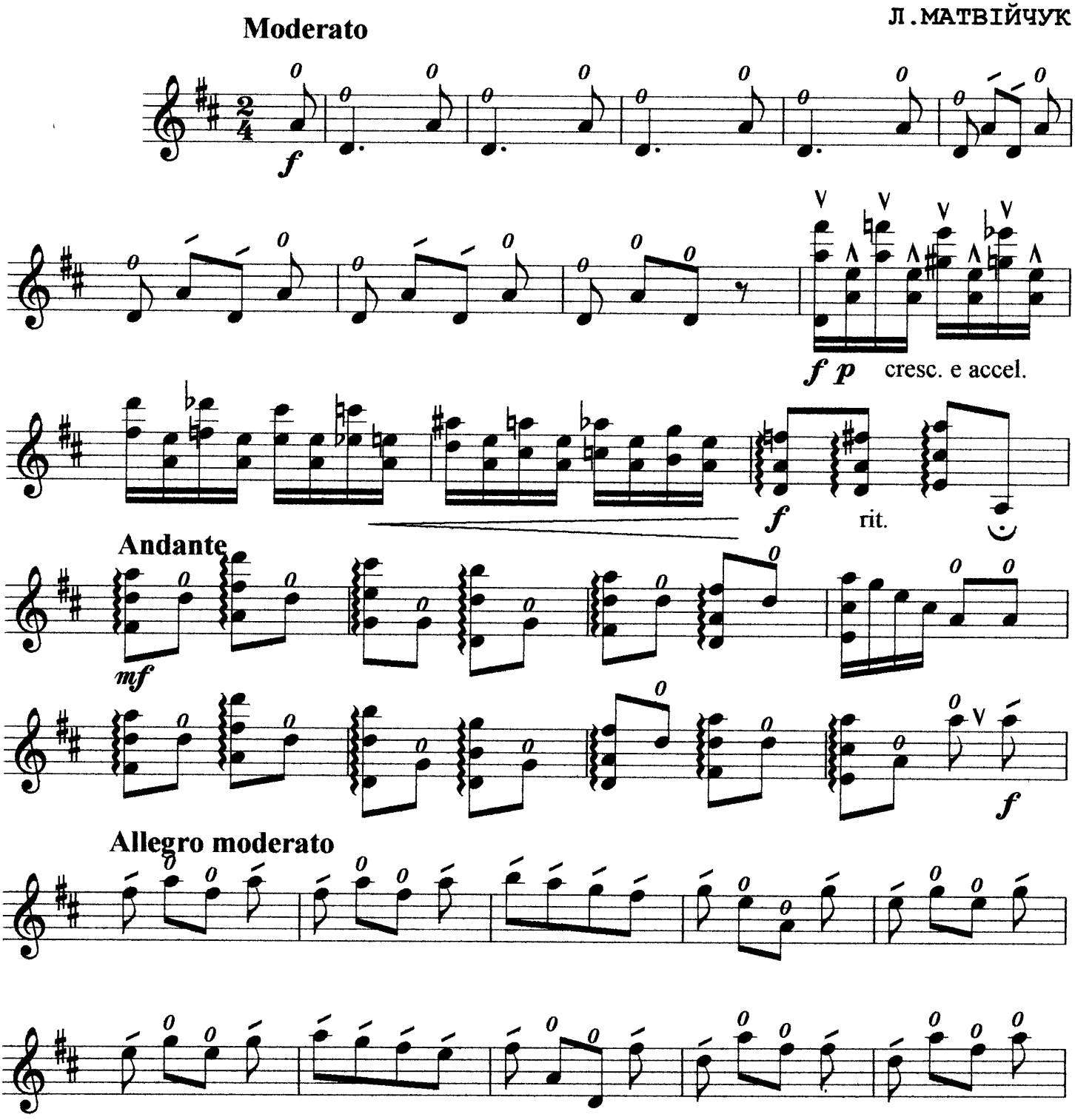
Щоб флажолет прозвучав яскраво, необхідно не тільки торкнутись струни середнім пальцем, але й защипнути її знизу вгору.

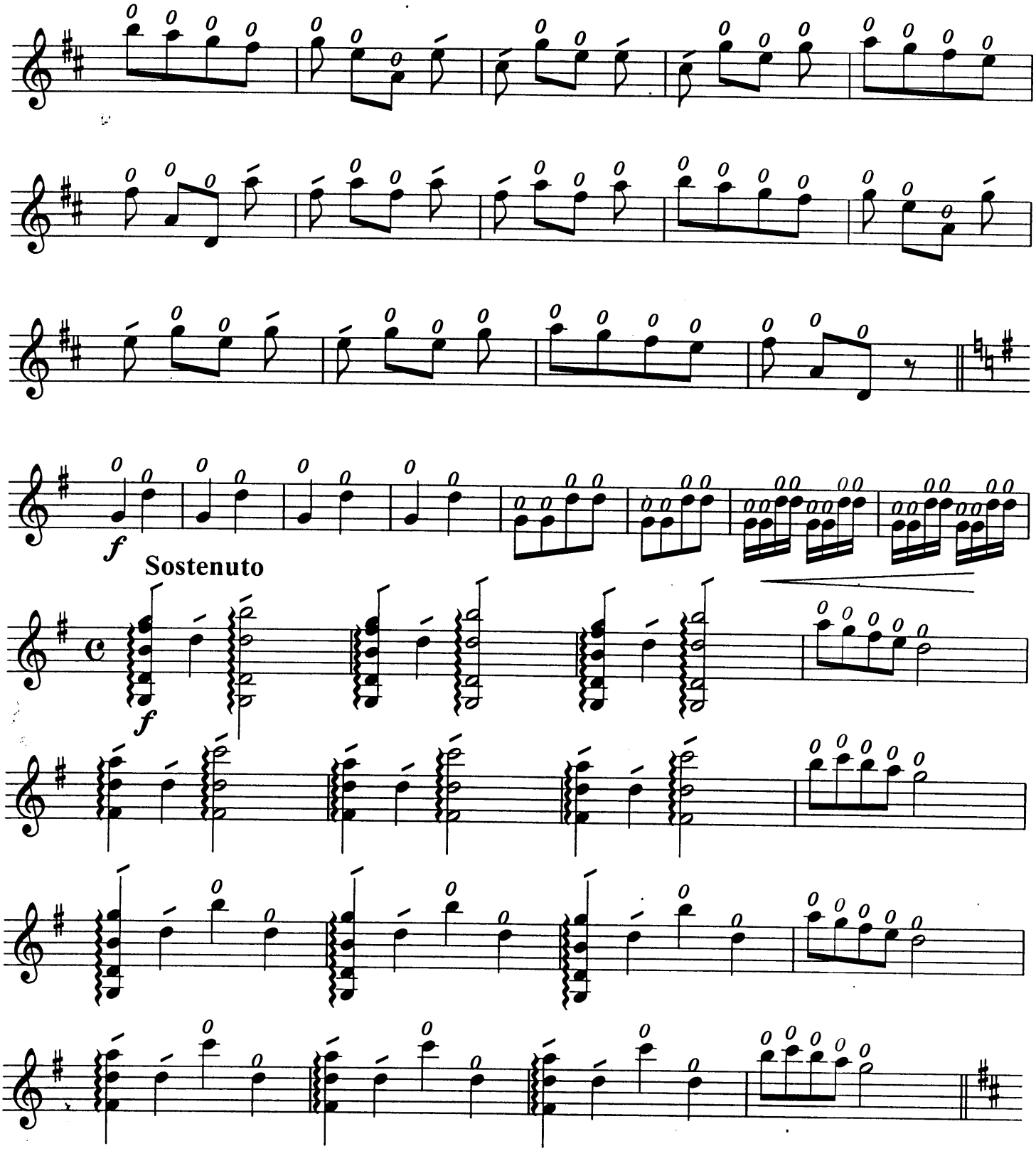
Таким чином, маємо зустрічний рух медіатора вниз та рух середнього пальця вгору над потрібним поріжком. Іншими словами, защипування струни робиться з двох боків. Чим сильніший щипок, тим яскравіший флажолет.

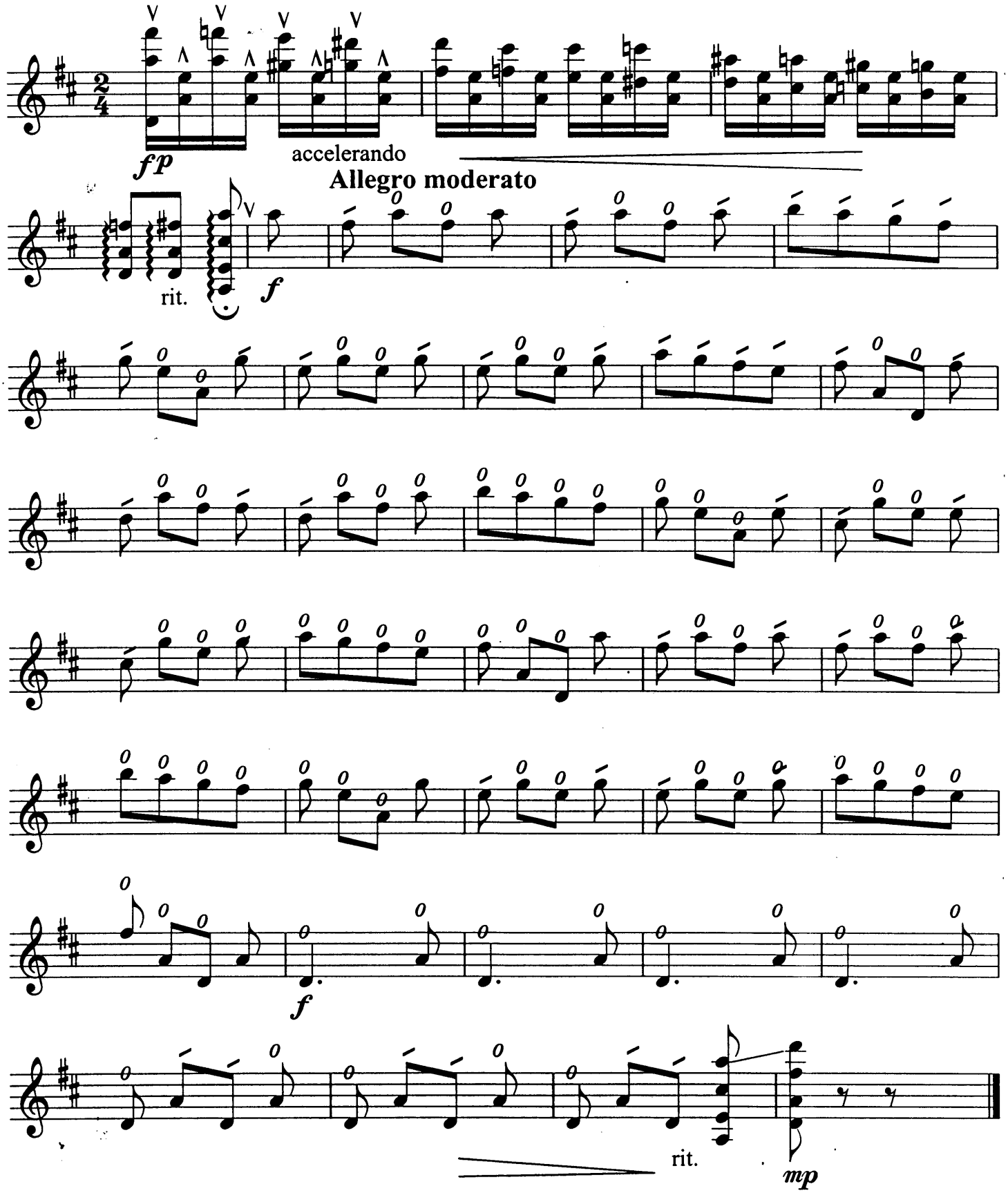
При виконанні флажолетів на кобзі існують деякі зміни в утриманні медіатора, вказівний палець необхідно випрямити і прогнути в першій фаланзі настільки, щоб медіатор посунувся ближче до подушечки вказівного пальця, далі від нігтя. Медіатор, в даному випадку, буде утримуватись краєм подушечок великого та вказівного пальців. Положення безіменного пальця та мізинця стає більш подовженим, вони трохи випрямляються.

ЗОЗУЛЯ

Л.МАТВІЙЧУК




f
Sostenuto
f


fp
accelerando
Allegro moderato
rit.
f
f
rit.
mp

Музична табакерка

Л. Матвійчук

В коментарі до „Зозулі" говориться про техніку виконання флажолетів на кобзі. Твір „Музична табакерка" також колоритний за своїм звучанням. Але в ньому застосовані не тільки натуральні та штучні флажолети, а й такі колоритні прийоми як арпеджіато, піццикато, гра біля підставки та за підставкою, що додає твору шумових ефектів.

Опанування цими прийомами розширює арсенал виконавських навичок учня.

Арпеджіато виконується швидким ковзанням медіатора по струнах. Медіатор бажано занурити в струни якомога глибше і дотримуватись однакової глибини на протязі усього звучання акорду.

Гра біля підставки вимагає положення правої руки якомога ближчого до підставки. Натяжка струн у цьому місці набагато сильніша, тому медіатор, аби він не випав, треба стискати міцніше.

Гра за підставкою вимагає ще міцнішого утримання медіатора і більш різких рухів правого передпліччя. Виконується різким ударом по всіх струнах.

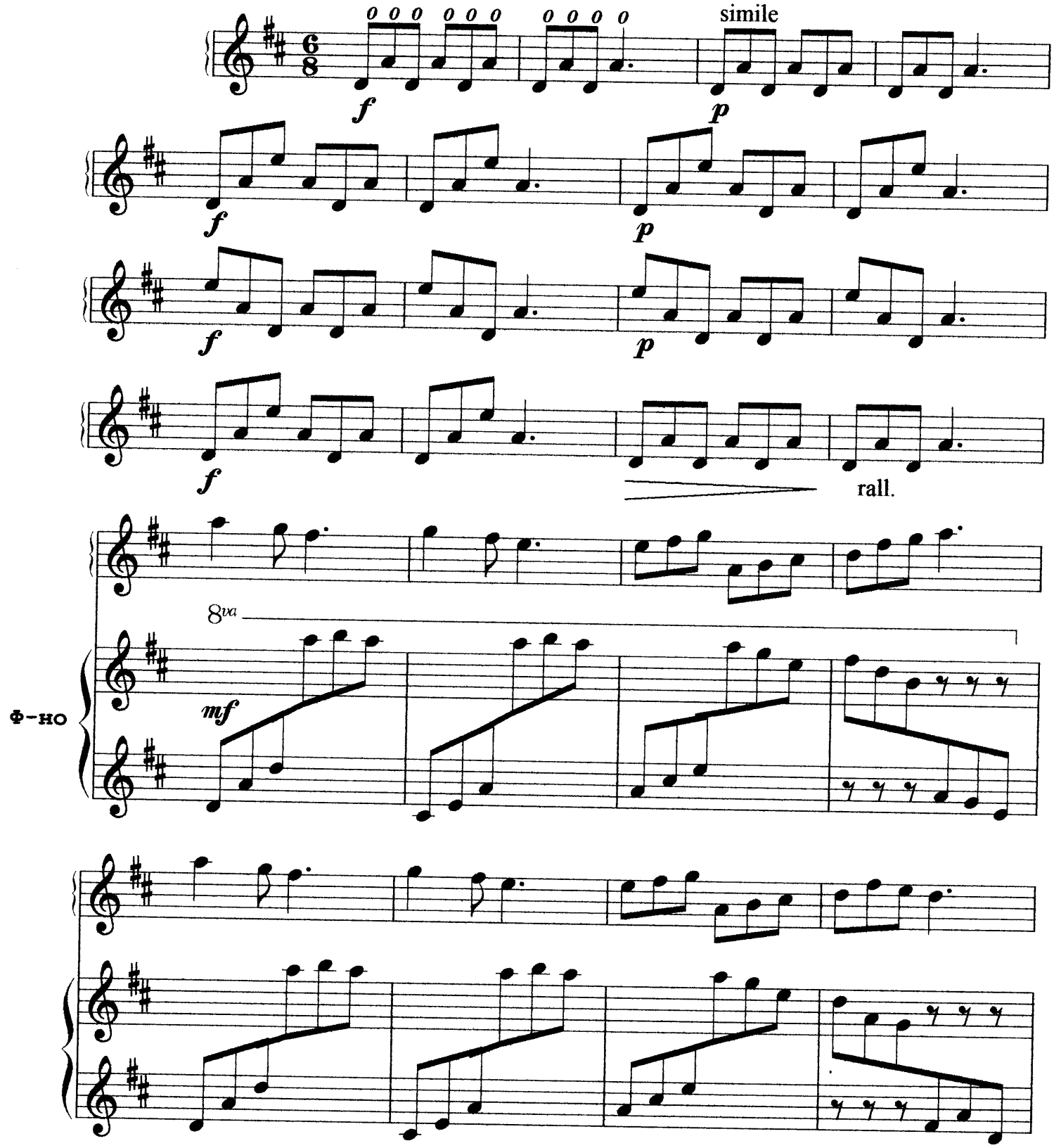
Піццикато виконується щипком пальця по струні. Але в даній п'єсі піццикато не звичайне. В нотах зустрічається термін *guasi viol. pizz.* – подібно скрипковому піццикато. На кобзі імітація такого звучання буде досягнута наступним засобом: зап'яток правої руки злегка лягає на струни, так щоб їх приглушити, а медіатором виконуються сильні удари по струні.

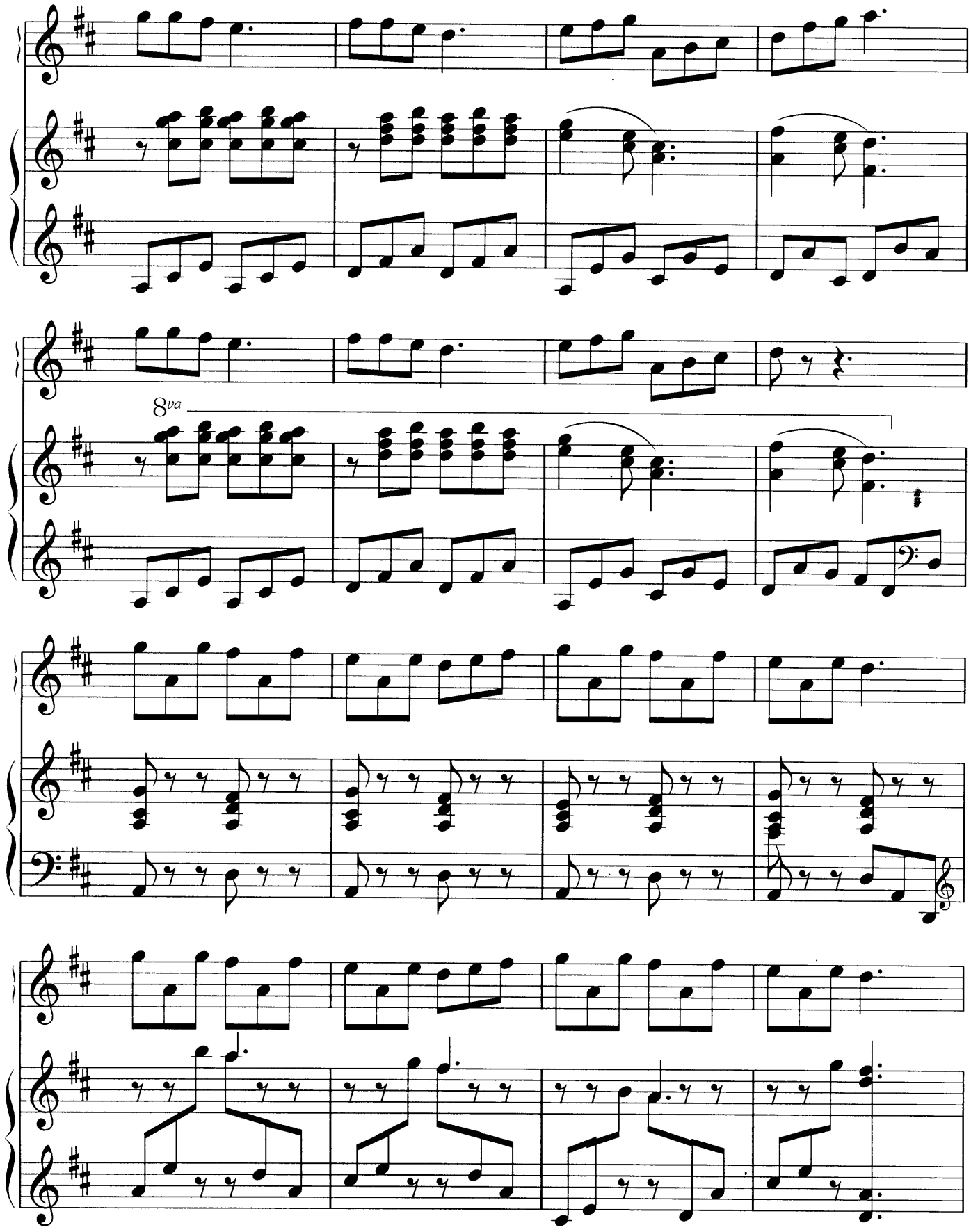
Звук який видобувається в різних точках струни має різні темброві відтінки, а це, в свою чергу, виховує у музиканта тембральний слух і, особливо, образне уявлення.

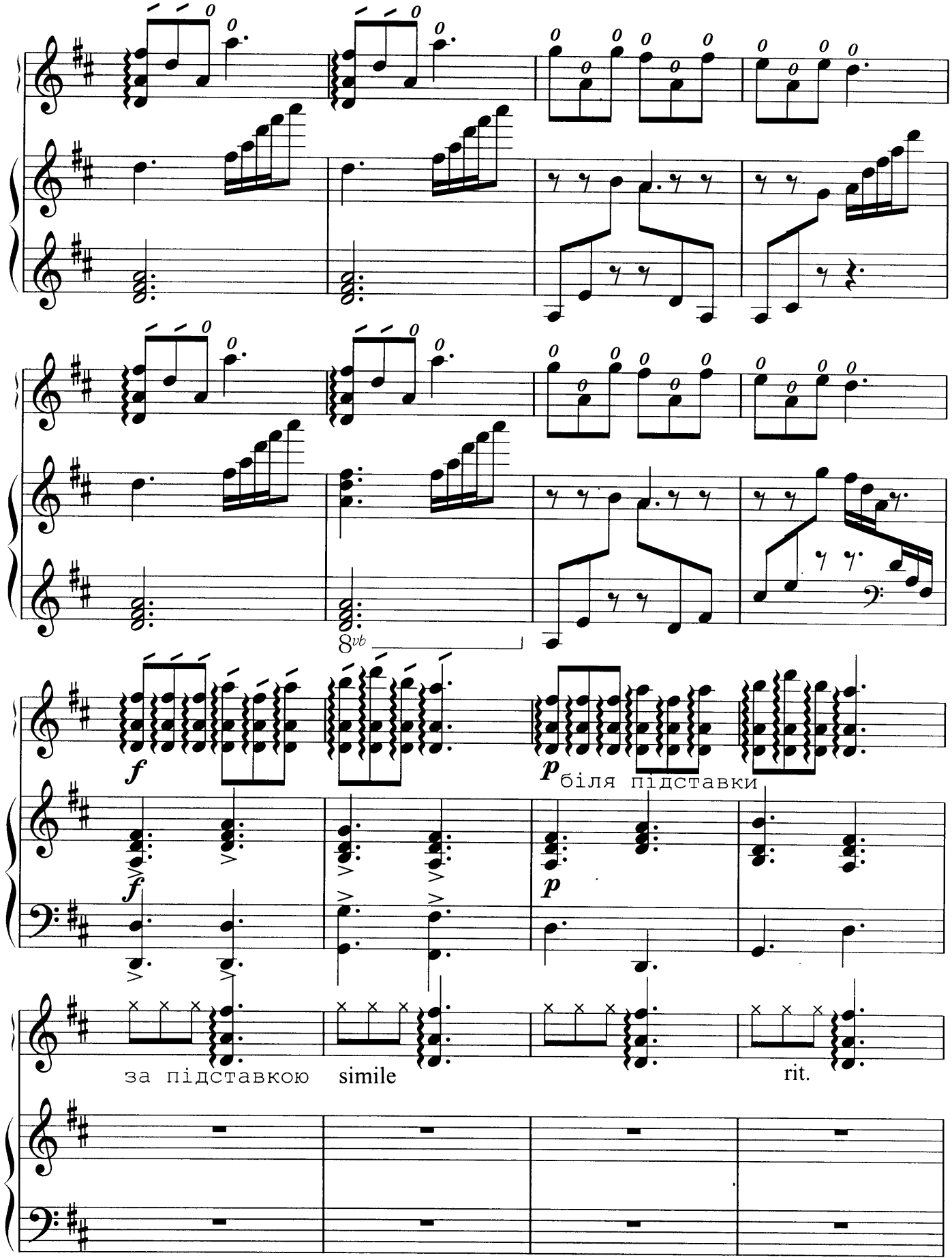
МУЗИЧНА ТАБАКЕРКА

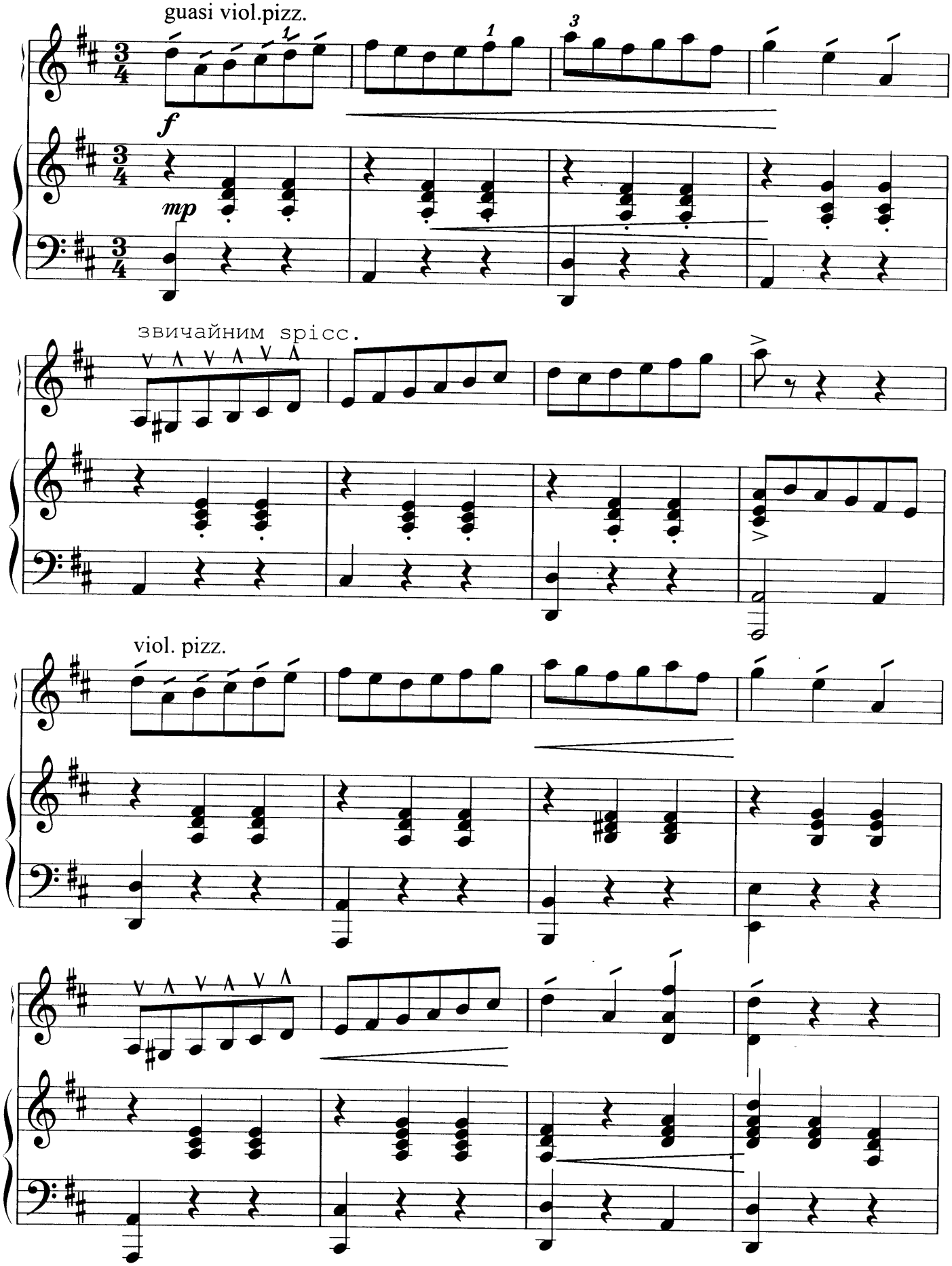
Allegro moderato

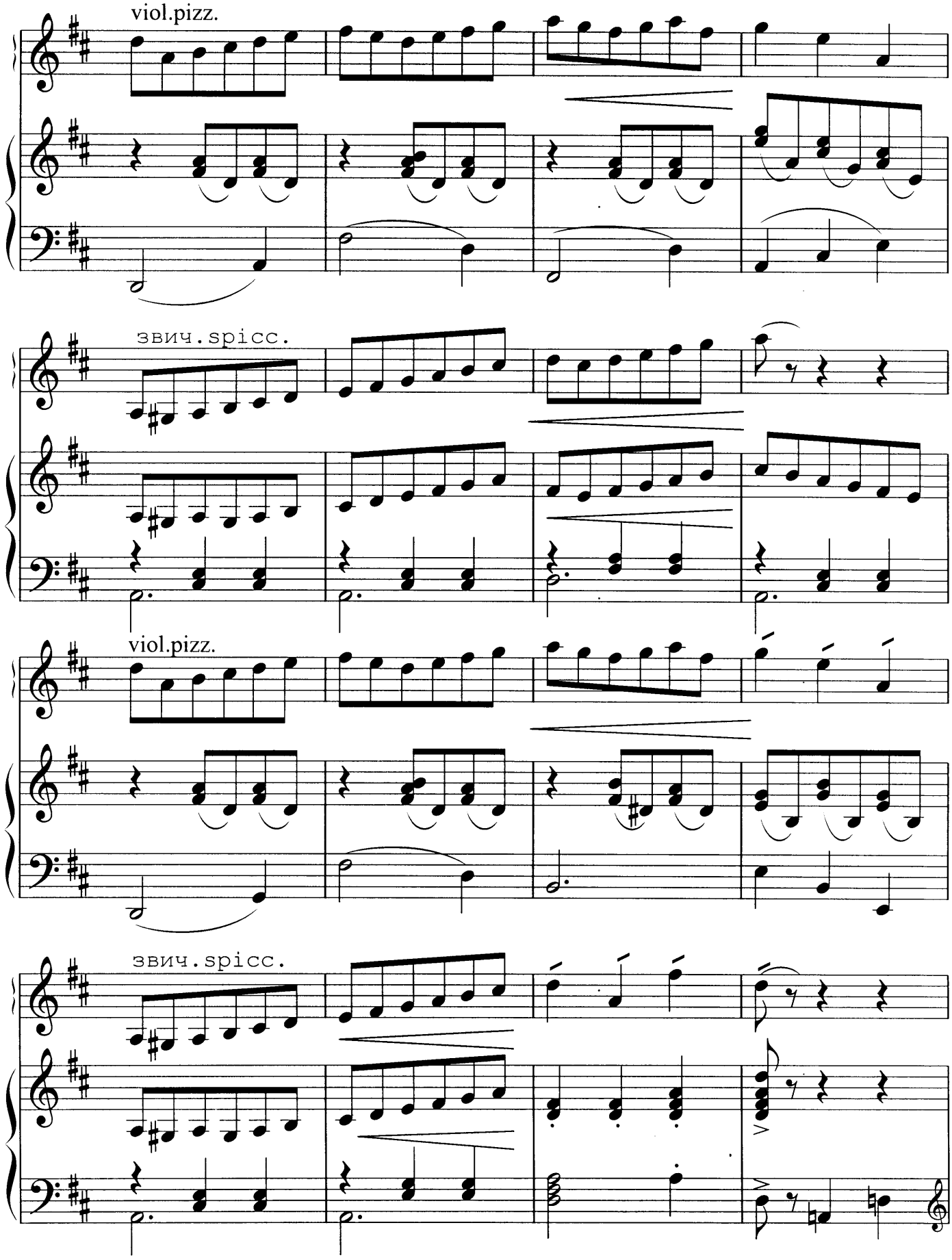
Л.МАТВІЙЧУК

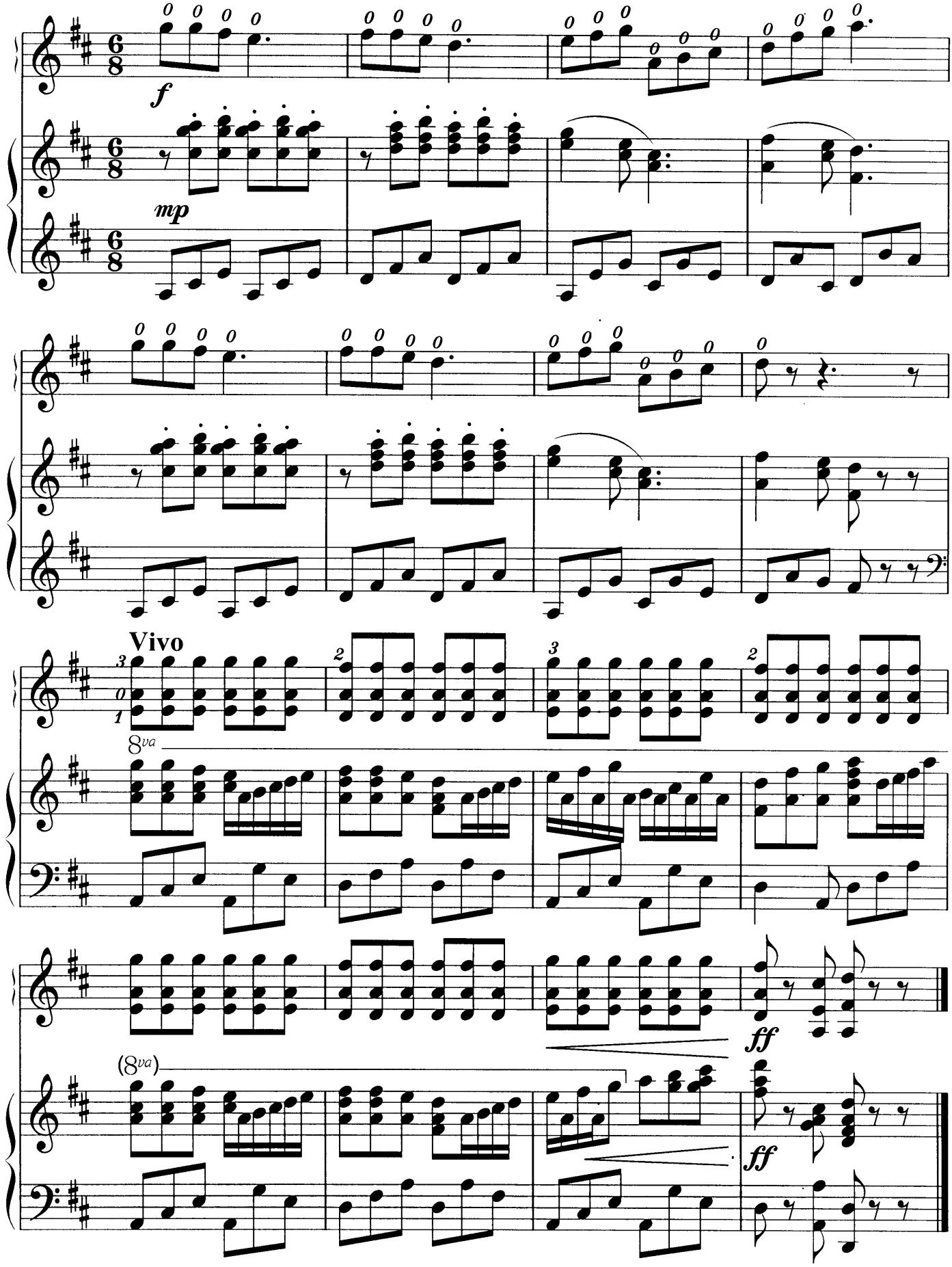



8va


8vb
f
p
біля підставки
f
p
за підставкою
simile
rit.


guasi viol.pizz.
f
mp
звичайним spicc.
viol. pizz.


viol.pizz.
звич.spicc.
viol.pizz.
звич.spicc.


f
mp
Vivo
8va
(8va)
ff
ff

Романс

Л. Матвійчук

Твір вимагає виразної динаміки та м'якого, густого і рівного тремолювання штрихом легато.

Початок і кінець фраз повинен бути м'яким, без поштовхів медіатора, а кожна четверта нота звучати випукло, тобто з філіруванням звука.

Необхідно слідкувати за рівністю штрихової лінії, щоб удари вниз та вгору не відрізнялися за силою.

Придбання навичок виконання деташе, маркато, портато, сфорцандо відбувається через гру гам та тетрахордів.

Штрих ***легато*** потребує особливого підходу. Придбання навичок у його виконанні вимагає багато років старанної, копіткої праці. Головною умовою успіху є активне включення слуху. Ніяких механічних, неусвідомлених рухів не повинно бути.

Спершу необхідно працювати над зв'язуванням кількох звуків на одній струні, без перенесення руки в іншу позицію.

Необхідною умовою досягнення мети ту є плавність безперервного тремолювання. Та, якщо прислухатися, то навіть у такій простій вправі, на початку кожної наступної ноти інколи відчутні легкі поштовхи. Такі поштовхи особливо помітні при зміні позиції. Значну роль тут відіграє психологічний фактор. Перенесення лівої руки вздовж грифа вимагає певного стрибка, котрий інтуітивно викликає внутрішній рефлекс миттєвого напруження м'язів правої руки. Рука здригається, і перший удар тремольованого звука мимоволі акцентується. Тому необхідно навчитися пом'якшувати медіатором атаку слідуючої ноти, відразу ж повертаючись до потрібної сили звуку.

В даному випадку, при переході від *до-дієза* до *ре*, коли ліва рука пересувається по грифу з 2-го пальця на 1-й, права рука повинна послабити тремолювання, пом'якшити початок звука ре. Робиться це шляхом послаблення натиску на медіатор та його часткового виведення зі струн.

Якщо таке пом'якшення буде виконане кінчиком медіатора при густому тремолюванні, успіх забезпечений; перехід з позиції в позицію не позначиться на якості виконання легато. Звичайно, це треба робити вправно. На тлі рівного густого тремоло ці пом'якшення не будуть помітні.

Така пристосованість виконавського апарату в органічному поєднанні з активним слуховим керуванням складають основу майстерності кантиленної гри на кобзі.

Це зробити слід так, щоб:

а) Передпліччя швидко, але обережно, без зайвого напруження опустилося;

б) Пом'якшення звучання з відчуттям різниці тембру струн.

Струна Ля у порівнянні зі струною Ре дає більш різке та сильне звучання. Тому, силу тиску на медіатор та глибину його в струнах треба

розподілити так, щоб Сі бемоль у співвідношенні з Ре не була занадто глухою. І навпаки - Ре у співвідношенні з Сі бемоль була надто яскравою.

Відрізок мелодії на струні Ре слід грати голосніше, не пом'якшуючи Сі бемоль а при переході на струну Ля пом'якшити Ре так, щоб цей тон у динамічному відношенні відповідав звучанню ноти Сі бемоль. Це буде сприяти логічності мелодичного зв'язку та пом'якшенню тембрової різниці.

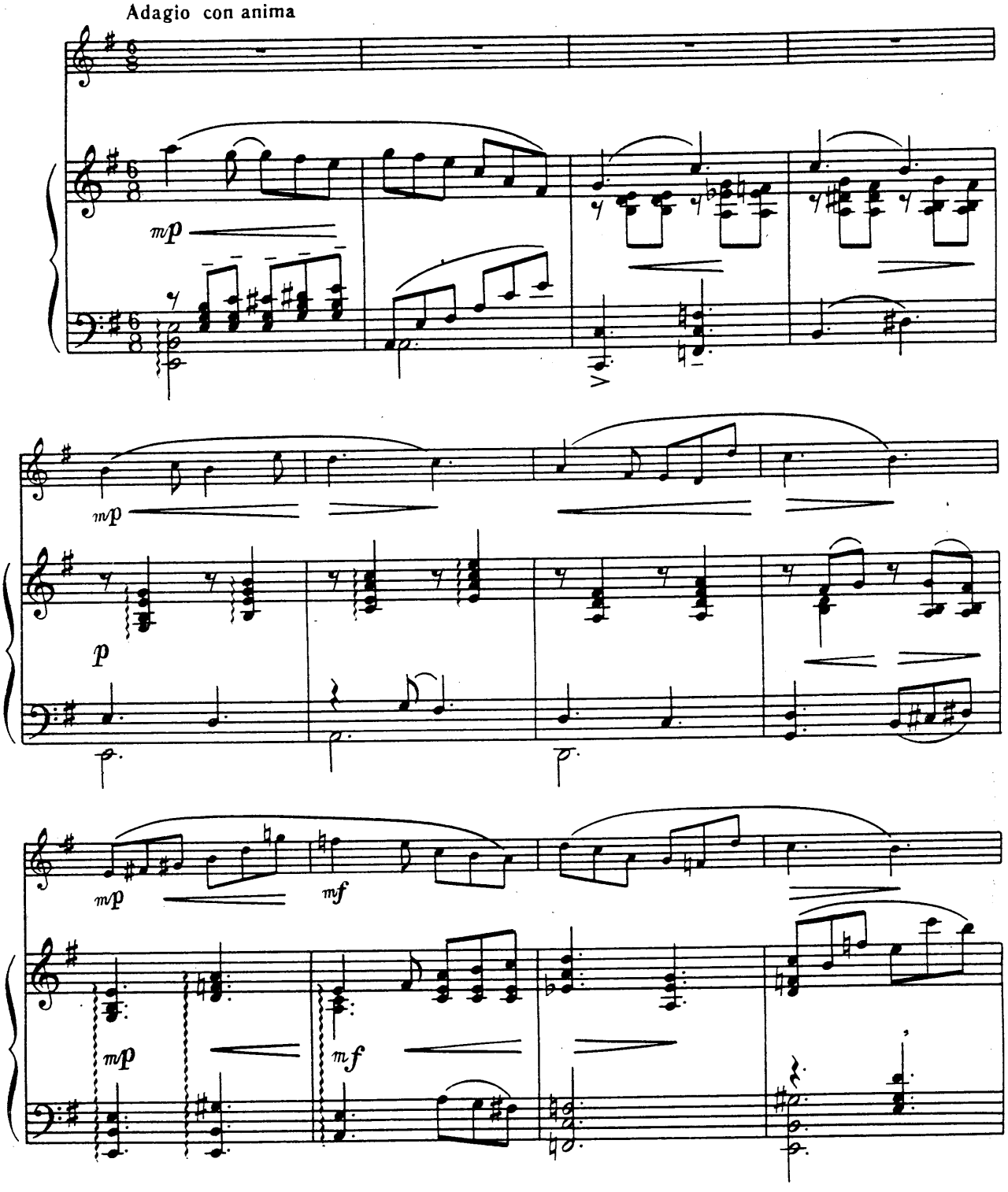
Такого ж принципу треба дотримуватися й при переході зі струни Ля на струну Ре. Тільки вже навпаки: закінчення ноти Ре пом'якшити до уявного динамічного звучання Сі бемоль.

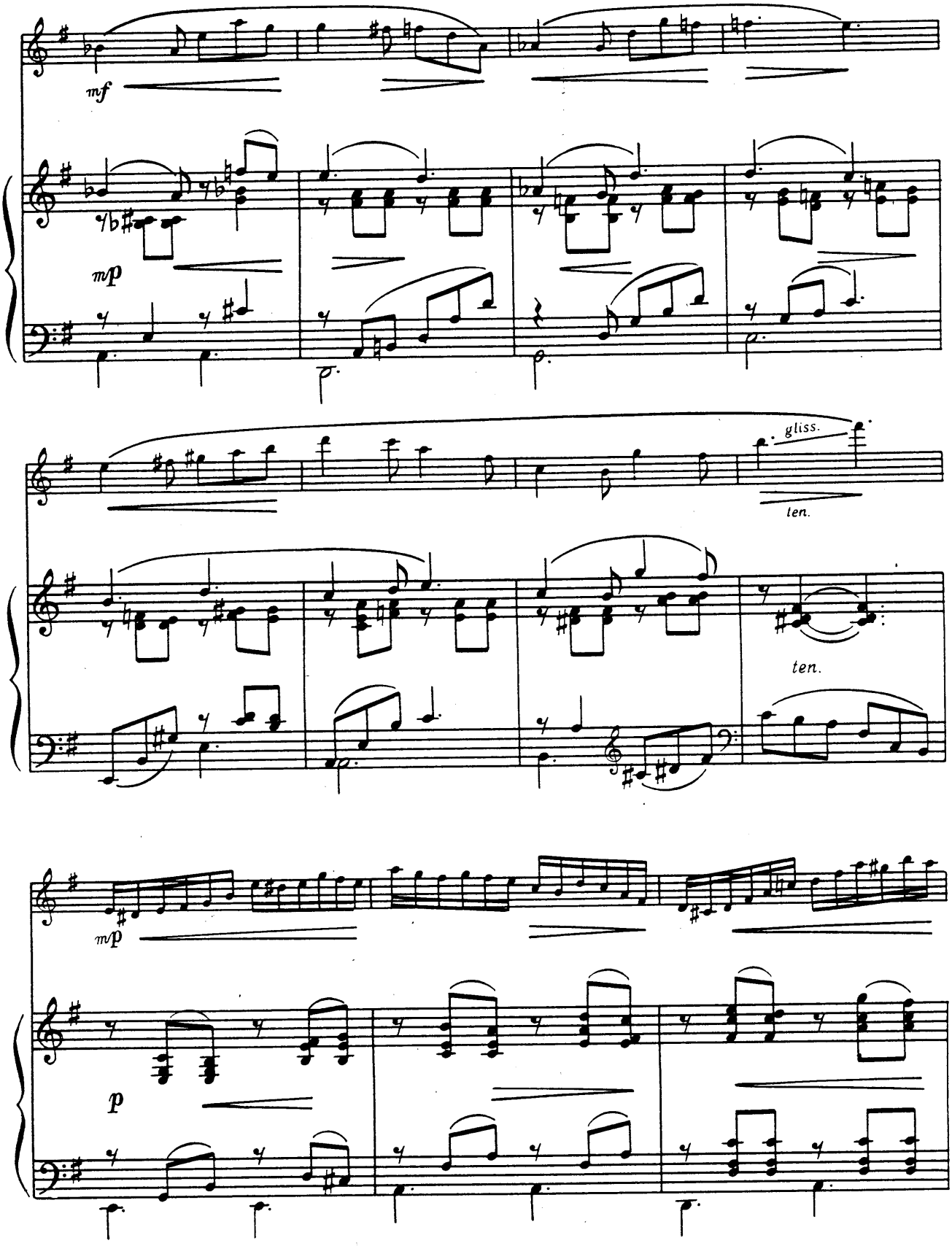
Досконалості виконання легато сприяє мобільна рухливість лівої руки домриста, вправність володіти зміною позицій, але про це розмова піде пізніше.

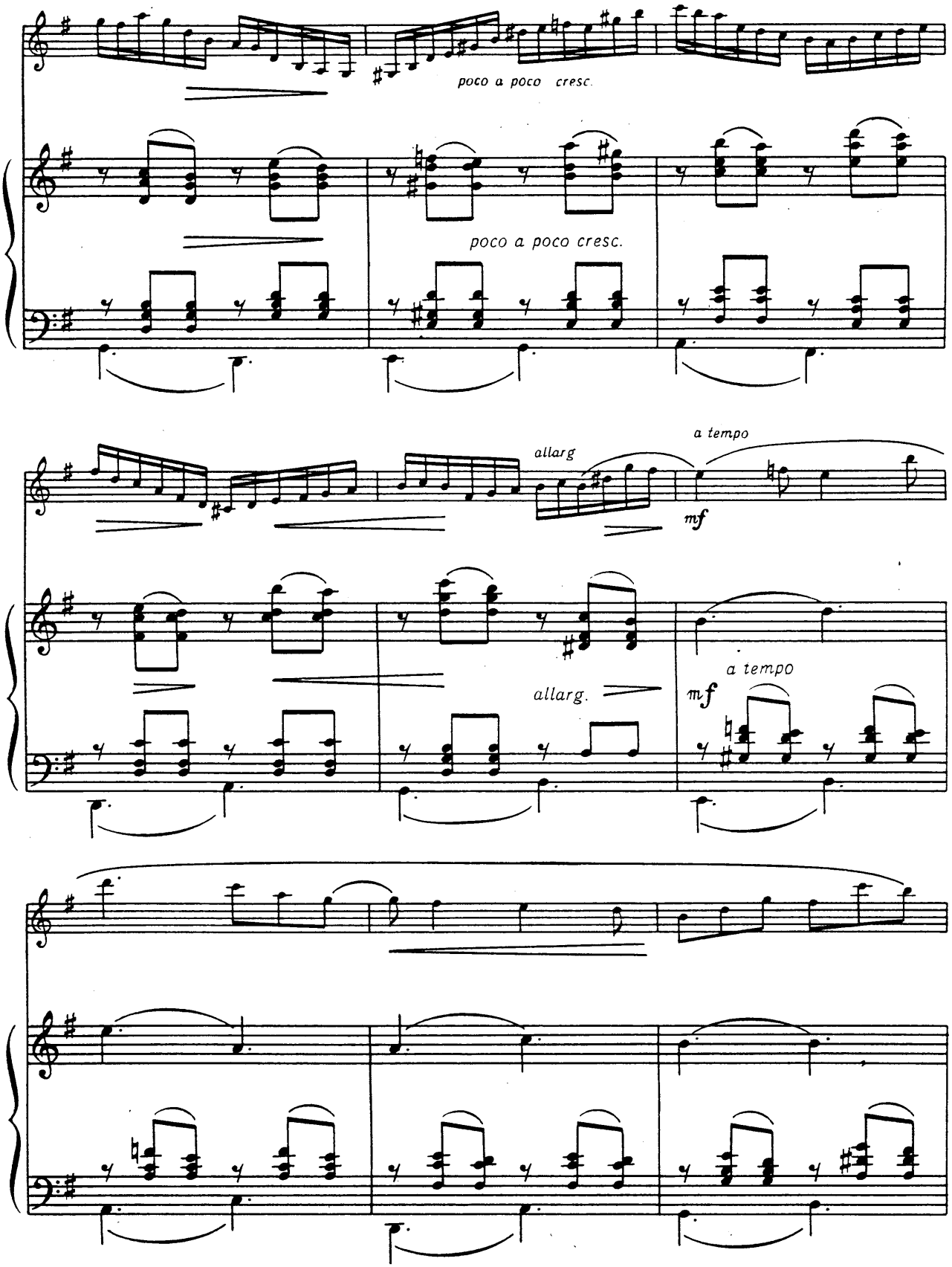
Багаторічний досвід домрової виконавської практики показує, що ведучою й спрямовуючою в усіх рухах домриста є права рука. Саме від неї залежить якість звуку, сила нюансування і координованість усіх музично-ігрових рухів виконавця-артиста в цілому.

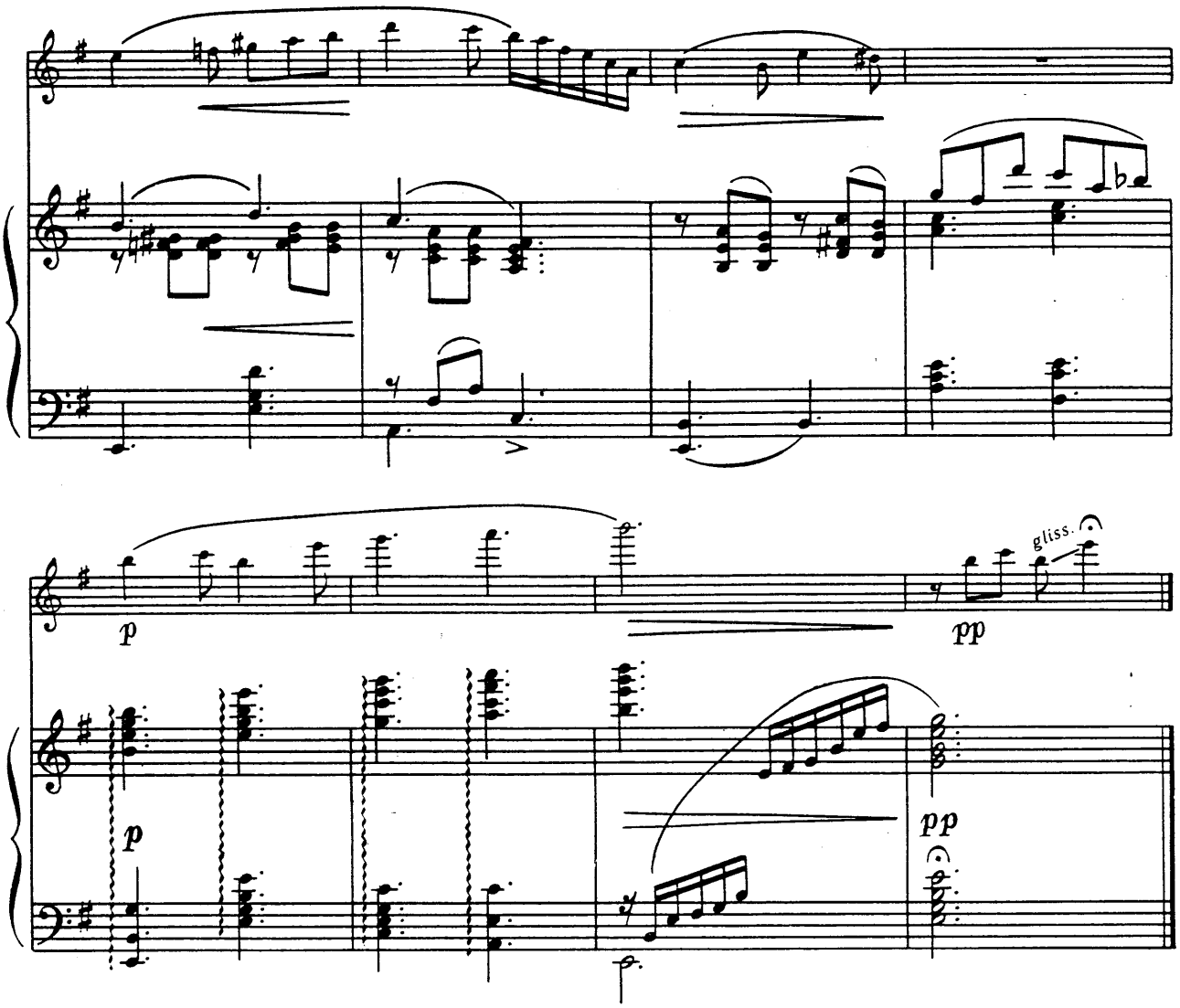
РОМАНС

Л,МАТВІЙЧУК




mf
mp
gliss.
ten.
ten.
mp
p


poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
allarg
a tempo
mf
allarg.
a tempo
mf


p
pp
gliss.
p
pp

Струмок

В. Довженко
Транскрипція Л. Матвійчук

П'єса легкого, грайливого характеру. В ній акцентується увага на вихованні художньої техніки, а не такої, яку можна набувати в етюдах. На відміну від рухальної техніки, "художня техніка" — поняття комплексне. Вона включає в себе взаємодію всіх елементів, спрямованих на досягнення певного художнього результату в реальному звучанні того чи іншого штриха, нюансу, того чи іншого співвідношення звучань. Іншими словами, під художньою технікою розуміється здатність виконавця втілювати свій інтерпретаторський задум.

Завдання техніки полягає в точності руху, який може передати певний художній намір. А всі рухи, як відомо, підкоряються імпульсам мозку. Свого часу Б. Л. Яворський, видатний теоретик музикознавець, писав про те, що техніка є "психічна настанова, є техніка мозкових імпульсів". У виконавському мистецтві музиканта беруть участь всі психічні процеси в їх нерозривній єдності. Це і відчуття, і сприйняття, і уявлення. Це емоції, уява, мислення, пам'ять, увага і воля. Всі ці фактори мають безпосереднє відношення до вироблення художньої техніки музиканта.

В діяльності кобзиста істотну роль відіграють такі види сприйняття (слід нагадати, що сприйняття формуються на основі відчуттів), як музично-слухове, зорове і дотиково-рухове.

Музично-слухове сприйняття – це не тільки звуковисотний слух, який є основою музичного слуху. Для кобзиста дуже важливо чути темброве забарвлення звука, його динаміку. Чути якість виконання штрихів, особливо рівність і густоту тремоло, почути шурхіт медіатора, тьмяність звучання, що часто буває наслідком неточного натискування пальців на ладки.

Важливим моментом є, також, здатність почути "супровід" своєї гри (особливо на тремоло) сторонніми звуками. Буває, зауваження педагога "не чіпляти сусідні струни" викликає в учня подив, і це свідчить, що він дійсно цього не чує, поки це поза його увагою.

В процесі формування художньої техніки кобзиста особливе місце відводиться зоровому фактору. Вже на ранній стадії навчання у кобзиста формується звичка дивитися на ладки. Потім роль зорового фактора зменшується, що пов'язано з переходом частини набутих знань в руховий стереотип.

Частину одержаної інформації, сприйнятої слухом, зір здатний переробляти самостійно, розвантажуючи слуховий канал. Іншими словами, частину інформації слух передає зорові.

Отже, поряд зі слуховим відбувається і зорове засвоєння, внаслідок чого формується не тільки слухова, але й зорова пам'ять, яка полегшує придбання виконавських навичок кобзиста.

Значення рук в процесі освоєння техніки не однакове. Якщо рухи правої руки контролюються переважно слухом, то рухи лівої руки на грифі існують поза зоровим сприйняттям. Ладова специфіка кобзи обумовлює зорове засвоєння місцезнаходження пальців на грифі. Але суть мистецтва не в тому, щоб побачити місцезнаходження нот у відповідності з аплікатурою, а в здатності вловити координацію рухів правої і лівої рук. Це засвідчує рівнозначність слухових, зорових і моторно-рухових факторів у мистецтві кобзиста.

Психологічною основою побудови і корегування рухів кобзиста є дотиково-рухові сприйняття. Вони вказують напрямок рухів лівої руки, силу удару медіатора, його зануреність у струни і т. д.

Відчуття вірних рухів сприяє скоординованості психічної сфери з периферією музично-ігрового апарату. Одже, центральна нервова система безперервно корегує музично-руховий процес.

Технічний апарат кобзиста не що інше, як своєрідне м'язове відчуття й саме завдяки його професіональному стану досвідчені виконавці визначають силу натискання пальців лівої руки на ладки, силу удару медіатора по струні та міру розмаху кисті правої руки.

Дотиково-рухові сприйняття повинні бути найтісніше пов'язані з музично-слуховими та зоровими.

Одним з різновидів сприйняття, яке має вирішальне значення у вихованні художньої техніки кобзиста, є ритм.

Внутрішнє відчуття ритму диктує, коли і в який момент руки та пальці повинні забезпечити появу звука. Ритмічність гри кобзиста залежить не тільки від ритмічного відчуття, але й від природнього функціонування м'язової системи в організації музично-ігрових рухів. Це стосується рухів, як правої. так і лівої рук.

Так при грі спікато інколи ми чуємо ритмічну нерівність. Це відбувається в більшості випадків тоді, коли медіатор, виконавши рух "вниз", відразу йде вгору, не витримавши певної тривалості ноти.

Серед кобзистів побутує такий термін, як "неритмічне тремоло". Існує ряд причин, що призводять до порушення ритму. Інколи це відбувається через непідготовленість правої руки або медіатора до моменту видобування звука. Ця непідготовленість залежить в основному від недостатньої здатності уяви та попередження наступного звучання, а з фізіологічного боку – від невідпрацьованості м'язового пульсування.

Ритмічність формується ще й шляхом подолання некерованого, неусвідомленого автоматизму, коли пальці лівої руки натискають на кожний слідуючий ладок дещо пізніше, або раніше. В таких випадках слід більше слухати видобуване правою рукою, тобто утримувати спікато в межах певного темпу, а рухи лівої руки скоординувати з ритмом правої.

Порушення ритму у кобзистів відбувається через невитримання довгих нот на тремоло, а також при поєднанні різних штрихів у пунктирному ритмі. Найчастіше нестійкість ритму спостерігаємо в процесі динамічних змін, коли крещендо мимоволі поєднується з непотрібним прискоренням і навпаки,

дімінуендо зі сповільненням. Тут потрібне вміння сполучати крещендо з внутрішнім гальмуванням. Таким чином, ритмічність гри кобзиста формується в процесі оволодіння комплексом названих вище психо-фізіологічних факторів.

У виконавський діяльності кобзиста досить важливу роль відіграють уявлення, які формуються і вдосконалюються на основі відчуттів та сприйняття, а також, завдяки здатності організму зберігати та узагальнювати їх наслідки.

Сумісні музично-слухові, зорові та дотиково-рухові уявлення при системній роботі досягають високого ступеня досконалості. При перегляді нотного тексту будь-якого музичного твору кобзист може уявити музику у всій повноті, внутрішнім зором побачити необхідні рухи пальців лівої руки, почути тембр і забарвленість звука, знайти необхідні штрихи.

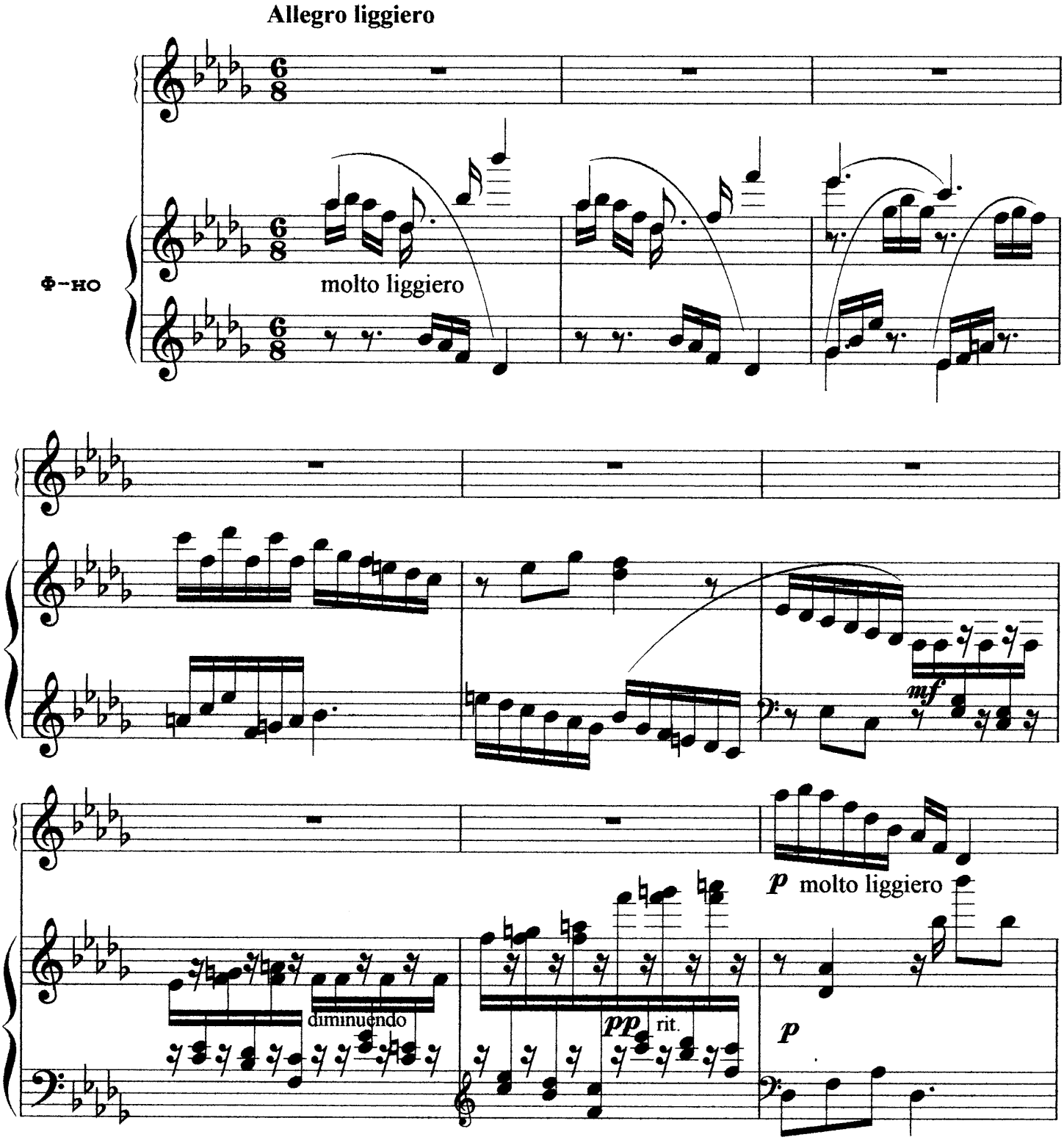
Саме шляхом уявлення виникає виконавський план твору, складається певний музично-виконавський образ. Уявлення виникають на основі звуковисотного і тембрового слуху. Крім мелодії та гармонії музикант може почути внутрішнім слухом звучання і тембр інструмента.

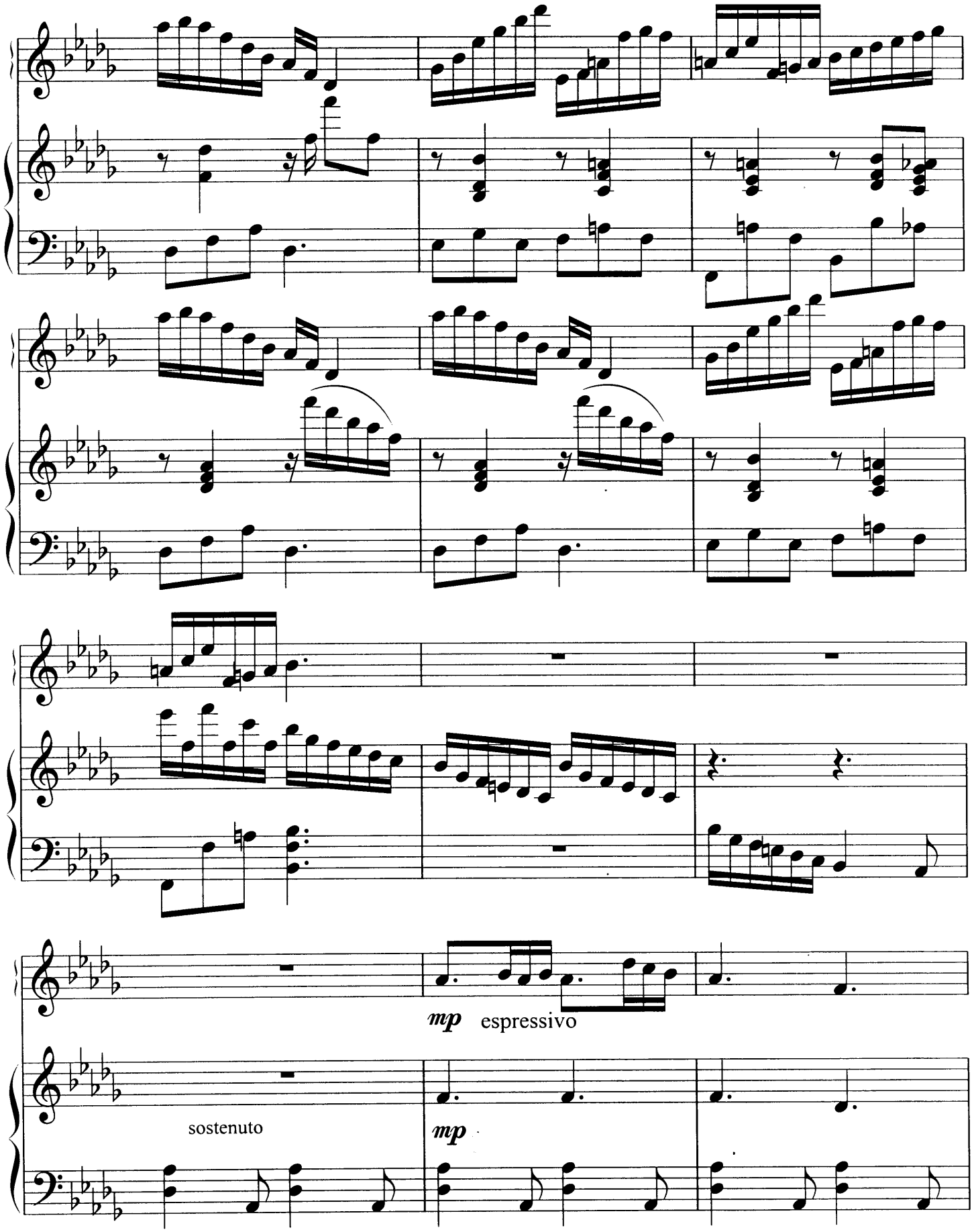
В процесі розвитку музичного уявлення значну роль може відігравати гра подумки, при якій необхідне чітке уявлення як звучання нотного тексту, з усіма нюансами, так і музично-ігрових рухів.

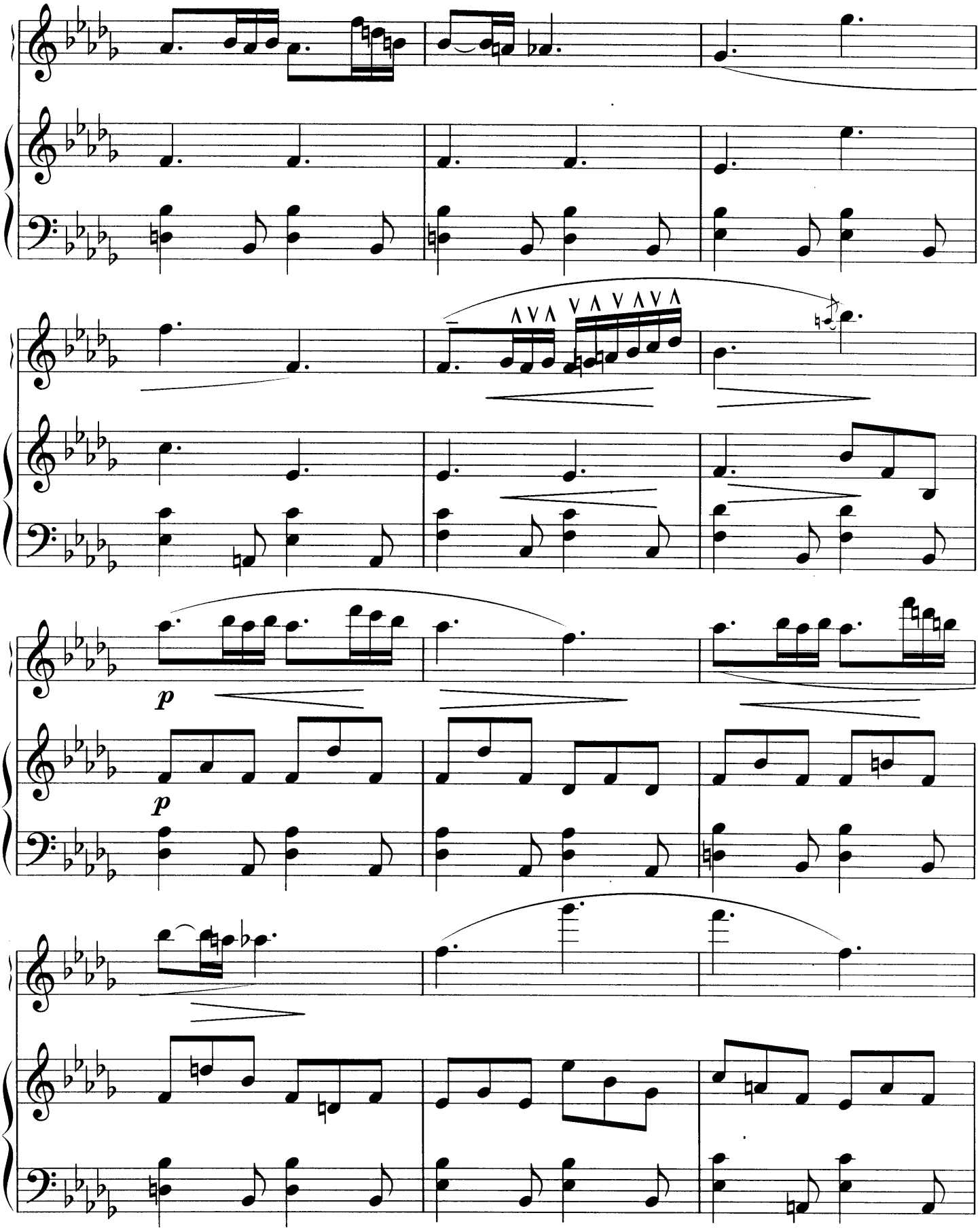
Це створює музично-слухові, зорові, слухо-моторні, емоційно-образні уявлення, як комплекс складових, необхідних для мистецької досконалості виконання музичного твору.

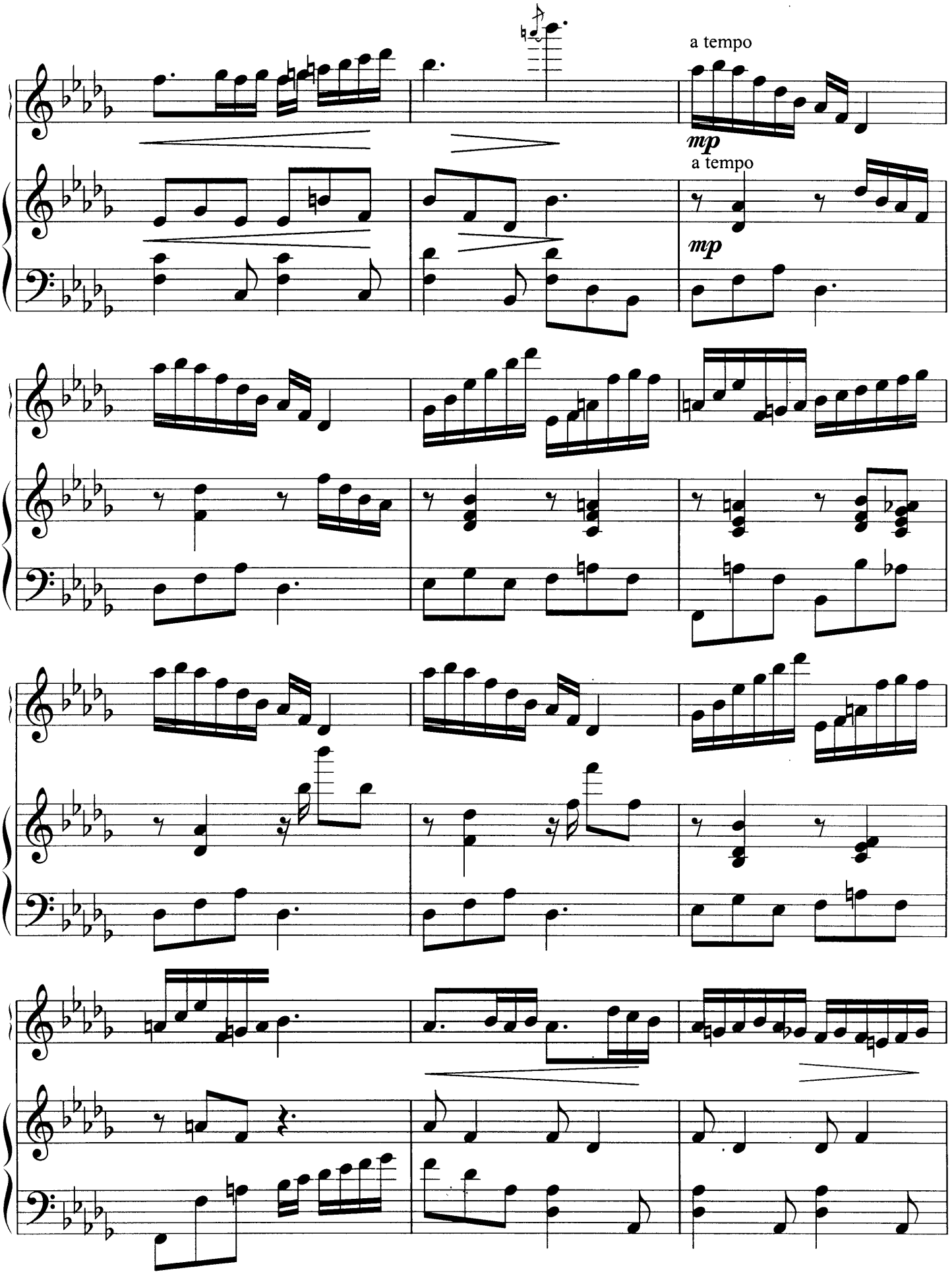
СТРУМОК

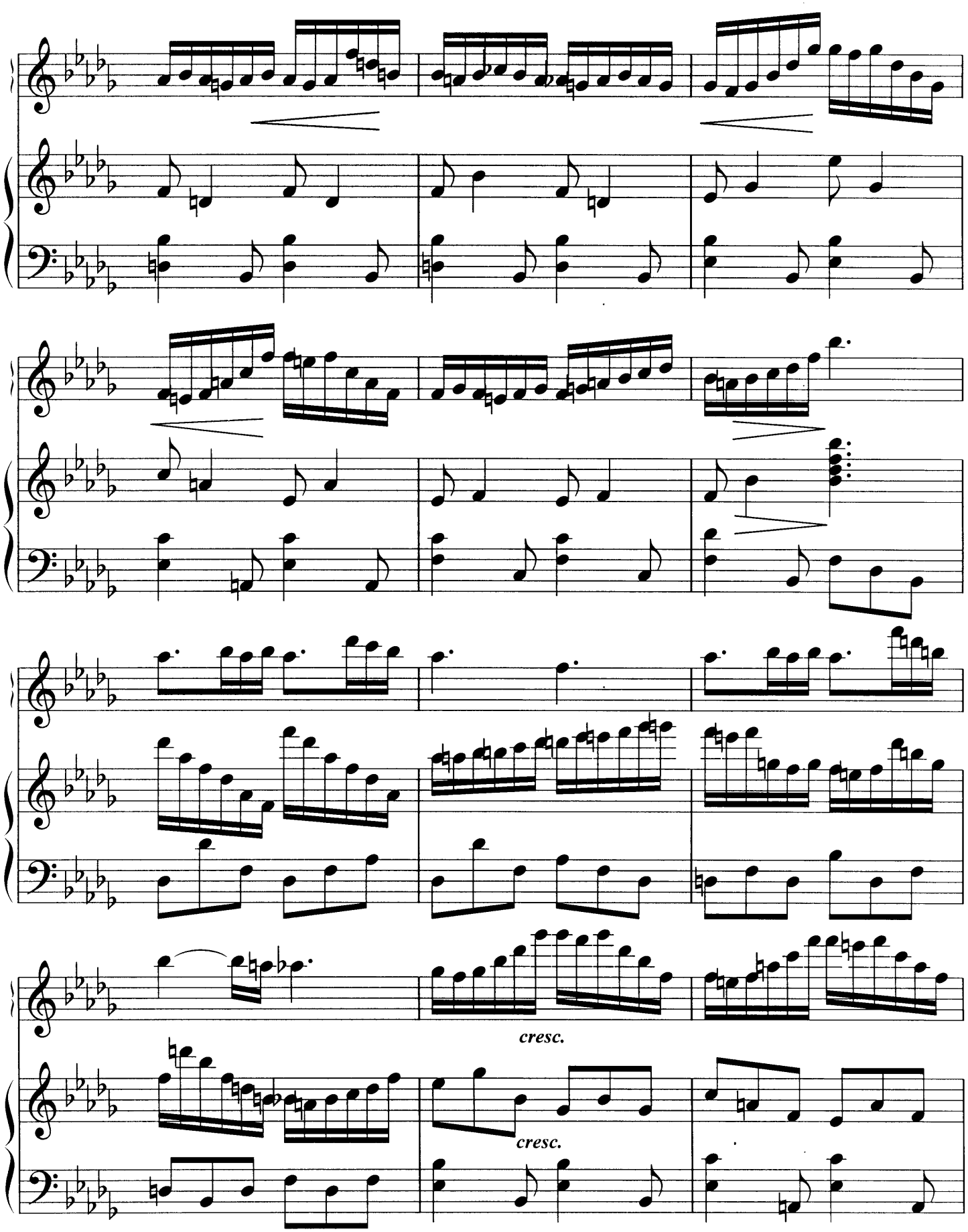
В.ДОВЖЕНКО
транскрипція Л.МАТВІЙЧУК

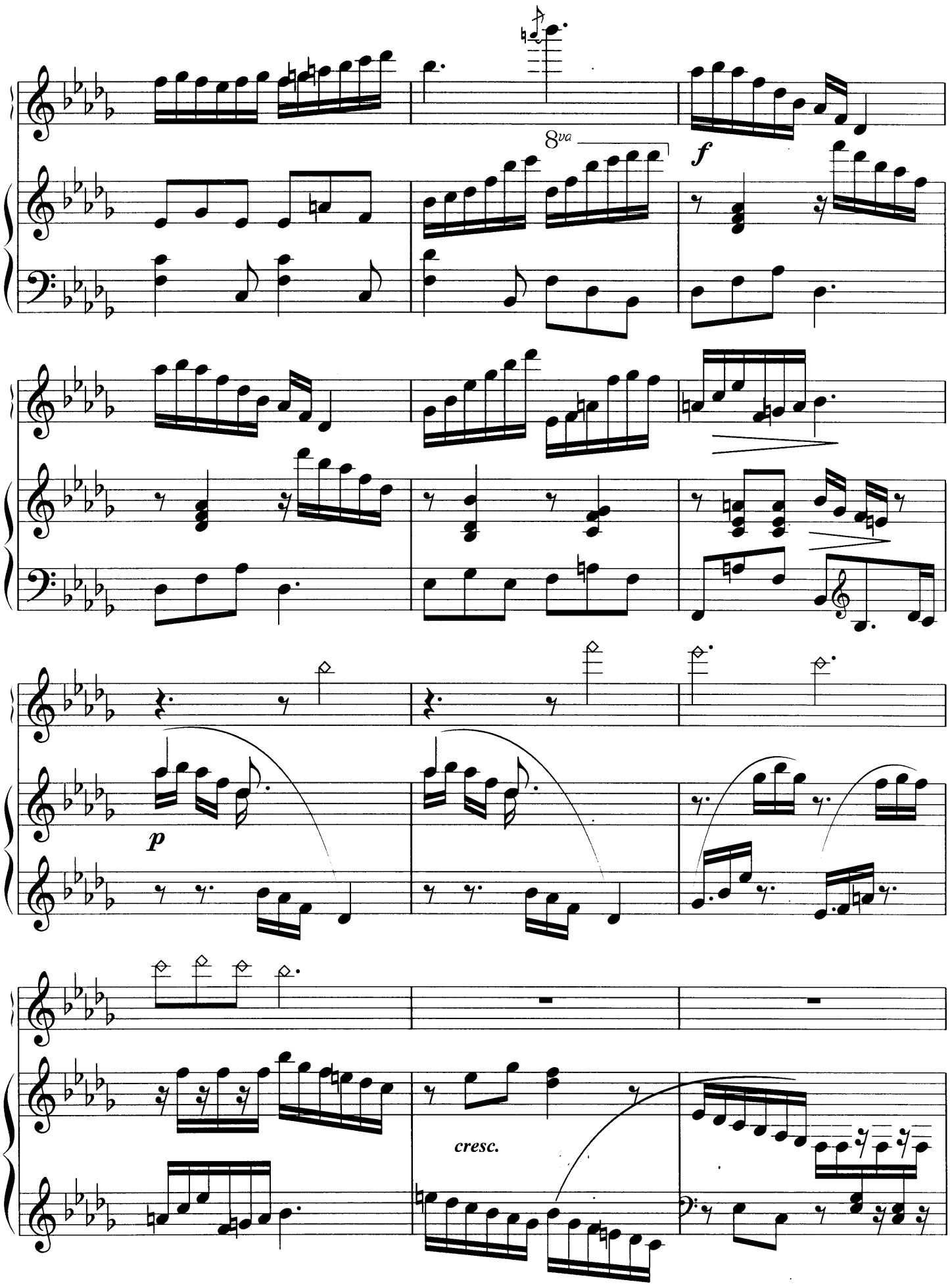


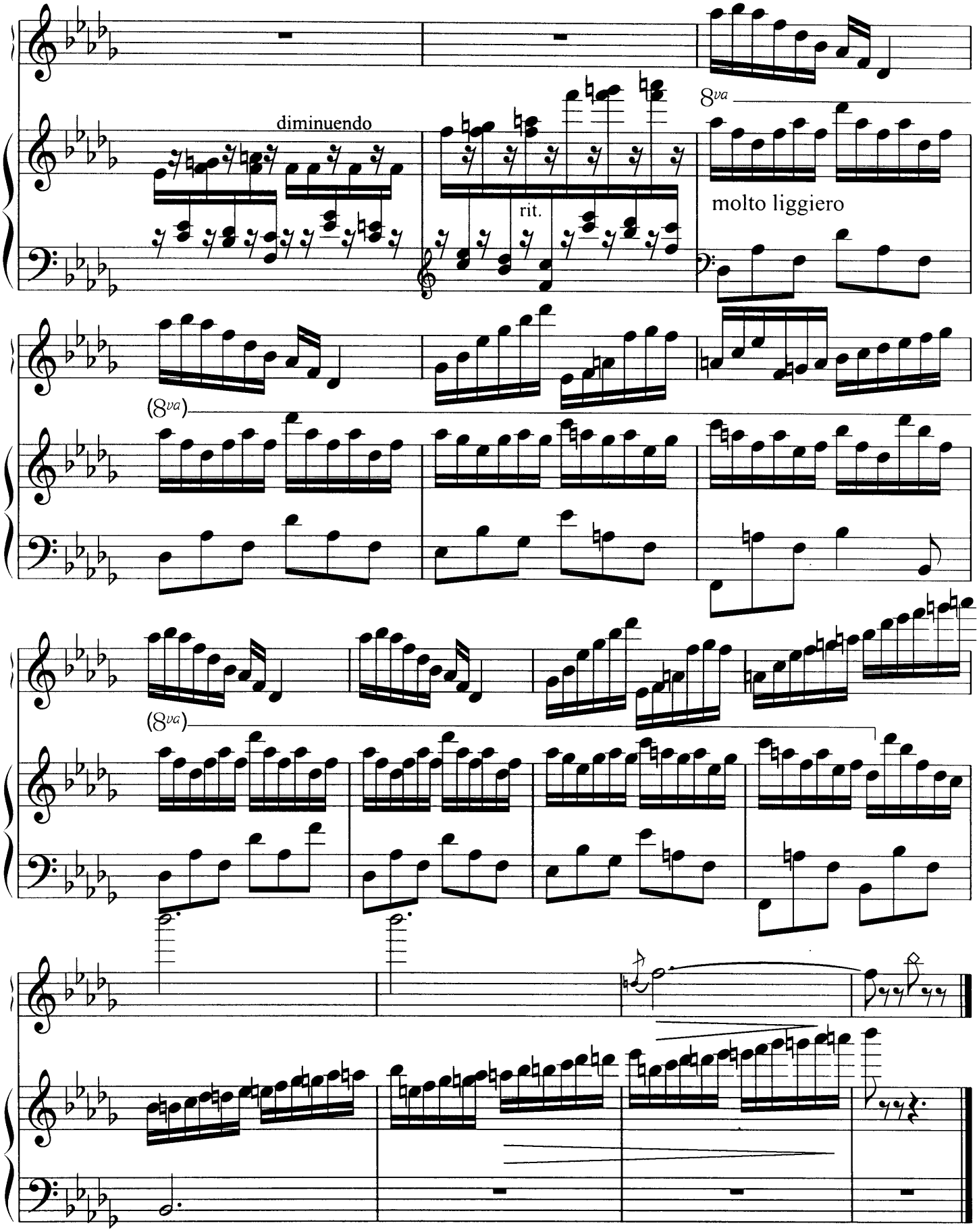

mp espressivo
sostenuto
mp


p
p


a tempo
mp
a tempo
mp


cresc.
cresc.


8va
f
p
cresc.


diminuendo
rit.
8va
molto liggiero
(8va)
(8va)

Дніпровський вальс

І. Шамо
Перекладення Л. Матвійчук

Музика з дуже красивою мелодикою не може залишити жодного слухача емоційно байдужим. Саме це завдання стоїть перед учнем. Отже, треба навчити його слухати, співпереживати, емоційно сприймати кожну мелодичну лінію твору. Адже емоції людини мають великий вплив на характер виконання твору.

Справжнє творче виконання завжди вносить суб'єктивне переживання як відбиток індивідуальності виконавця. Позитивні емоції спонукають до діяльності, мобілізують волю, енергію, сприяють зосередженості уваги. Відомо, що технічні складнощі долаються набагато легше, коли цьому сприяє емоційне захоплення, і як гальмується їх долання при байдужому відношенні

Емоції важко піддаються керуванню, але завдяки тому, що цей процес пов'язаний з діяльністю кори головного мозку, людина при допомозі свідомості та волі здатна оволодіти своїми емоціями.

Емоції активізують діяльність багатьох систем організму, в тому числі слухові, зорові та рухові сприйняття. А це в свою чергу сприяє виникненню особливого стану, який зветься психологічною ***домінантою.***

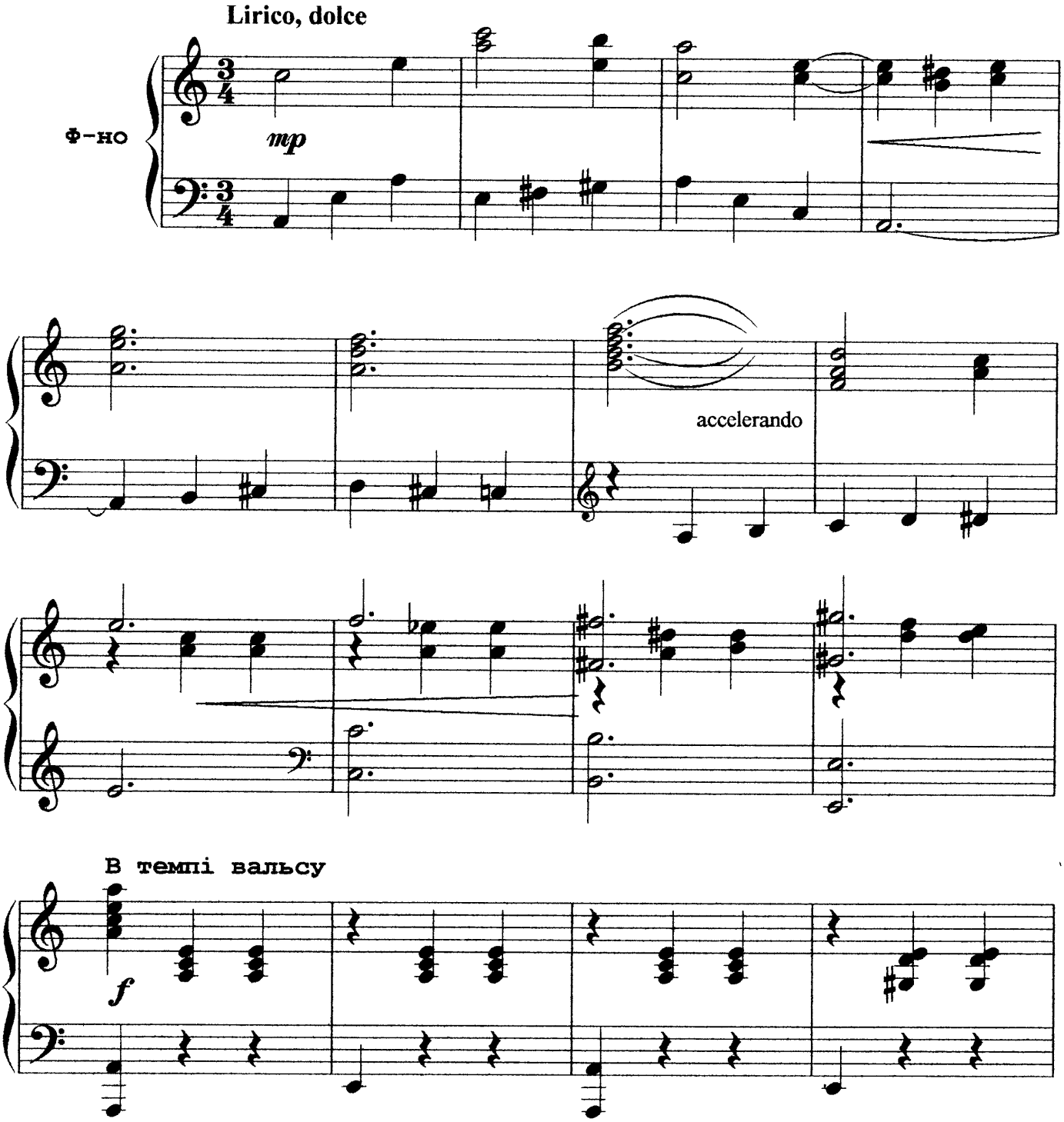
В роботі музиканта домінанта є вирішальним фактором. Від неї залежить свідомість, увага, зосередженість і, нарешті, кінцевий наслідок праці.

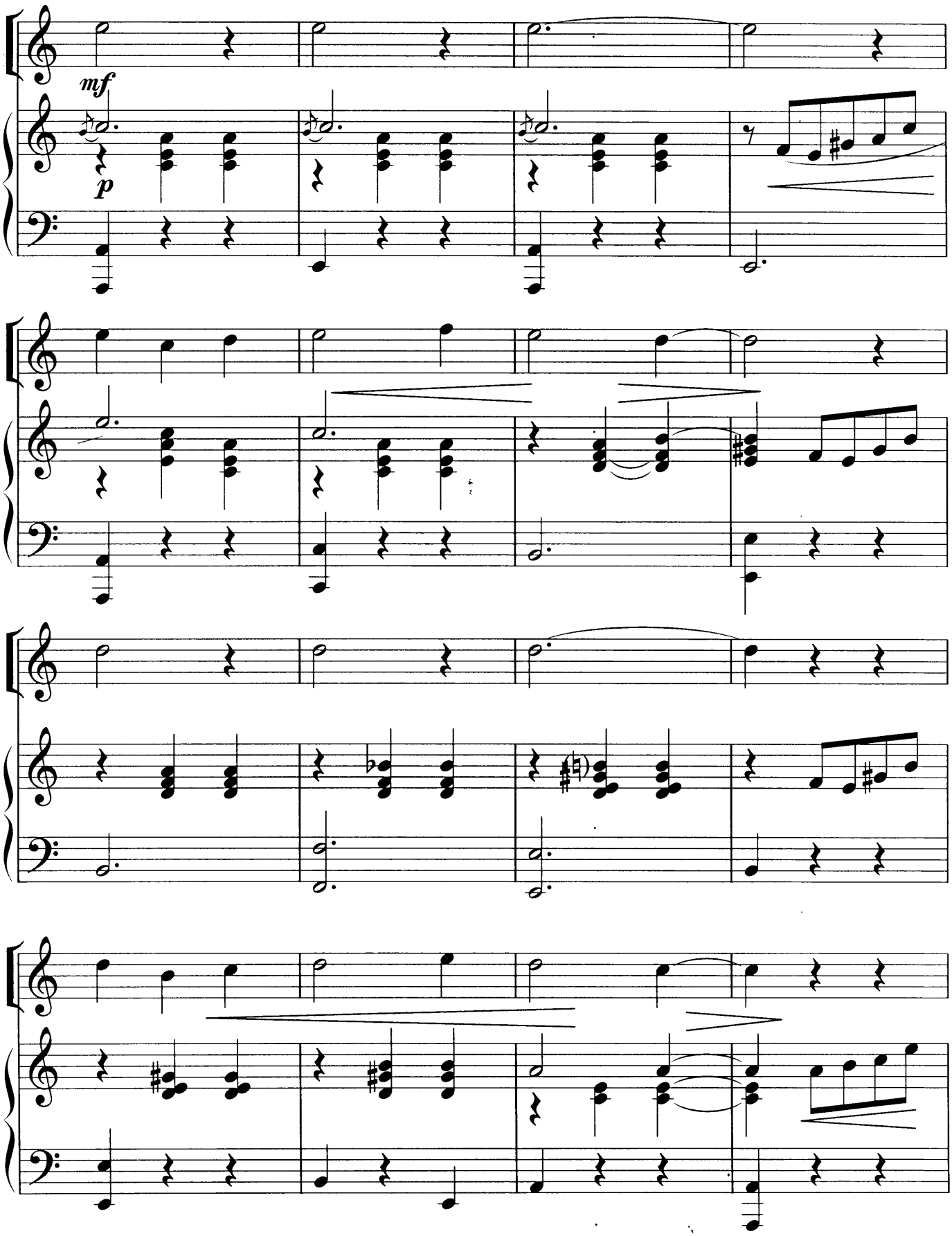
Під час творчого піднесення, коли напруження емоцій досягає високого рівня , виникає особливий стан, котрий можна визначити, як творчу домінанту.

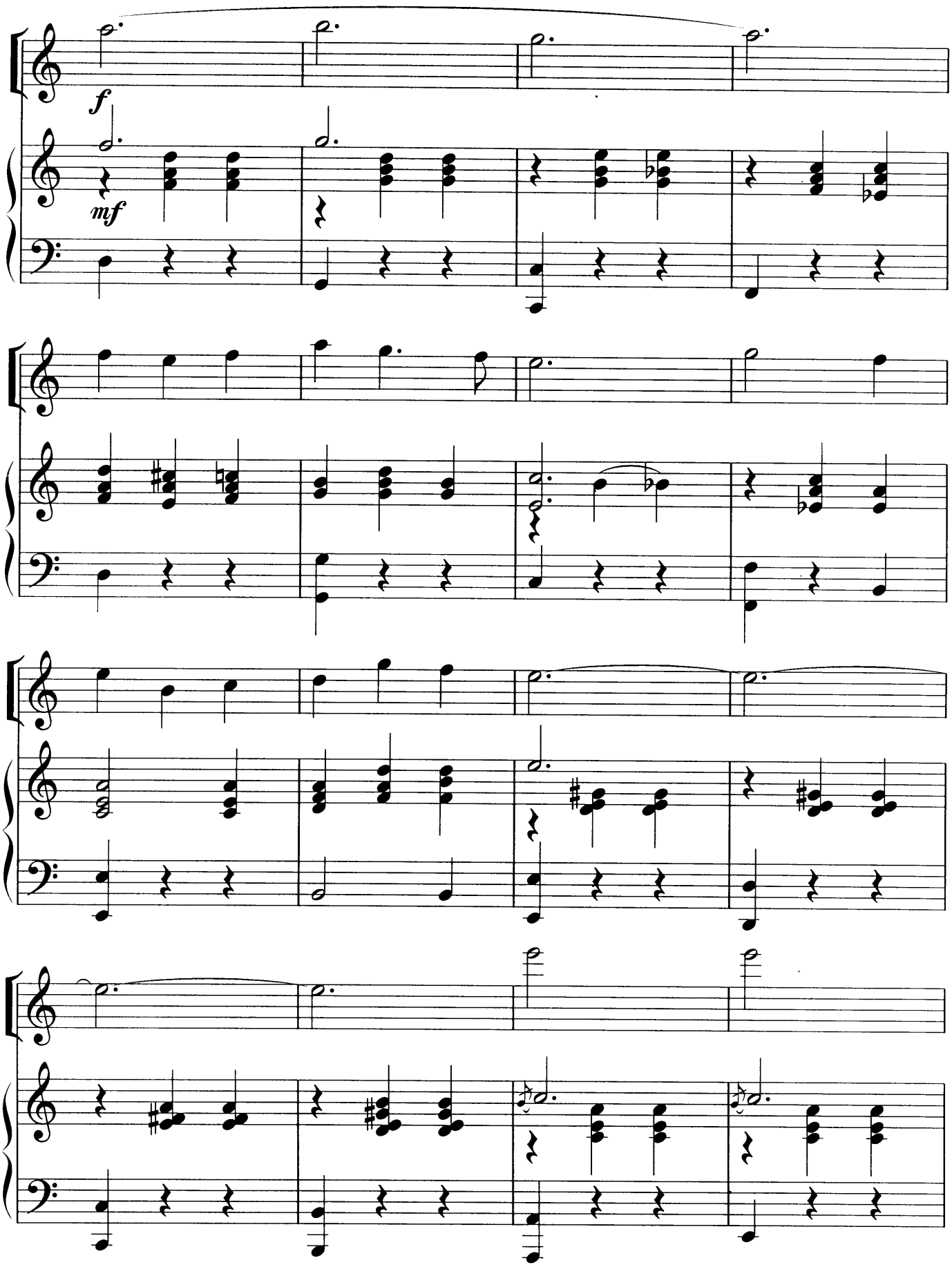
Творча домінанта це натхнення, при виникненні якого в грі кобзиста з'являється яскравість, коли всі технічні складності виконуються з легкістю.Та існує й такий стан, як почуття страху, невпевненість в собі, пригнічений стан. Все це відноситься до від'ємних емоцій, до від'ємної домінанти, що перетворюються часом в справжню психічну травму. Ось чому педагог з самого початку навчання повинен проявляти до учня особливу чуйність, терпіння й витримку, особливо при технічному тренуванні, розвивати емоційну сферу так, щоб не викликати психічного зриву. Важливо, щоб завжди виникала та домінанта, яка сприяє успіхові в роботі.

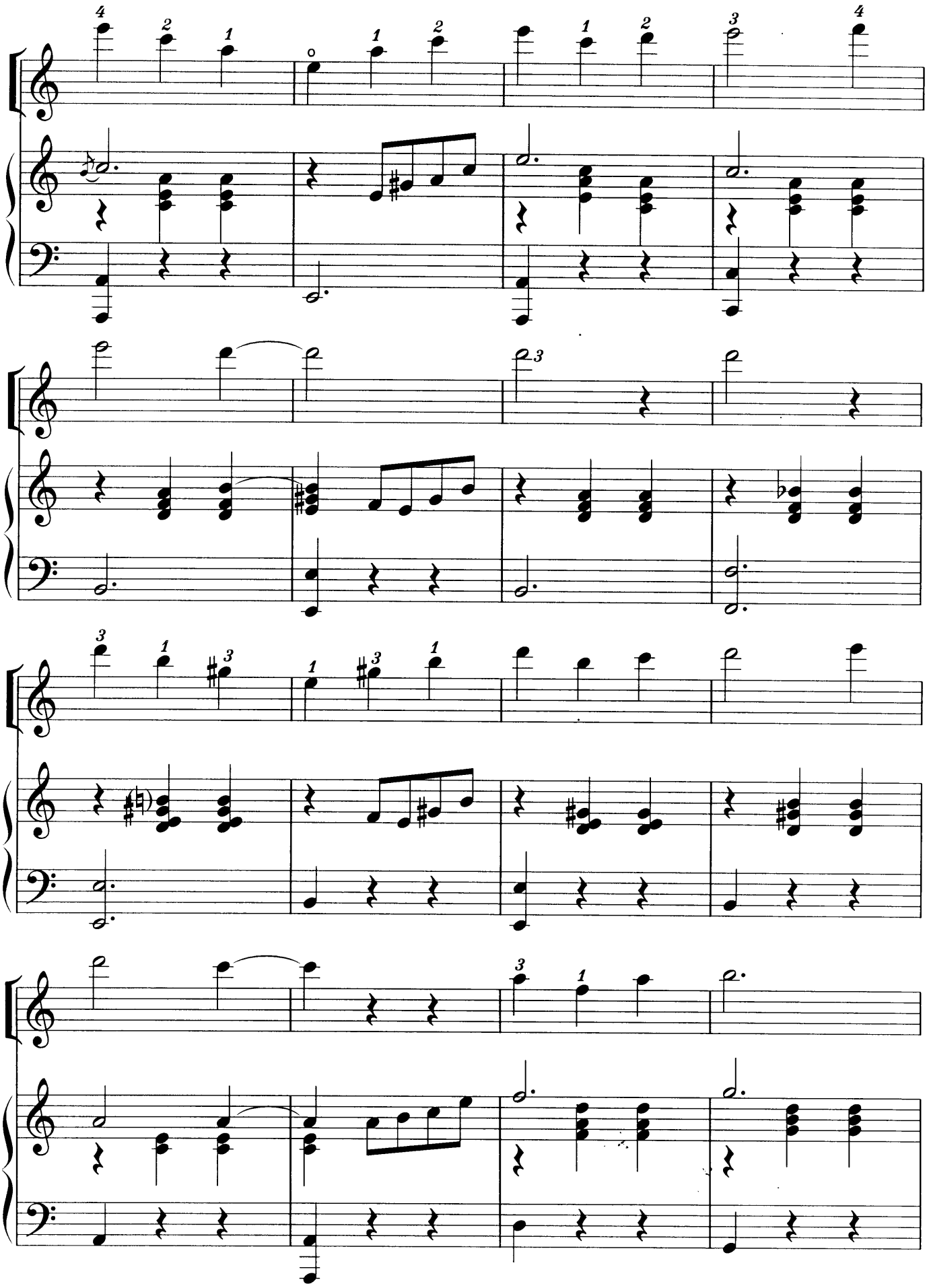
ДНІПРОВСЬКИЙ ВАЛЬС

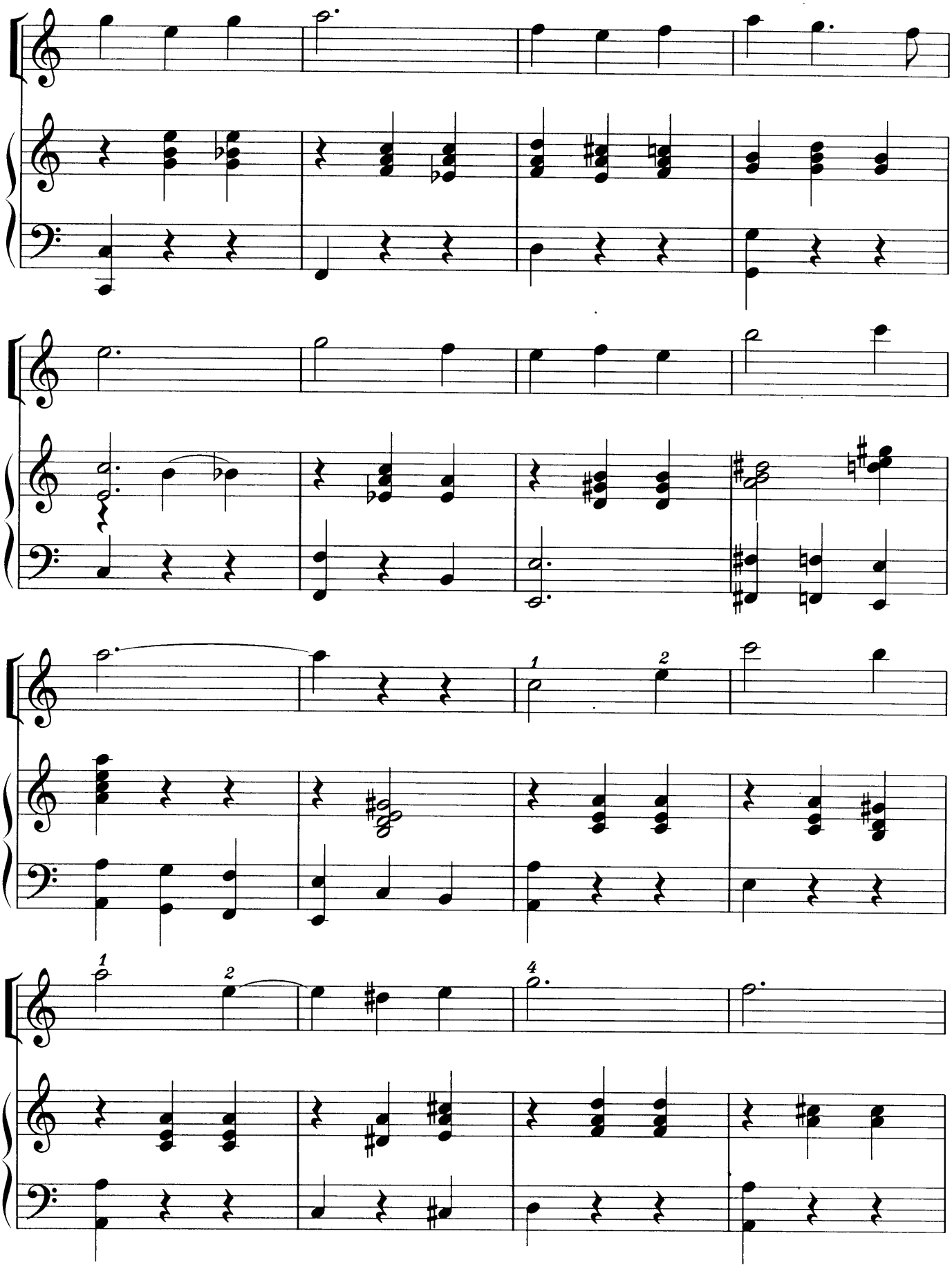
І. ШАМО
перекладення Л. МАТВІЙЧУК

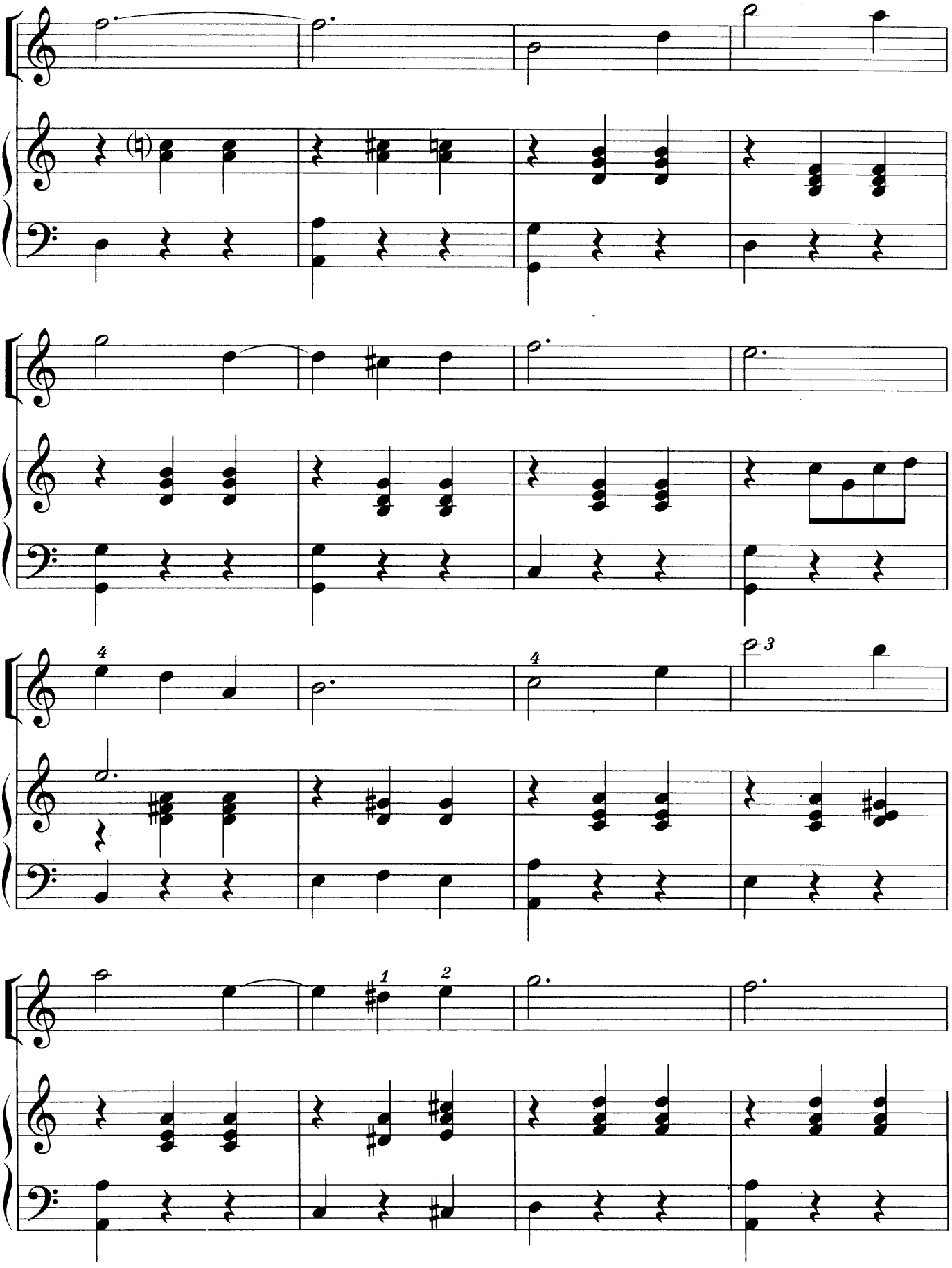


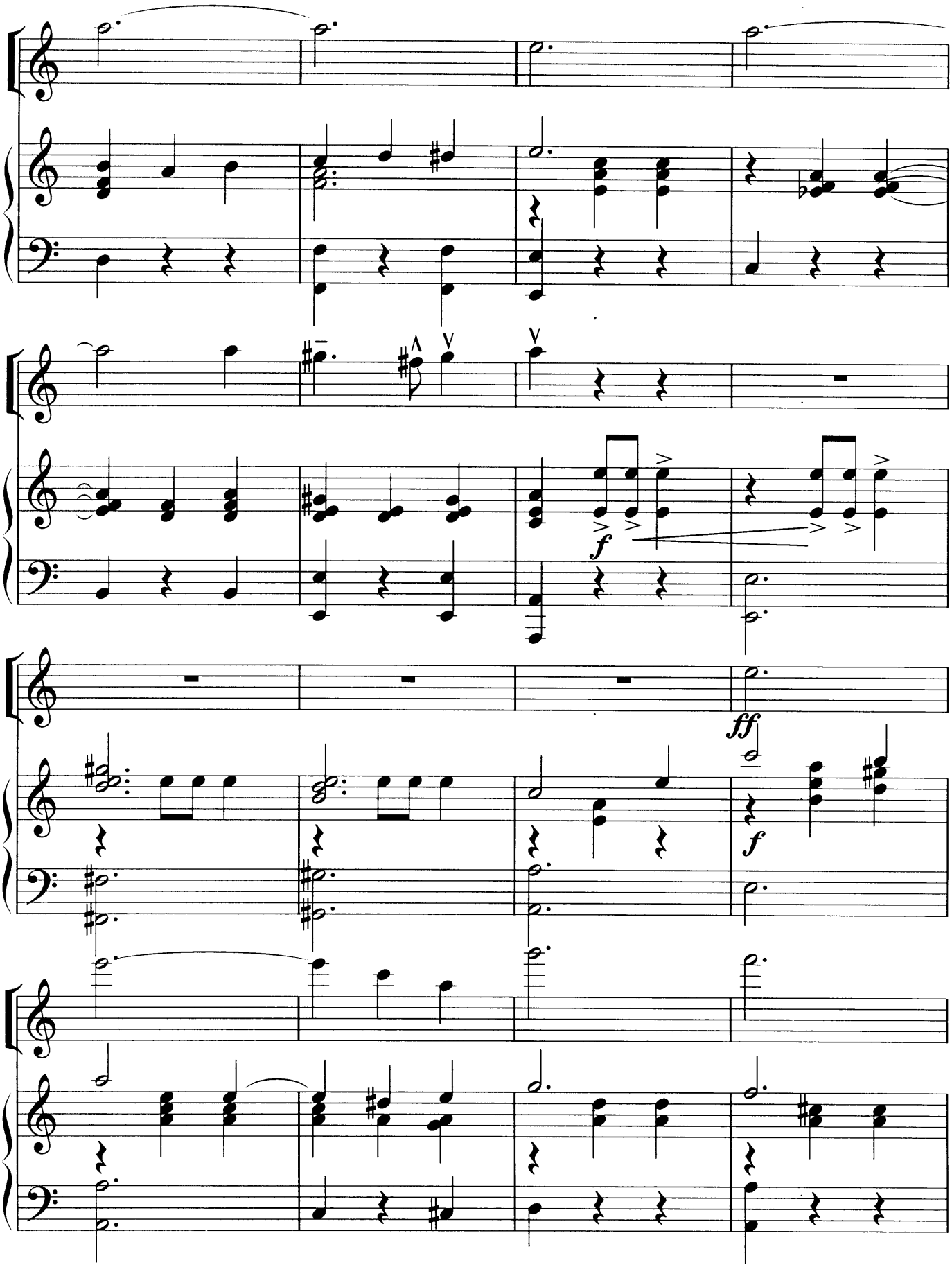

mf
p

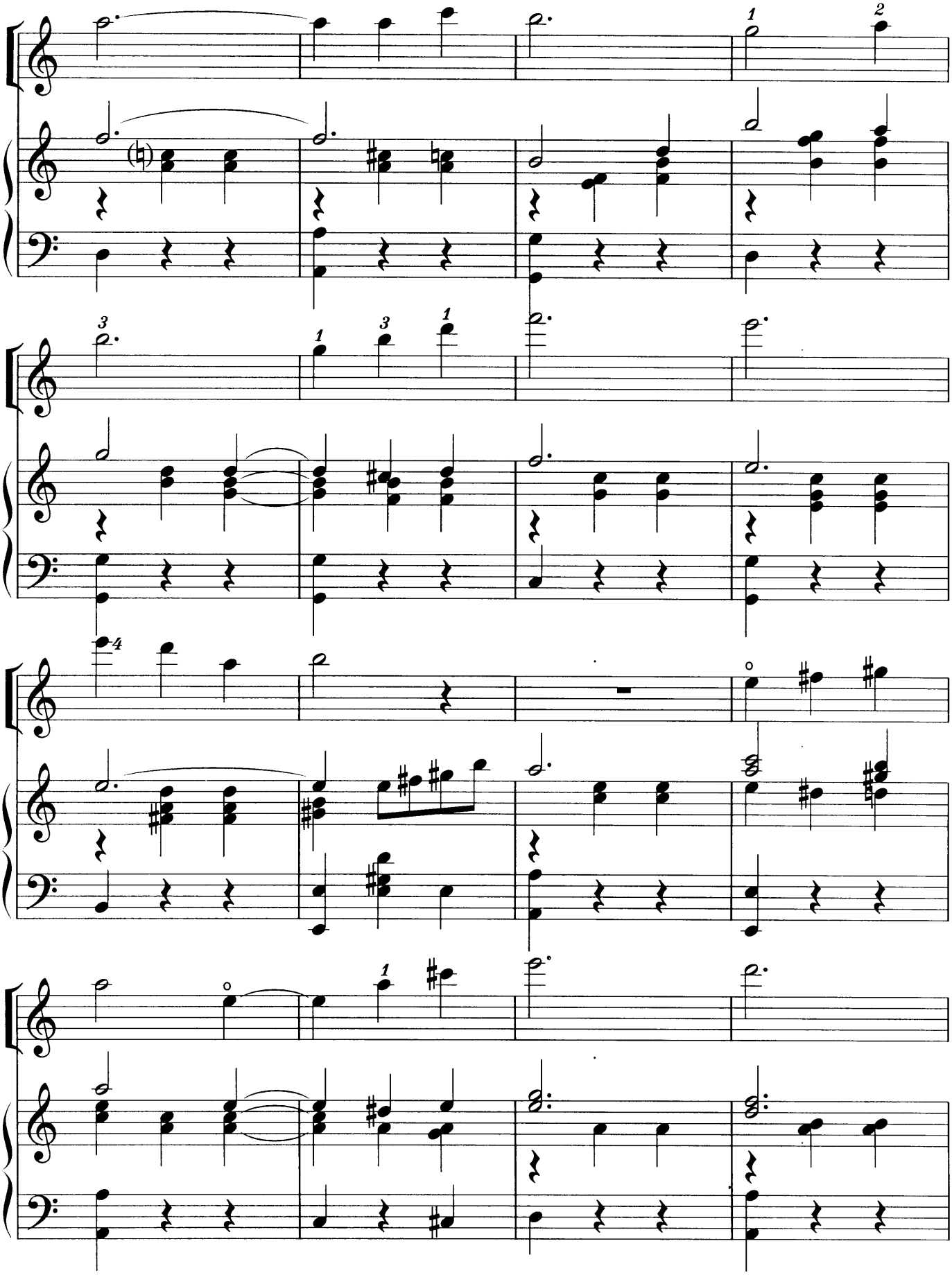

f
mf

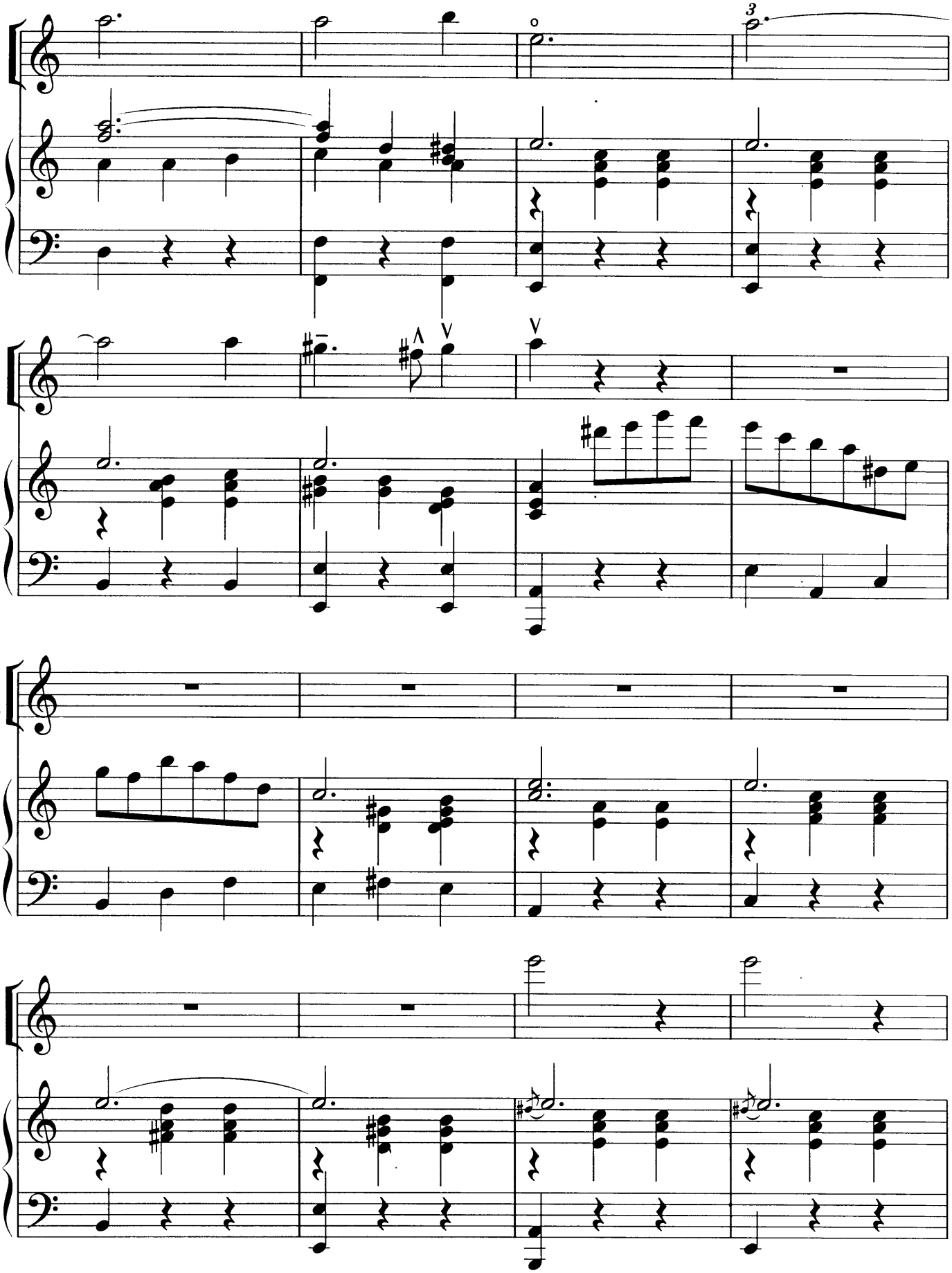


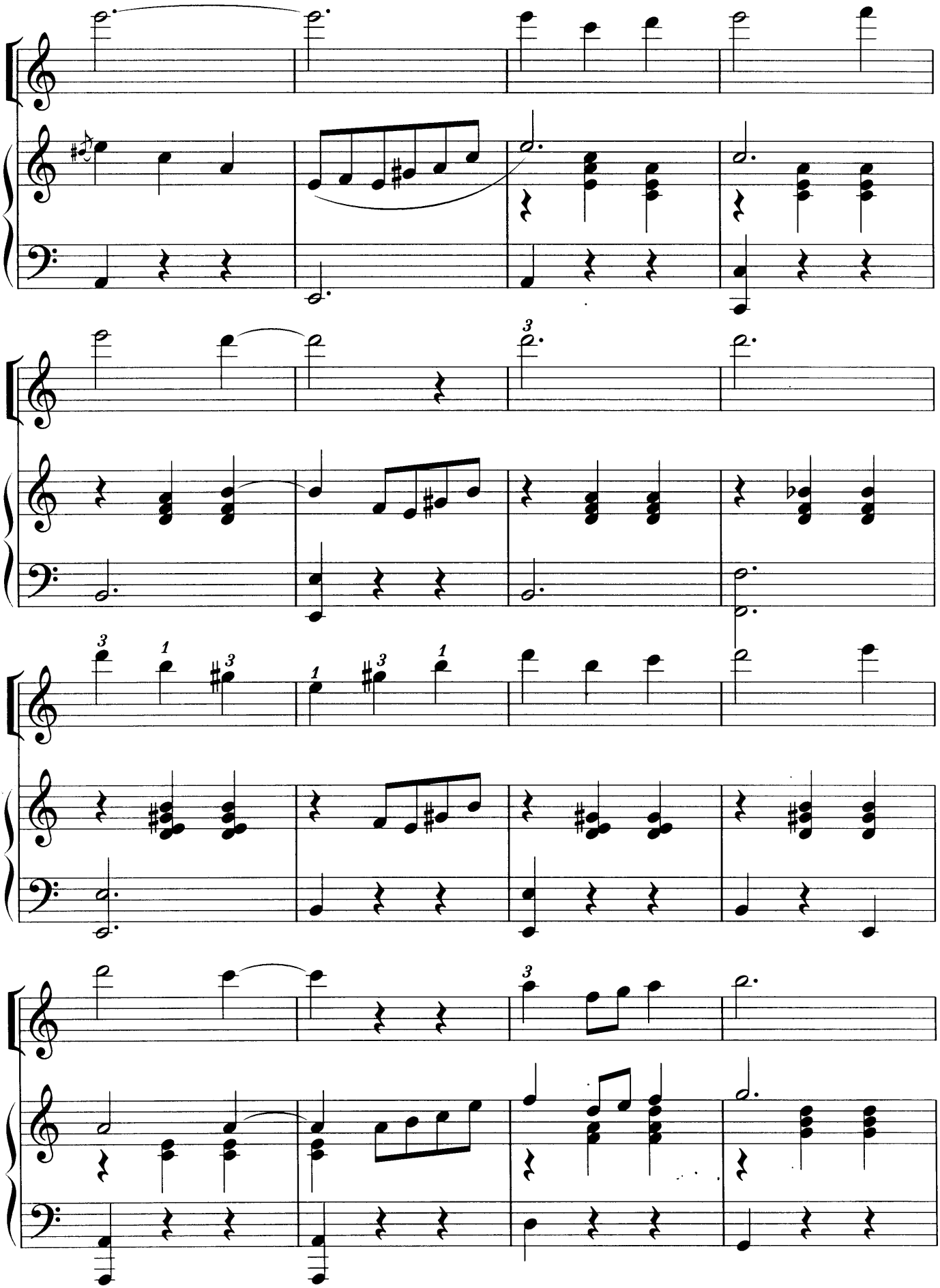


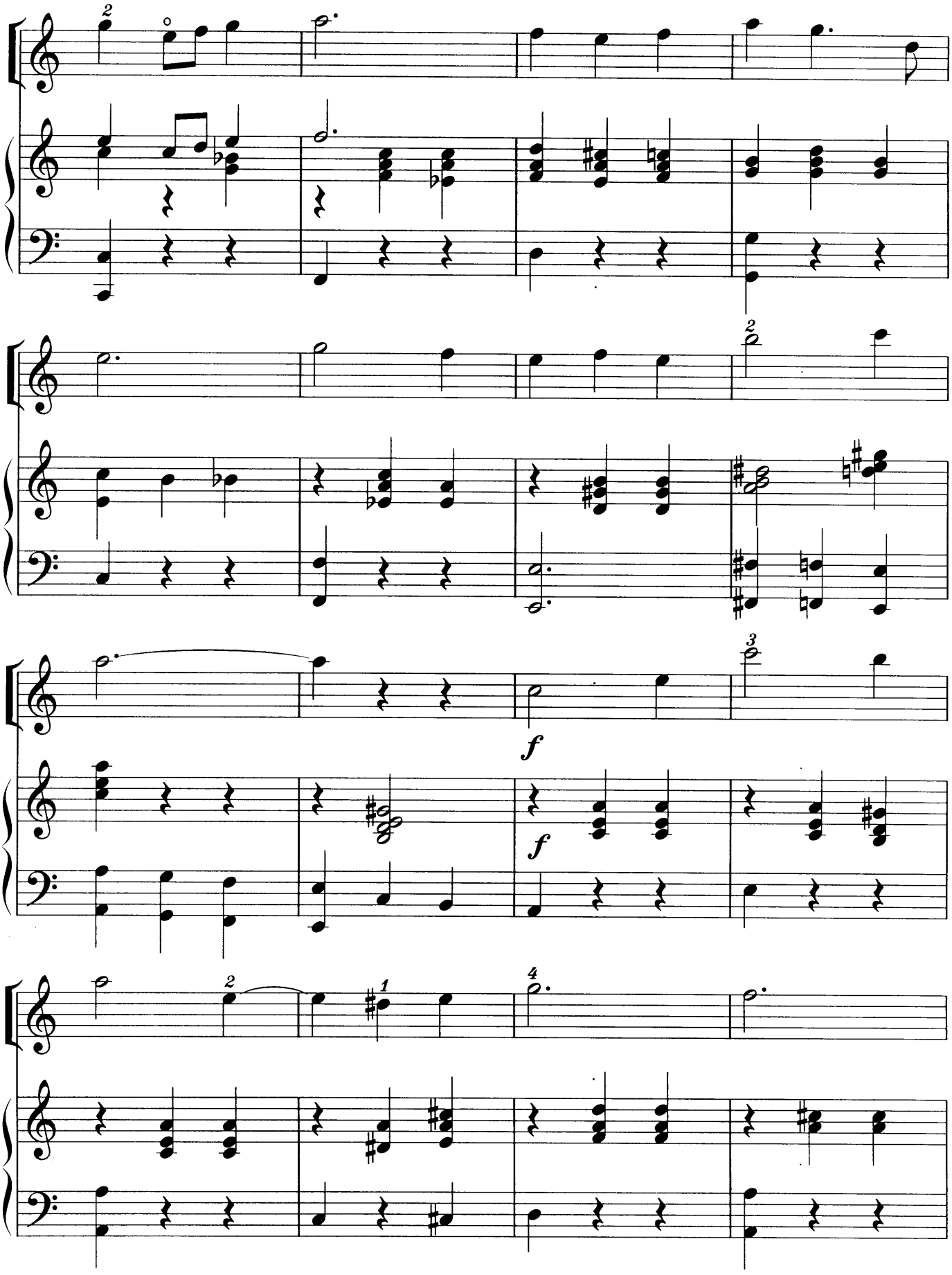


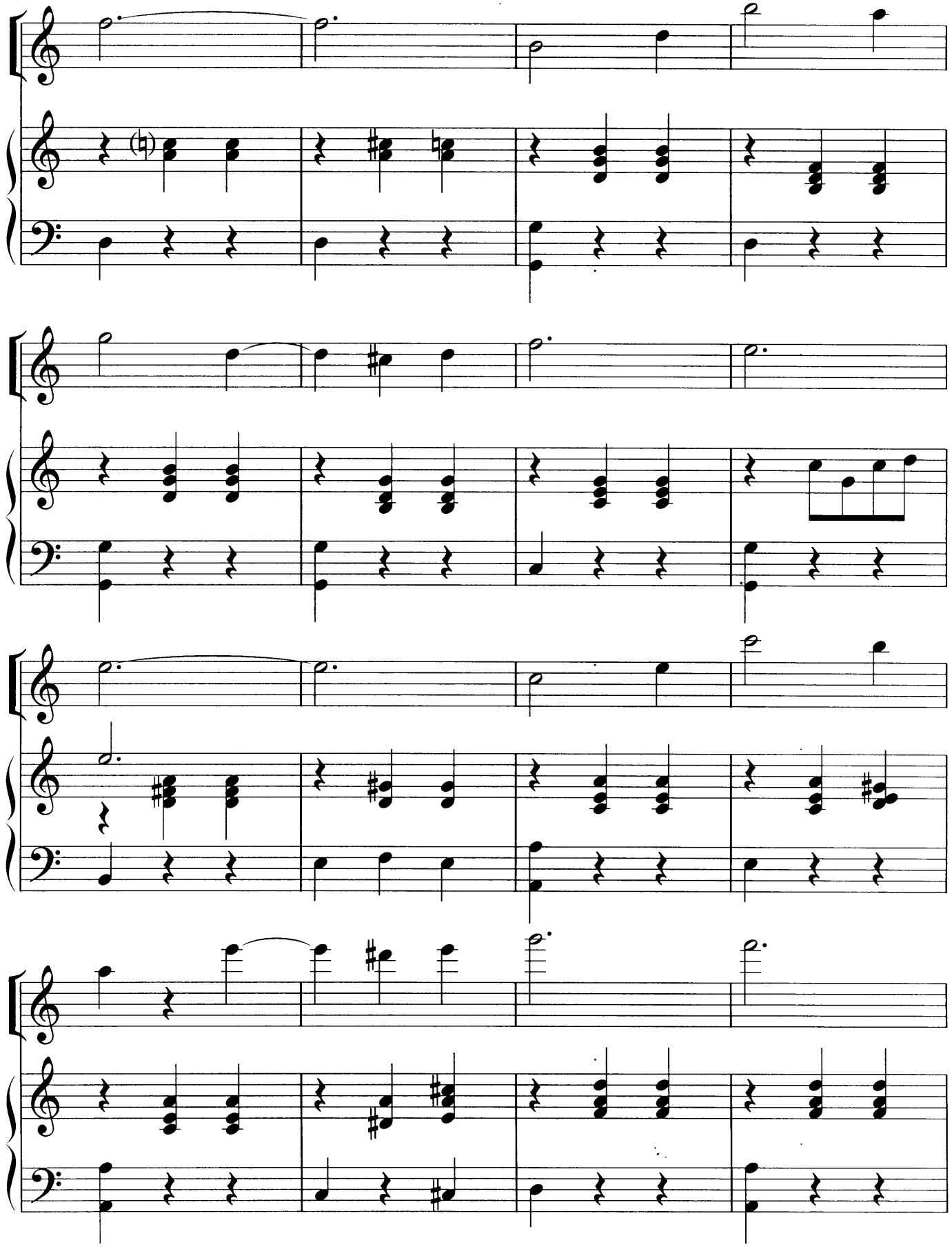

f
ff
f

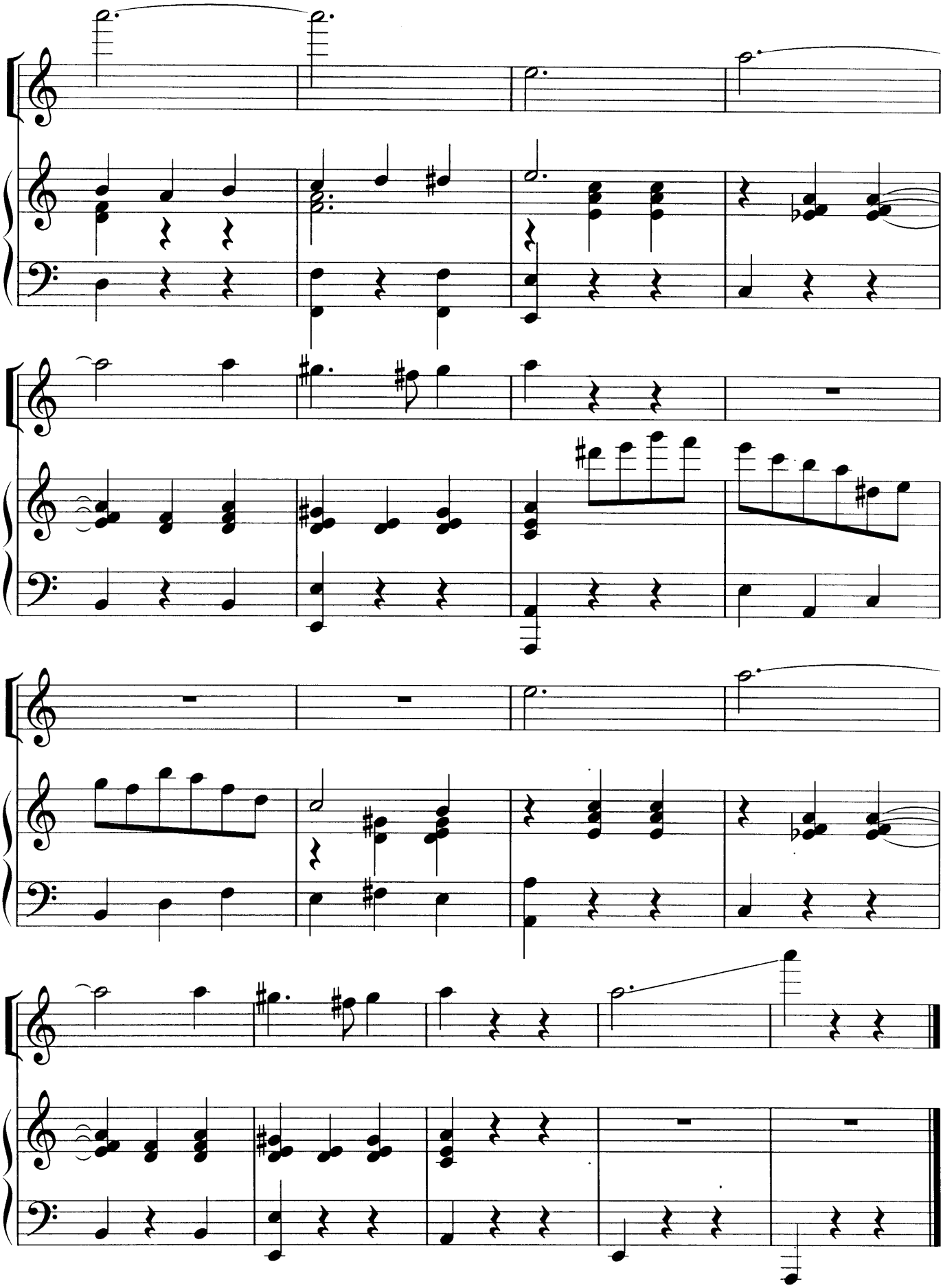







2
2
3
f
f
2
1
4





Весела прогулянка

К. Мясков
Перекладення Л. Матвійчик

Виконуючи цю веселу, грайливу за характером п'єсу учневі потрібно дотримуватись чіткого ритму.

Поява синкопи і гра на слабку долю вимагає великої уваги.

Увага - це концентрація думки, активність, спостережливість, а також заглиблення в роботу під впливом поставленої мети.

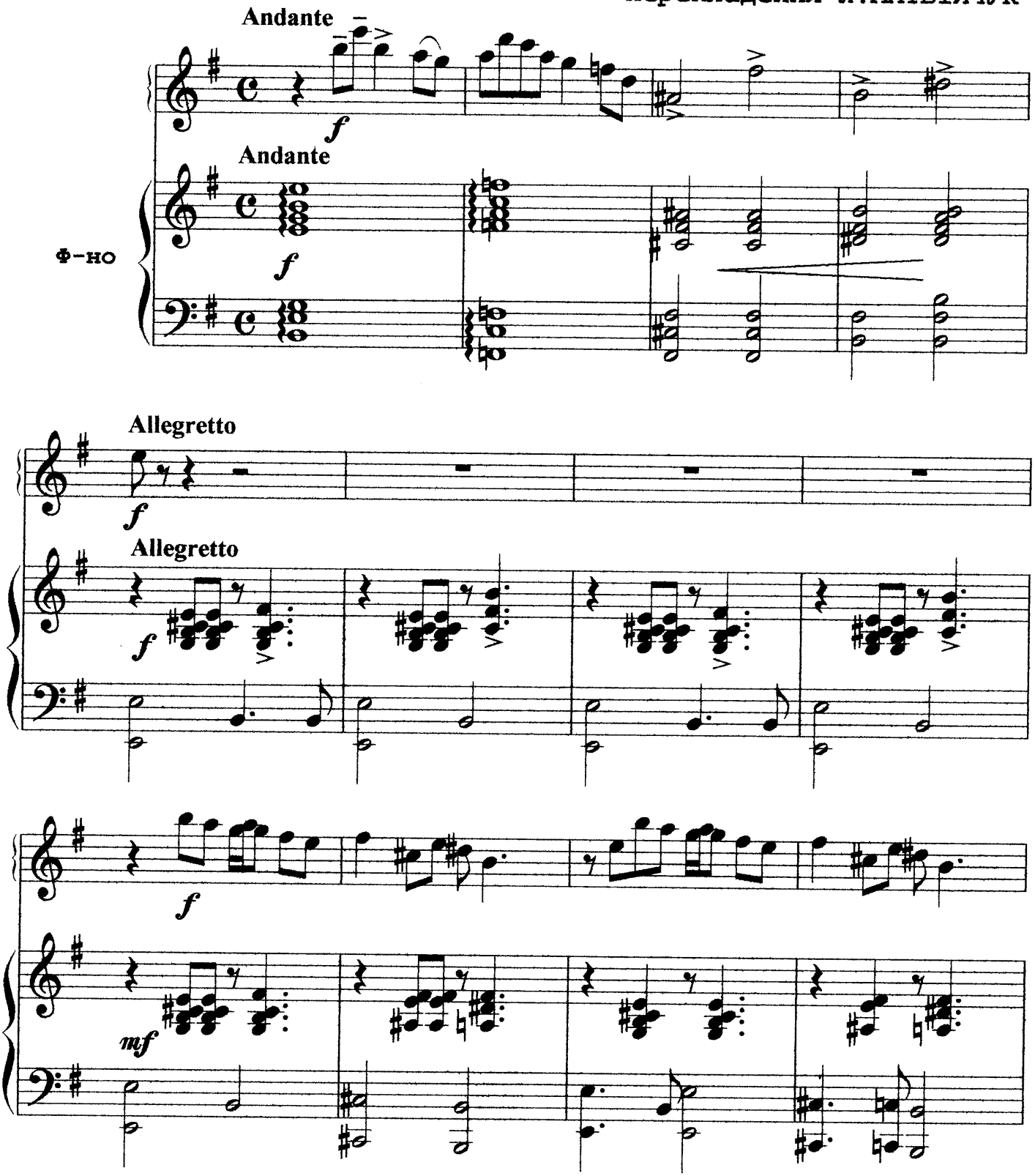
Робота кобзиста над технічними складнощами, шліфуванням штрихів, над якістю звука, фразуванням — вимагає концентрованої уваги. Без неї неможливий аналіз технічних прийомів та помилок у грі.

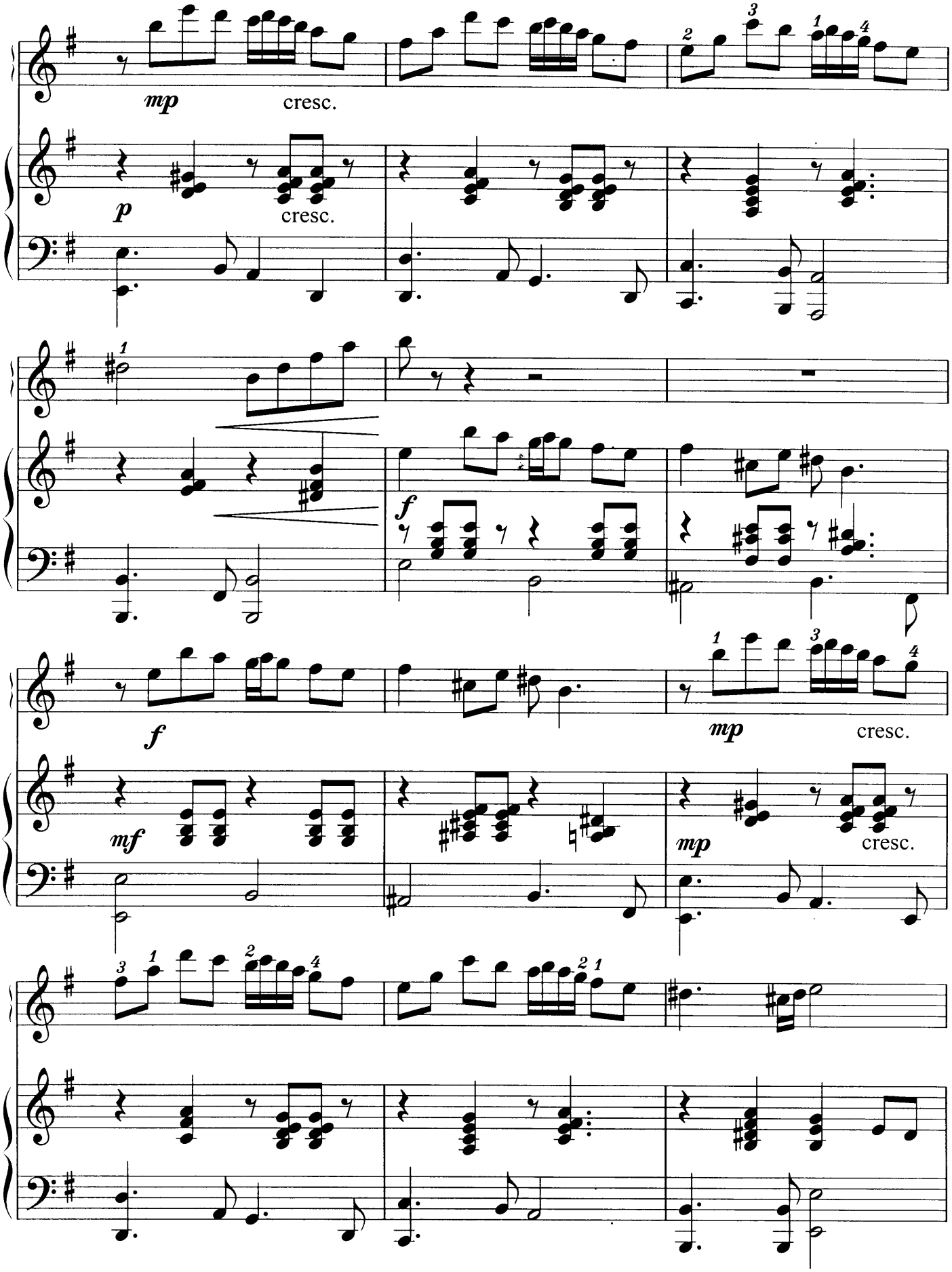
Дуже важливо навчитись розподіляти увагу між тим, що є головним на даний момент, при одночасному здійсненні контролю за іншими діями.

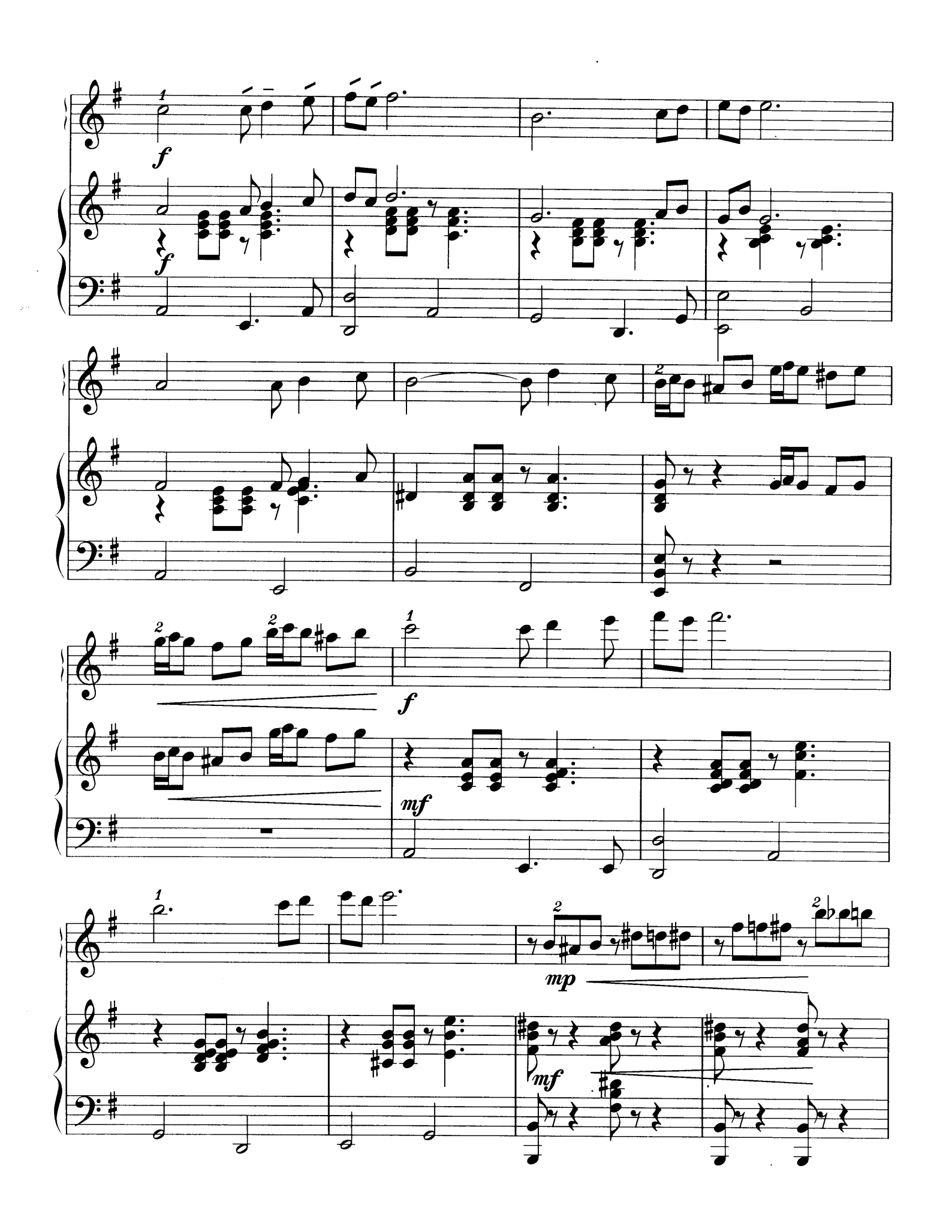
Увагу слід розвивати з перших етапів навчання. Необхідно привчити себе постійно вслухатися в свою гру, в зміст музики, в якість звука; слідкувати за точністю ритму, веденням фрази, думати про точність тексту. Від уміння правильно спрямовувати увагу ,в значній мірі,залежить майстерність кобзиста. Треба навчитися самому знаходити свої помилки, глибше зосереджуватись. Слід пам'ятати, що від зосередженості уваги залежить продуктивність та якість роботи.

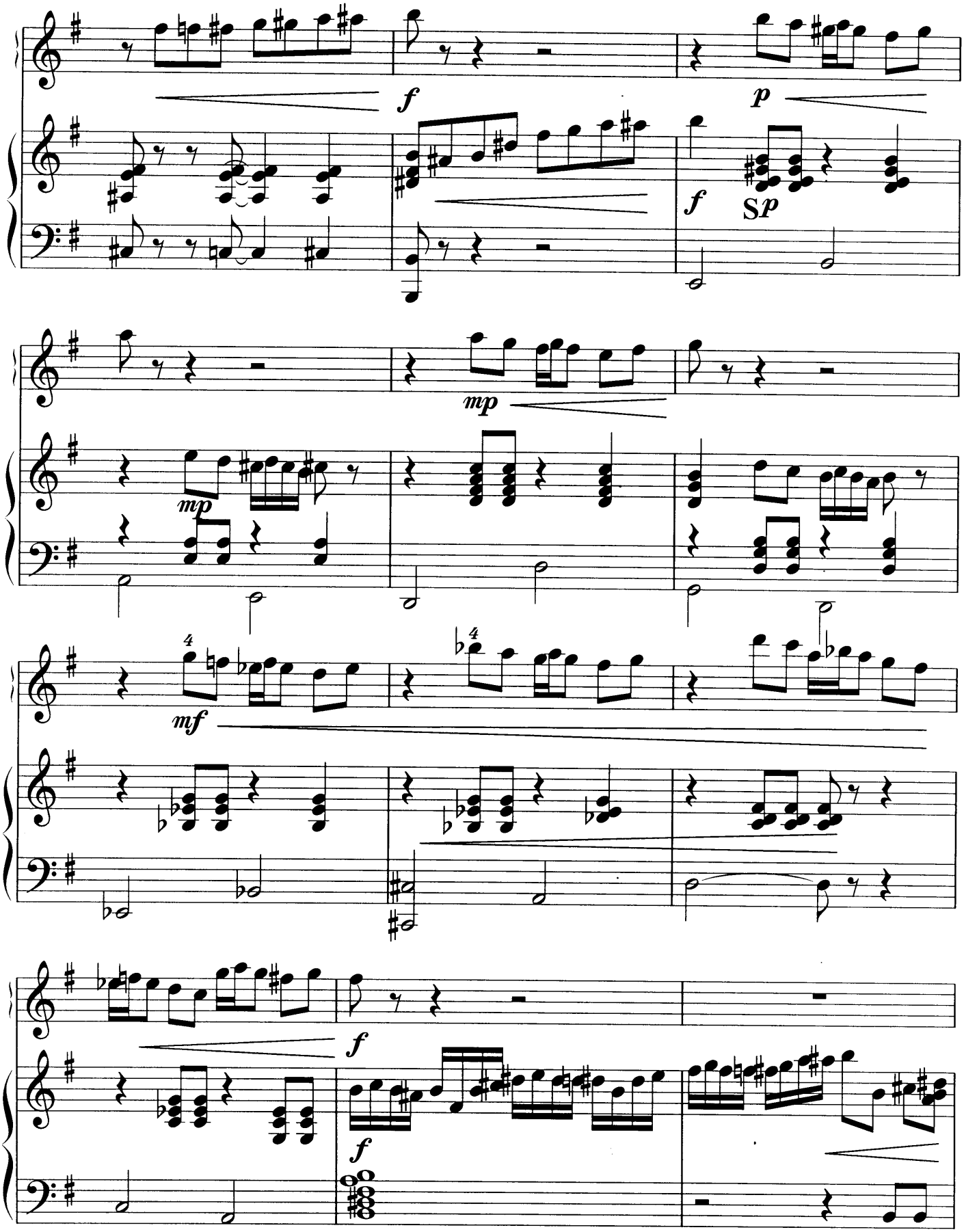
ВЕСЕЛА ПРОГУЛЯНКА

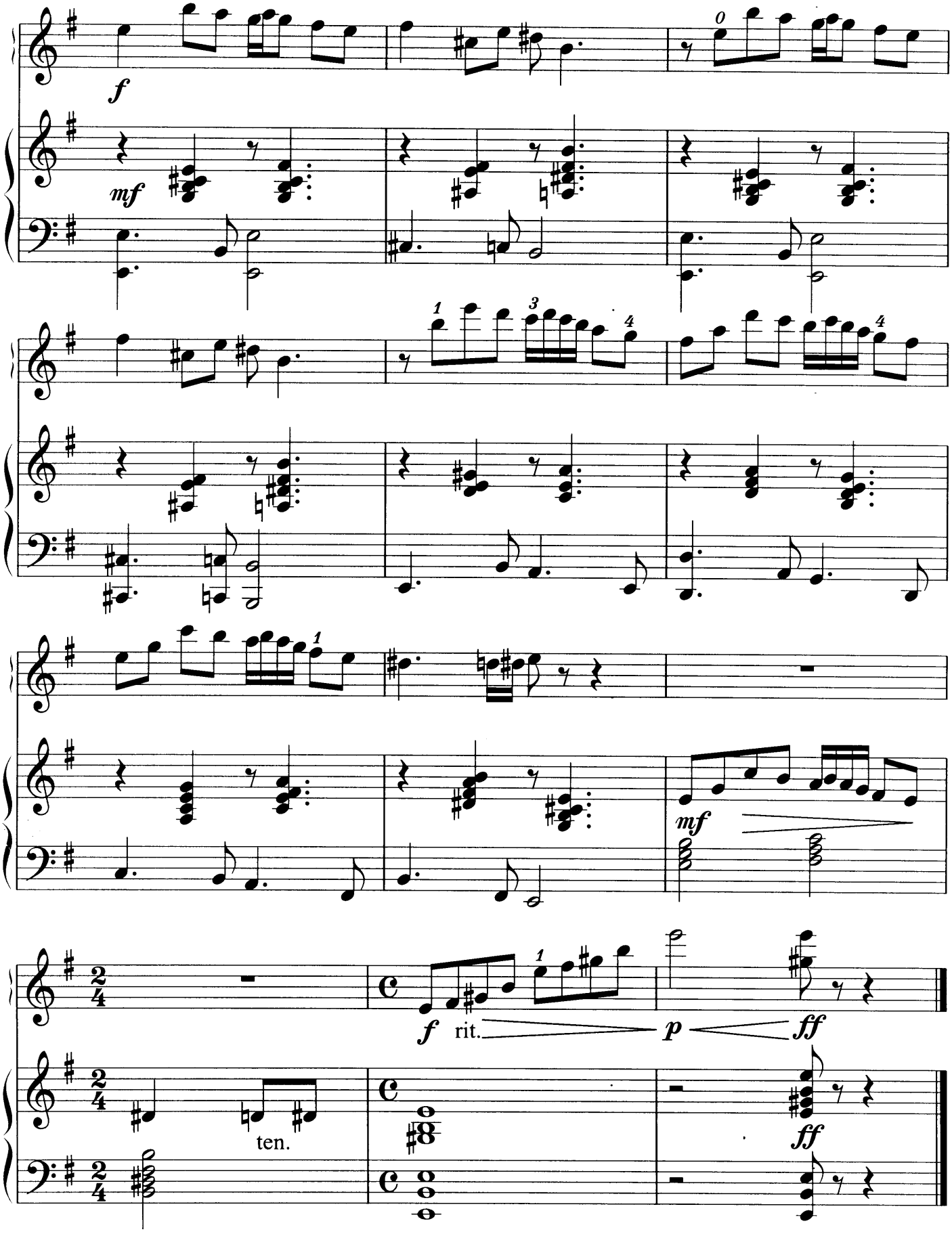
К.МЯСКОВ
перекладення Л.МАТВІЙЧУК




mp
cresc.
p
cresc.
f
f
mp
cresc.
mf
mp
cresc.


f
f
f
mf
mp
mf


f
p
f
SP
mp
mp
4
mf
4
f
f


f
mf
mf
f
rit.
p
ff
ten.
ff

Роздум

Л. Матвійчук

П'єса звучить без супроводу, тому важливо підійти до витонченої якості виконання мелодії штрихом легато.

Легато – це зв'язне, безперервне тремолювання мелодичної звукової лінії.

Зазначимо, що цей твір за розміром невеликий, але емоційно дуже насичений, вимагає від виконавця голосного звучання, особливо в кульмінаційних моментах, що може призвести до перевтоми рук.

Адже всім відомо, що довготривале тремолювання викликає перенапруження м'язів, що спричиняє втому і затисненість правої руки.

Приступаючи до роботи над „Роздумом", необхідно підготувати м'язову систему рук шляхом розігрування.

Деякі студенти приступають до занять холодними руками, не виконавши жодної вправи, не дотримуючись елементарної послідовності в розігруванні.

Не можна починати розігрування з тремоло, котре вимагає найбільшого включення роботи м'язів. Весь процес розігрування повинен проходити за принципом ускладнення технічних прийомів. Тільки тоді, коли відчується в руках потепління і готовність до роботи, можна приступати до тремолювання, при цьому не забуваючи про постійний контроль над станом м'язів.

Трактуючи „Роздум" важливо звернути увагу на термінологію, що пояснює характер твору:

risvegliato - живіше, пробуджуючись;

amoroso – пристрасно;

piu sensibile – з почуттям, зворушливо;

smorzando – завмираючи.

В п'єсі багато агогічних відтінків.

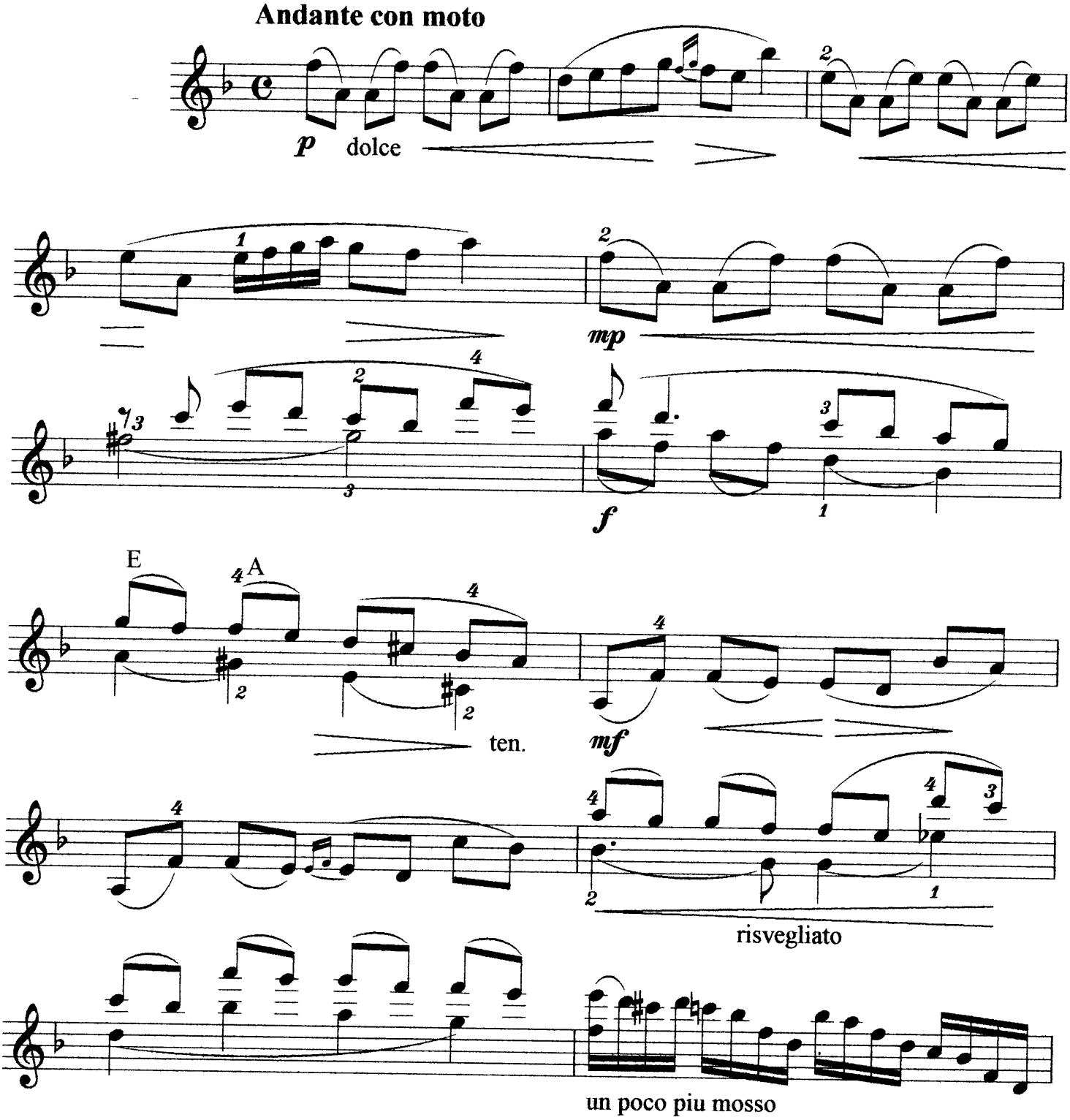
Агогіка – це відхилення від темпів, а також від реальної довжини звуків вказаних в нотах співвідношень, які застосовуються з метою виразності музичного виконання. В даному випадку бажано подовжувати сильні долі за рахунок слабких.

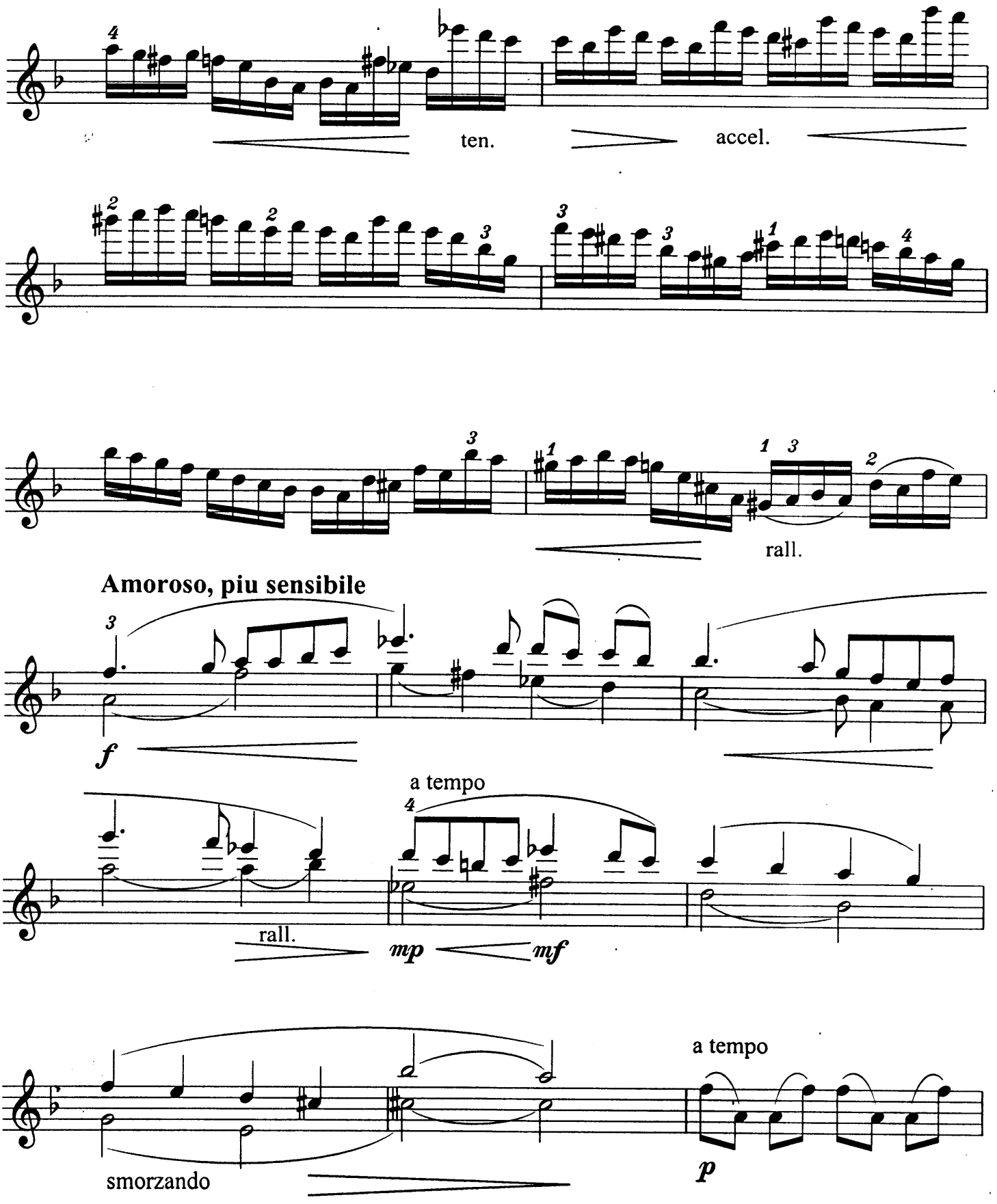
Виконуючи „Роздум", необхідно відчути кожну нотку, кожний ланцюжок, кожну фразу, вдихнути в них душу і свою любов, а потім сміливо передати власні високі почуття слухачеві, адже емоції справляють вирішальний вплив на характер виконання.

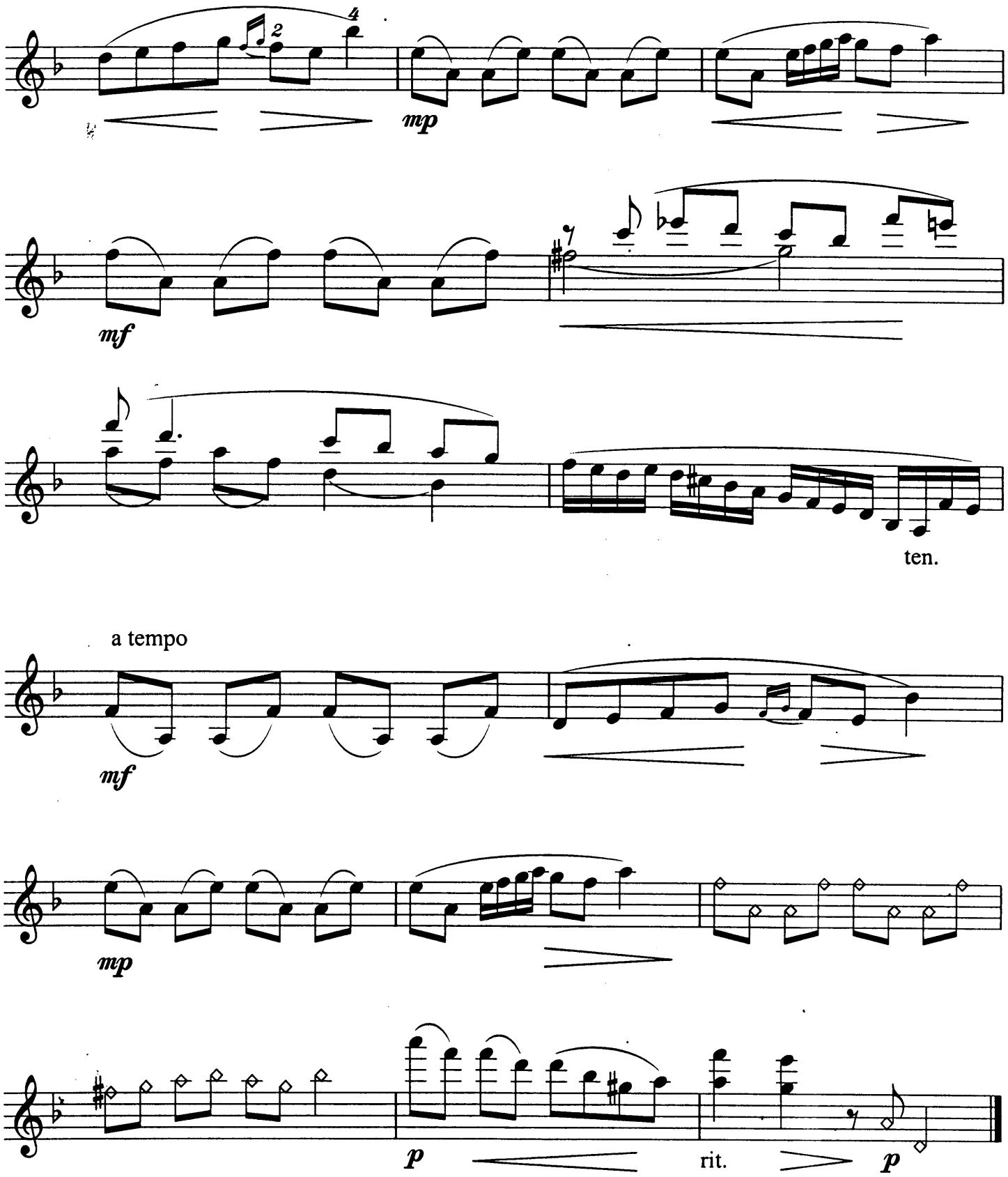
Справжнє творче виконання завжди має суб'єктивне переживання як відбиток індивідуальності виконавця. Позитивні емоції спонукають до діяльності, мобілізують волю, енергію, сприяють зосередженості уваги. Відомо, що технічні складності долаються набагато легше, коли цьому сприяє емоційне захоплення і як гальмується їх долання при байдужому відношенні до процесу гри.

РОЗДУМ

Л.МАТВІЙЧУК




ten.
accel.
rall.
Amoroso, piu sensibile
f
a tempo
rall.
mp
mf
a tempo
smorzando
p


mp
mf
ten.
a tempo
mf
mp
p
rit.
p

Варіації в старовинному стилі

Л. Матвійчик

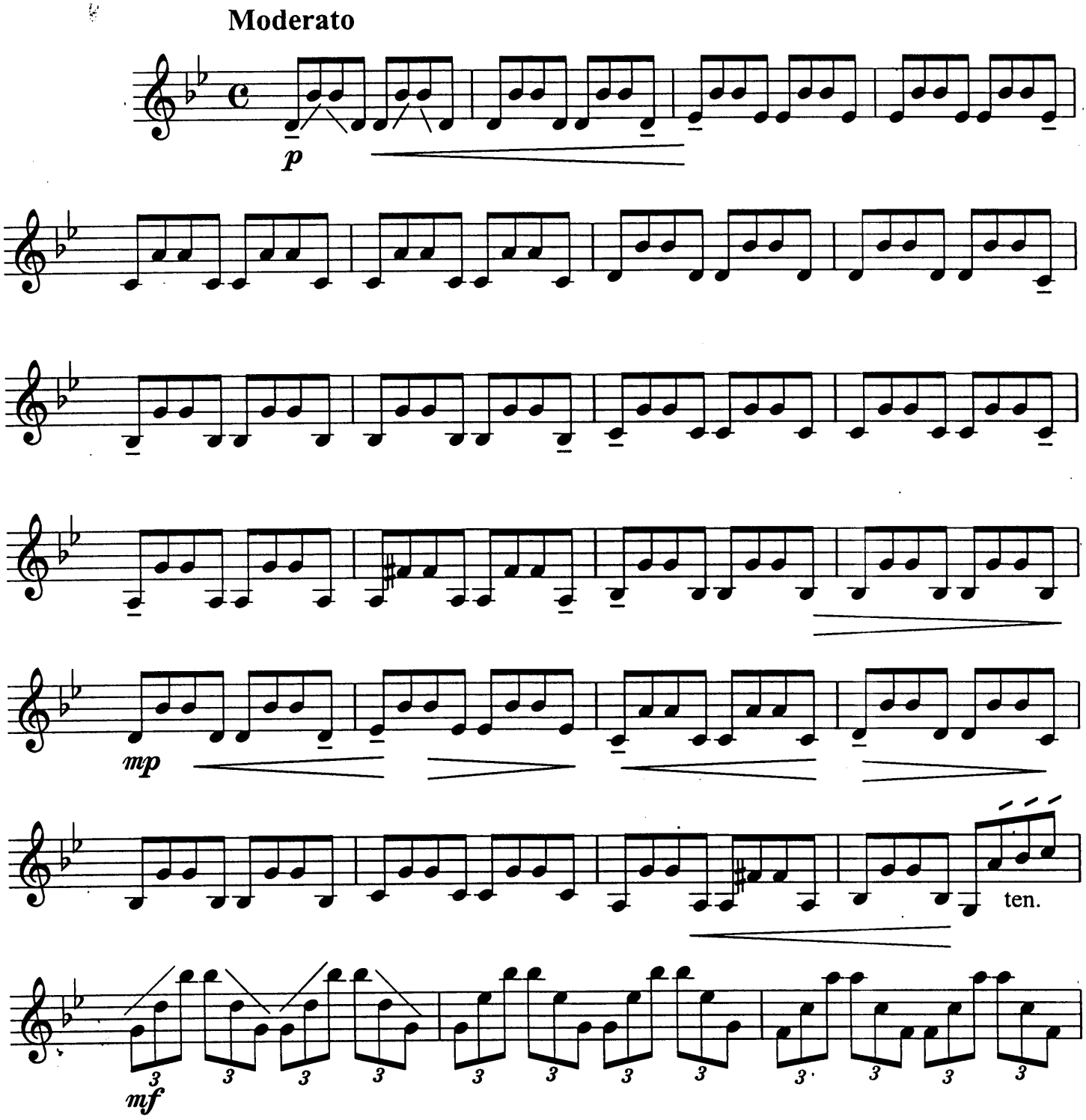
П'єса направлена на придбання навичок „ковзання", що означає ковзання медіатора по струнах вниз і вгору.

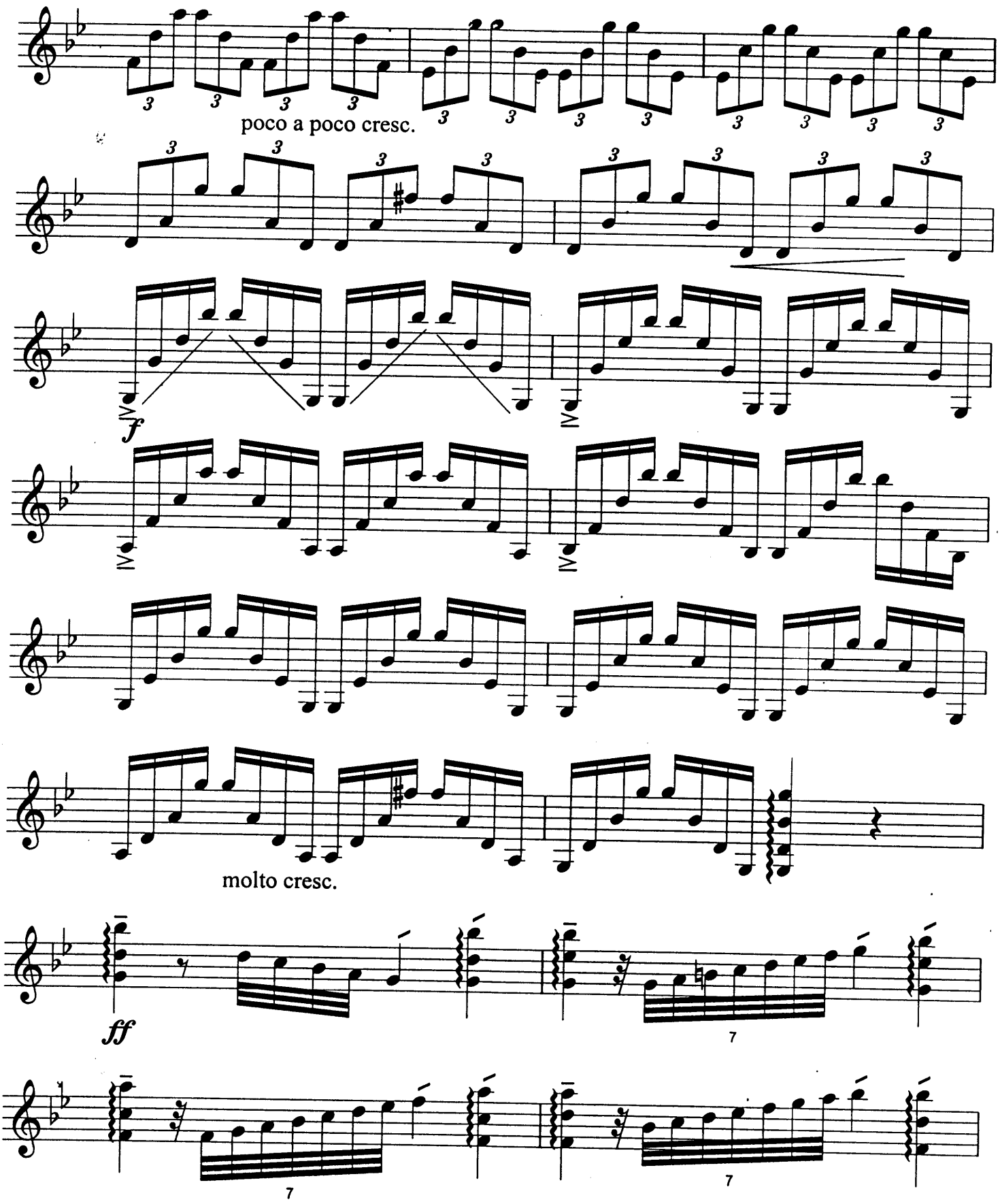
У варіаціях подається цей прийом з поступовим ускладненням: спочатку по двох струнах, потім по трьох і, нарешті, по чотирьох; при цьому відбувається поступове насичення динаміки, що вимагає від виконавця міцнішого стискання медіатора, збільшення кута його нахилу та більшого заглиблення в струни.

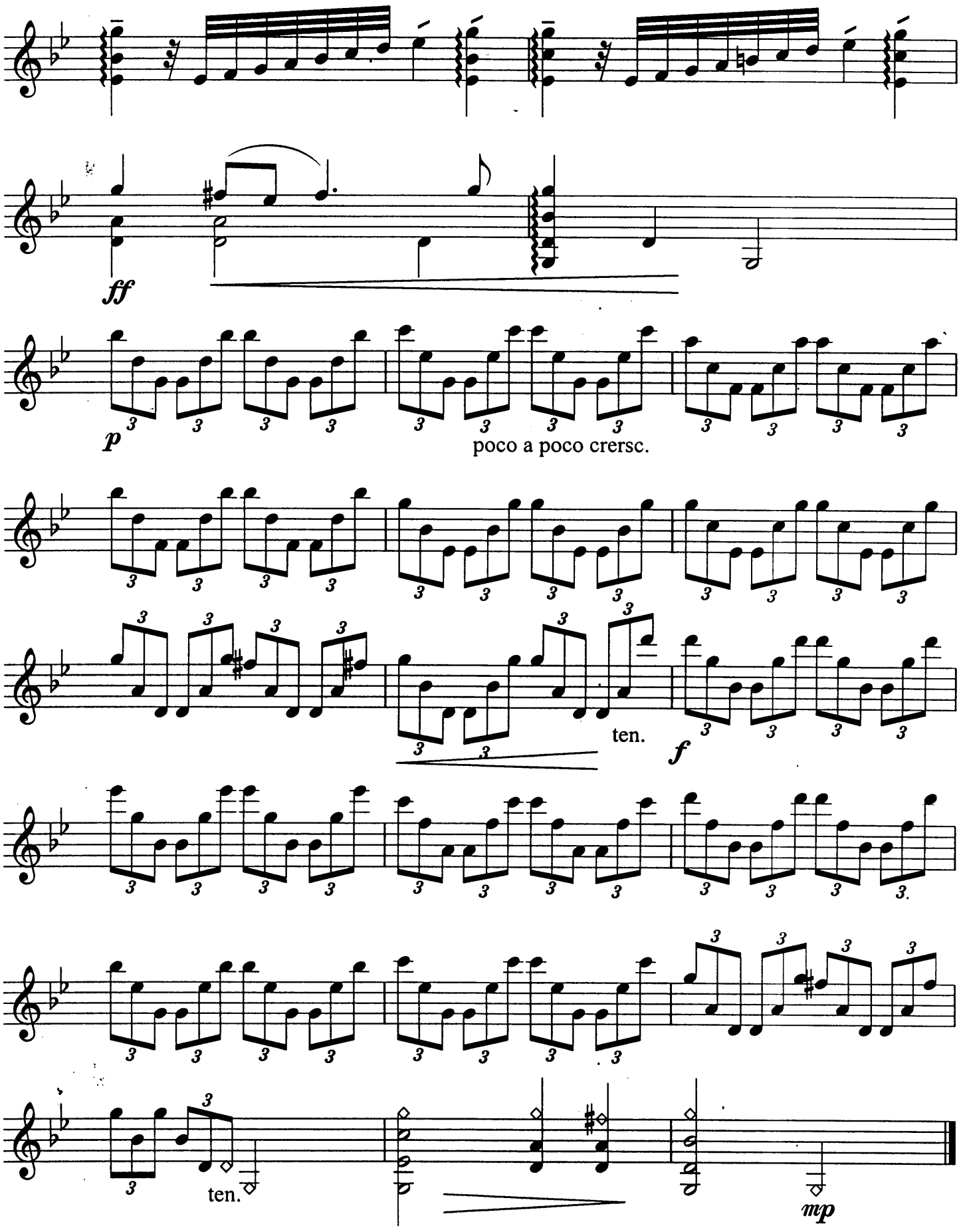
Завдання полягає в тому, щоб виконати твір ритмічно, чітко. Середня частина, з септолями в кожному такті, ще більше мобілізує відчуття темпоритму. Головне, не уповільнити темп. Весь твір повинен звучати в одному стабільному темпі і обов'язково динамічно.

ВАРІАЦІЇ
В СТАРОВИННОМУ СТИЛІ

Л.МАТВІЙЧУК




poco a poco cresc.
f
molto cresc.
ff


ff
p
poco a poco crersc.
ten.
f
ten.
mp

Варіації на тему російської народної пісні
„Суботея"

Л.Матвійчук

Твір починається з повільного величавого вступу і поступово прискорюючи переходить до запального обігрування основної теми. П'єса вимагає від виконавця належної технічної підготовки, щоб варіації звучали легко, грайливо без будь – якої напруги, особливо у виконанні пасажів, подвійних нот і акордів. При їх виконанні кисть лівої руки необхідно трохи вище підняти над грифом, щоб пальці були, ніби, в положенні дуги над струнами.

Це необхідно для того, щоб палець, який тисне нижній ладок не зачіпав верхнього і тим самим не приглушував звучання струни. Якісне виконання подвійних нот вимагає дуже точного та глибокого занурення пальців в ладки.

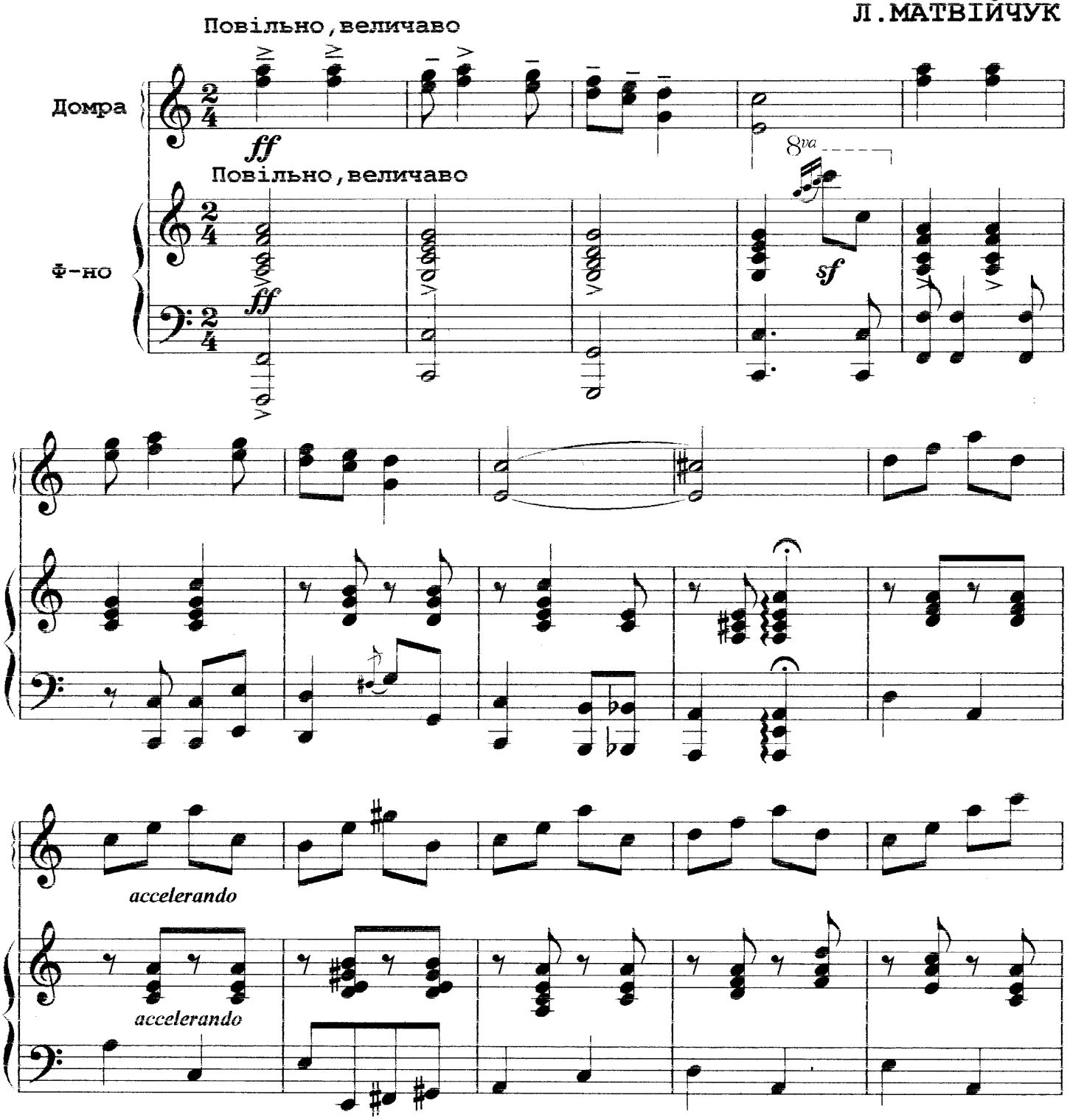
У виконанні акордів велика роль відводиться правій руці, зокрема медіатору. Часто виходить так, що нижні звуки акорду звучать на повну силу, а верхні майже не прослуховуються, або звучать приглушено. Трапляється це тому, що більша глибина медіатора припадає на нижні струни, а верхні струни зачіпаються тільки кінчиком медіатора. Тобто, при виконанні акорду, медіатор поступово виводиться зі струн. Рука, при цьому, здійснює дугоподібний рух, з відведення кисті догори. Якщо ж прослідкувати за тим, щоб рука рухалась рівно, щоб медіатор знаходився у струнах з однаковою глибиною, тоді весь акорд прозвучить чітко і яскраво.

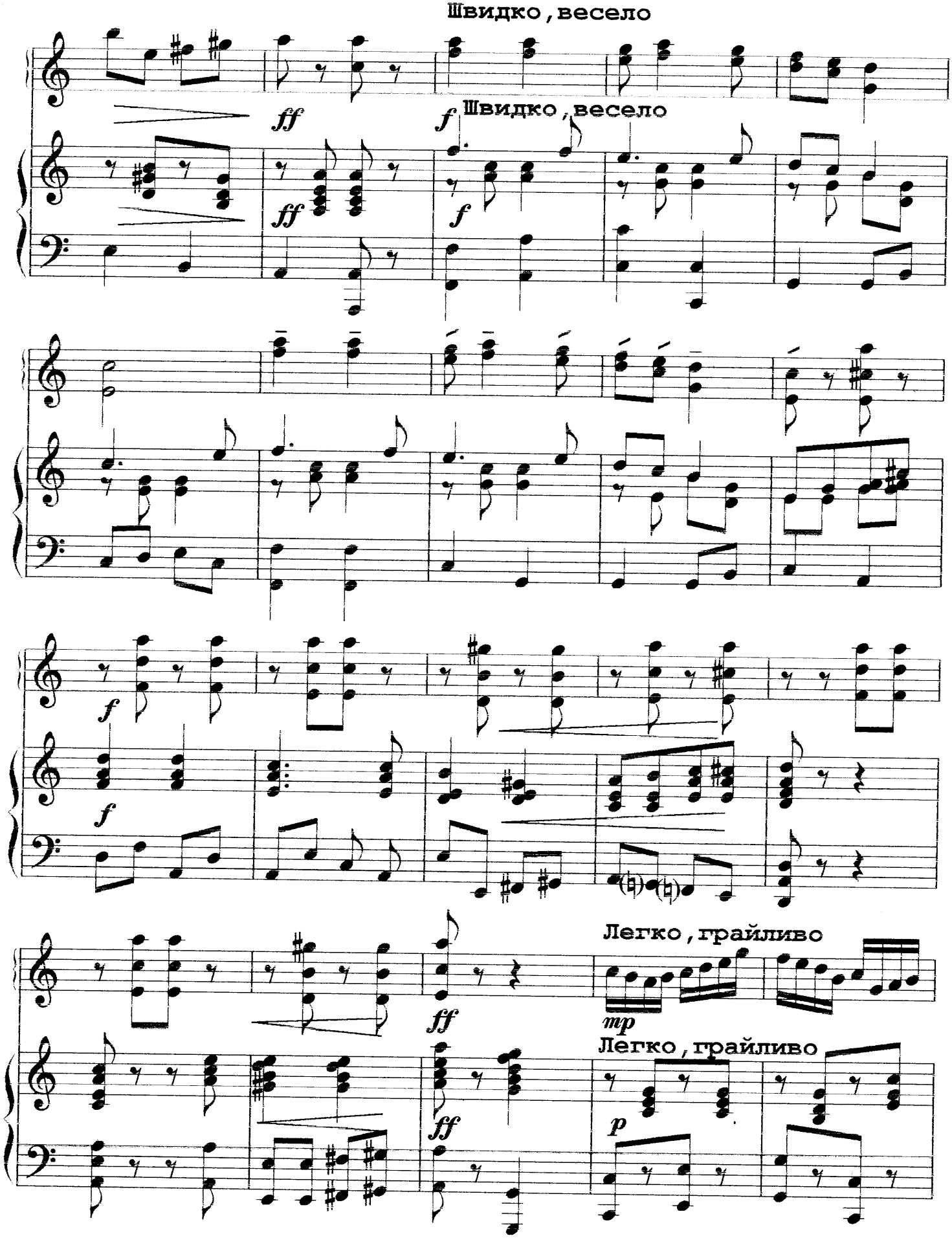
В п'єсі, у першому випадку, акорди повинні звучати цілісно, компактно, чітко, а в другому – арпеджовано, перемінними рухами медіатора.

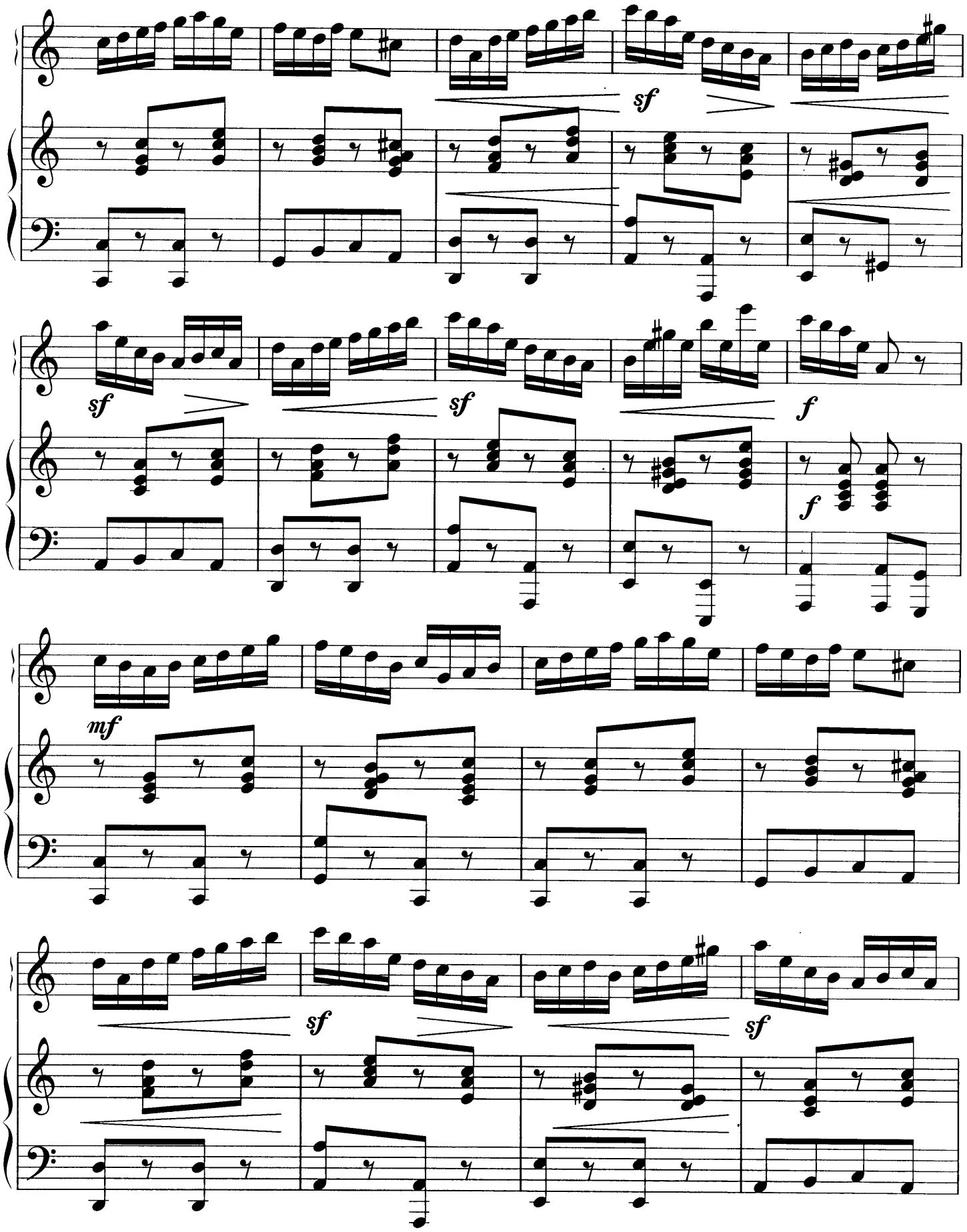
ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ РОСІЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

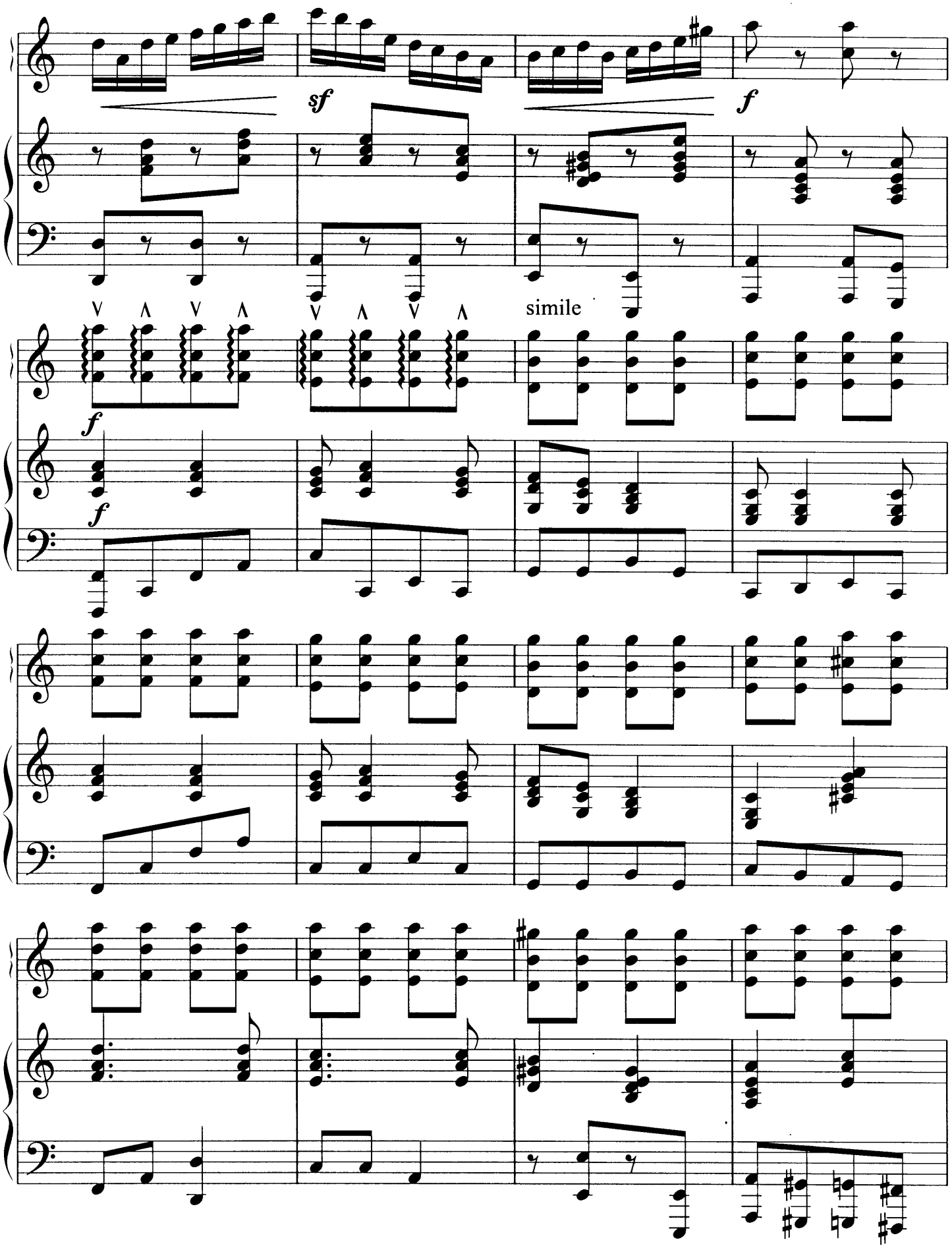
"СУБОТЕЯ"

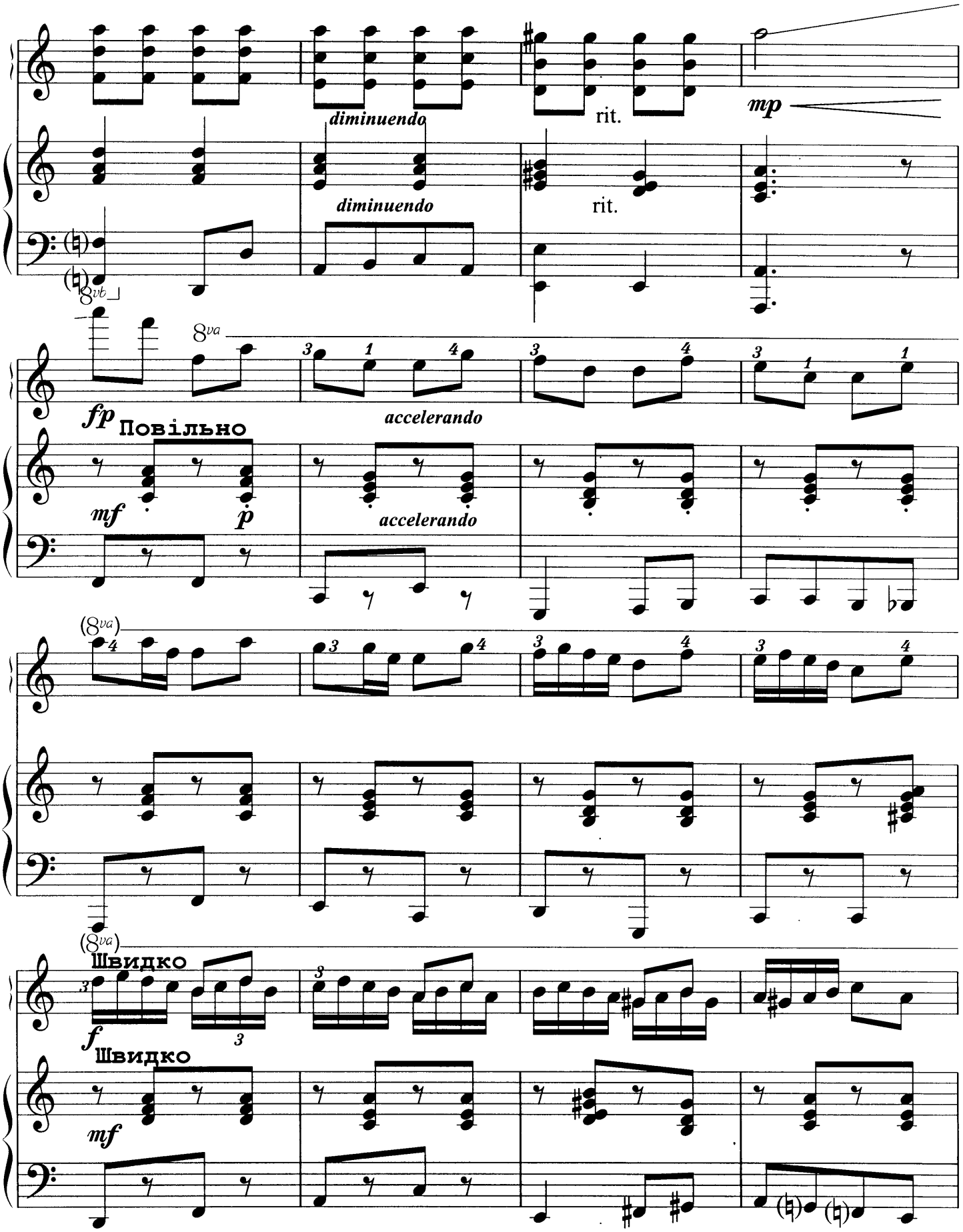
Л.МАТВІЙЧУК

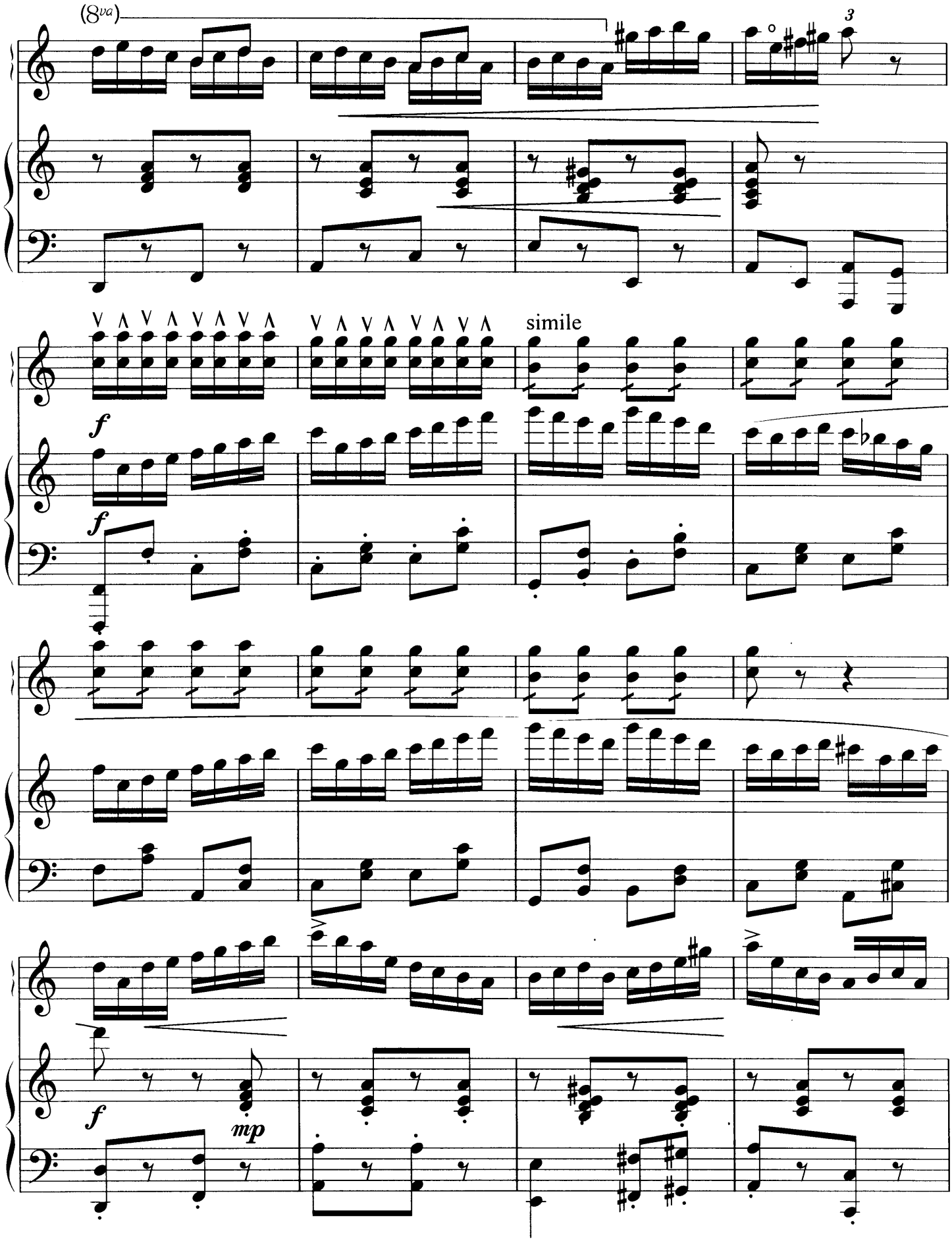


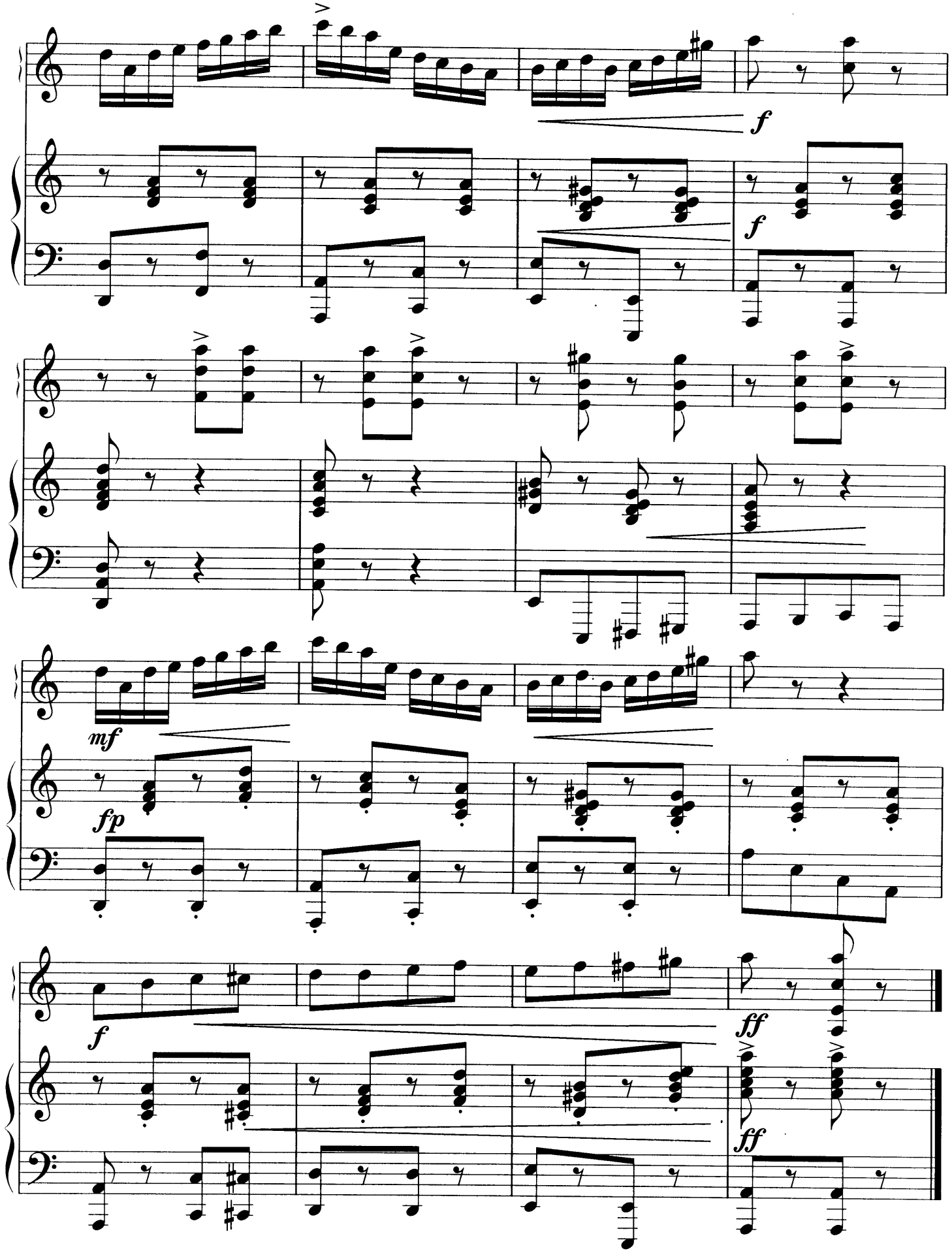

Швидко, весело
ff
f
Швидко, весело
ff
f
f
f
f
Легко, грайливо
mp
ff
Легко, грайливо
ff
p


sf
sf
sf
f
f
mf
sf
sf


sf
f
simile
f
f


diminuendo
rit.
mp
diminuendo
rit.
8vb
8va
fp
Повільно
accelerando
mf
p
accelerando
(8va)
(8va)
Швидко
f
Швидко
mf


(8va)
3
simile
f
f
f
mp


f
f
mf
fp
f
ff
ff

Виконавська творчість музиканта

Наступні твори, представлені в посібнику, мають велику цінність для студентів,які прагнуть оволодіти основами художньої творчості.

Кожний виконавець повинен оволодіти низкою професійних якостей: технічною майстерністю, здатністю яскраво, емоційно сприймати художній твір, вмінням максимально зосереджуватись на глибокому внутрішньому слуханні, сильною уявою та щирим бажанням творчо втілювати задум, передавати його у своїй інтерпретації слухачеві.

Виконавець повинен вміти керувати творчим естрадним самопочуттям, мати високий інтелектуальний рівень, загальну культуру та спеціальну культуру, пов'язану зі специфікою кобзового виконавства.

Всі перераховані компоненти тісно пов'язані між собою. Відсутність одного з них неминуче позначається на виконавській творчості. Тому в роботі з учнями педагог повинен виховувати загальну культуру, суспільну свідомість, етичність; навчати їх розуміти, знати, відчувати, аналізувати та оцінювати музичні явища. Педагог мусить ввести учня в світ музики, відкрити перед ним її естетичну та пізнавальну цінність, прищепити музичну культуру, виховати слух. Навчити його висловлюватися засобами свого інструменту, володіти необхідним рівнем виконавської майстерності.

Неможливо обійтися й без виховання такої специфічної якості виконавця, як воля до втілення музики та прагнення до спілкування зі слухачем з метою музично-художнього впливу на його свідомість та підвищення його духовності. Ці завдання дозволяють глибше проникнути в методику виконавства. А чи завжди ми проникаємо у суть цих завдань? Звернімося до повсякденної практики і опишемо деякі методи роботи з учнями кобзистами.

Уявімо собі концерт, в якому беруть участь кобзисти, які володіють технічною досконалістю. В них густе, рівне тремоло, ритмічне стакато та спікато, легка техніка пальців лівої руки; вони досконало володіють усіма прийомами гри, що існують у виконавській практиці. Грають добре, ні до чого присікатися. Та слухач усім єством відчуває, що це не мистецтво, що на тлі складних технічних пасажів, на тлі виконання артикуляційних та агогічннх знаків вбачається цілковита байдужість, котра вбиває мистецтво. Це виконування, але не виконання.

Як правило, такий результат буває після занять, на яких учні уважно ставляться до авторського тексту, працюють над удосконаленням технічної майстерності, а ось до того, що написане поміж рядків, до авторського задуму та до творчої уяви, учень не привчений.

Така гра педагогу не подобається і тоді він починає "натаскувати" своїх учнів, примушуючи їх точно виконувати всі вказівки в тексті. Але учні не проникаються почуттям, вони залишаються холодними й не прагнуть передати музично-поетичний образ твору. Природно, що таке виконання не хвилює слухача.

Педагоги, що працюють за таким методом, далекі від сутності виконавського мистецтва, для них головне — точна та бездоганна передача тексту.

Інші вважають, що спершу треба навчити учня виконавській техніці, музичній грамотності та культурі, а лише потім вводити його у виконавську творчість. Принцип таких педагогів — спершу пальці, а потім голова. А результат такий: думки та почуття не встигають за пальцями, котрі швидко рухаються. Іншими словами — учневі є чим "сказати" та нічого.

Ще одна методика - коли учневі є що сказати, але нічим. В даному випадку педагог піклується про музичний та загальнокультурний розвиток учня, але мало приділяє уваги розвитку техніки.

Всі вище описані напрямки в методиці повинні бути об'єднані таким загальним поняттям, як формування виконавської творчості.

У цьому питанні слід звернутись до системи виховання виконавських здібностей. Робота виконавця повинна повсякденно мати цілеспрямований характер. Не обов'язково ставити перед собою величезні цілі. Виконання якогось маленького завдання, чи то чисто зіграний пасаж, або знайдена нова музично-образна думка - завжди буде просуванням вперед.

Головне — навчити себе щоденно домагатися нехай маленького, але успіху.

У питанні виховання основ інтерпретаторської творчості, кожному кобзисту слід робити особливий акцент на власний слух та уяву. Адже творчість виконавця — це, перш за все, бачення та уявлення того, що приховане за авторським текстом.

Музикант повинен вчитися пізнавати те невидиме, що об'єднує зовні роздільні ноти, групи, періоди, розділи та частини в органічне ціле. Духовне прозріння невидимого є те, що музиканти мають на увазі, коли вони говорять про "читання поміж рядків", яке є в той же час найбільш захоплюючим та найскладнішим завданням для виконавця. Саме поміж рядків прихована в літературі, як і в музиці справжня думка мистецького твору.

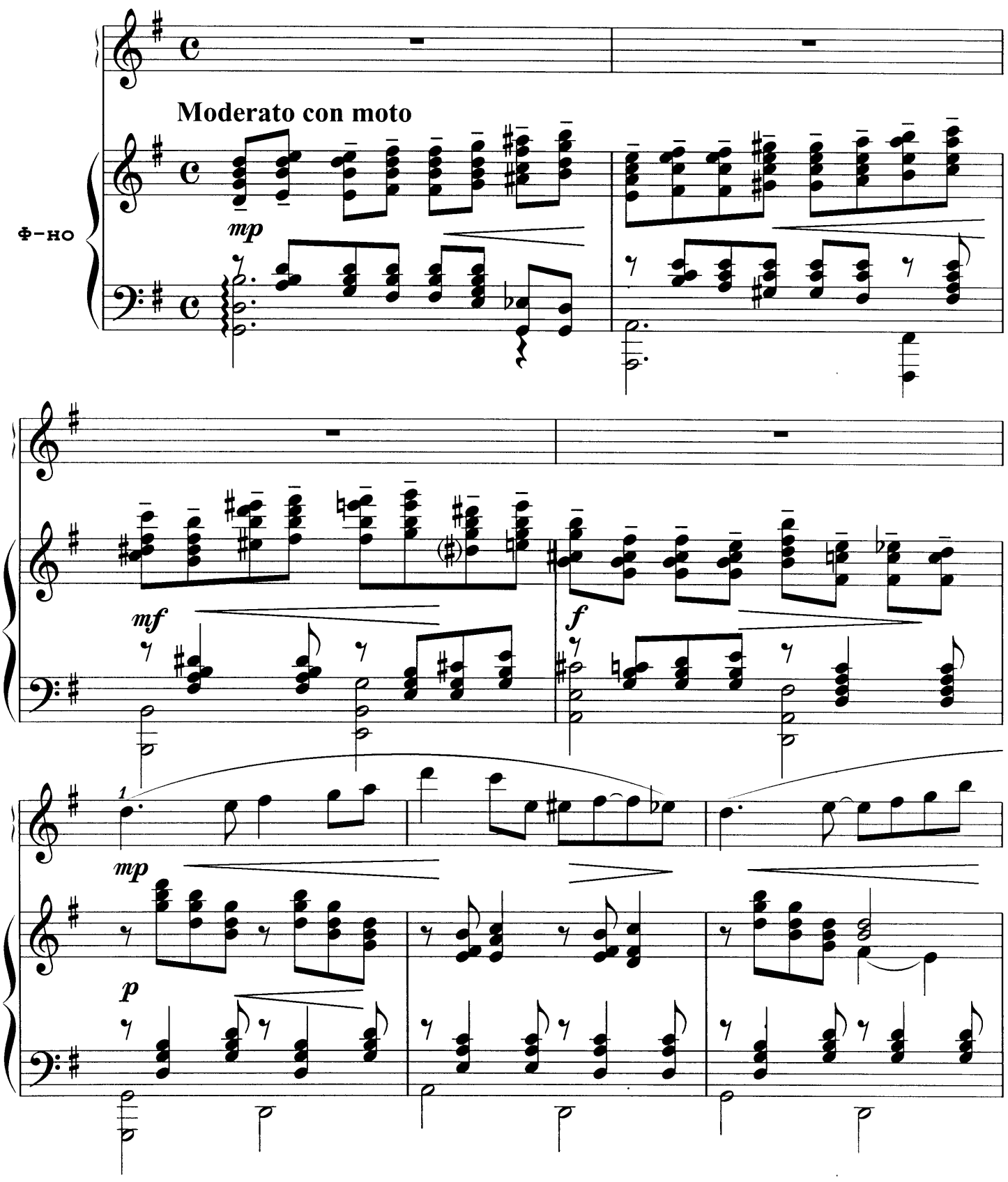
Необхідно вміти уявляти собі, які способи, яку динаміку, який штрих обрати для того, щоб музика ожила, зазвучала по-справжньому.

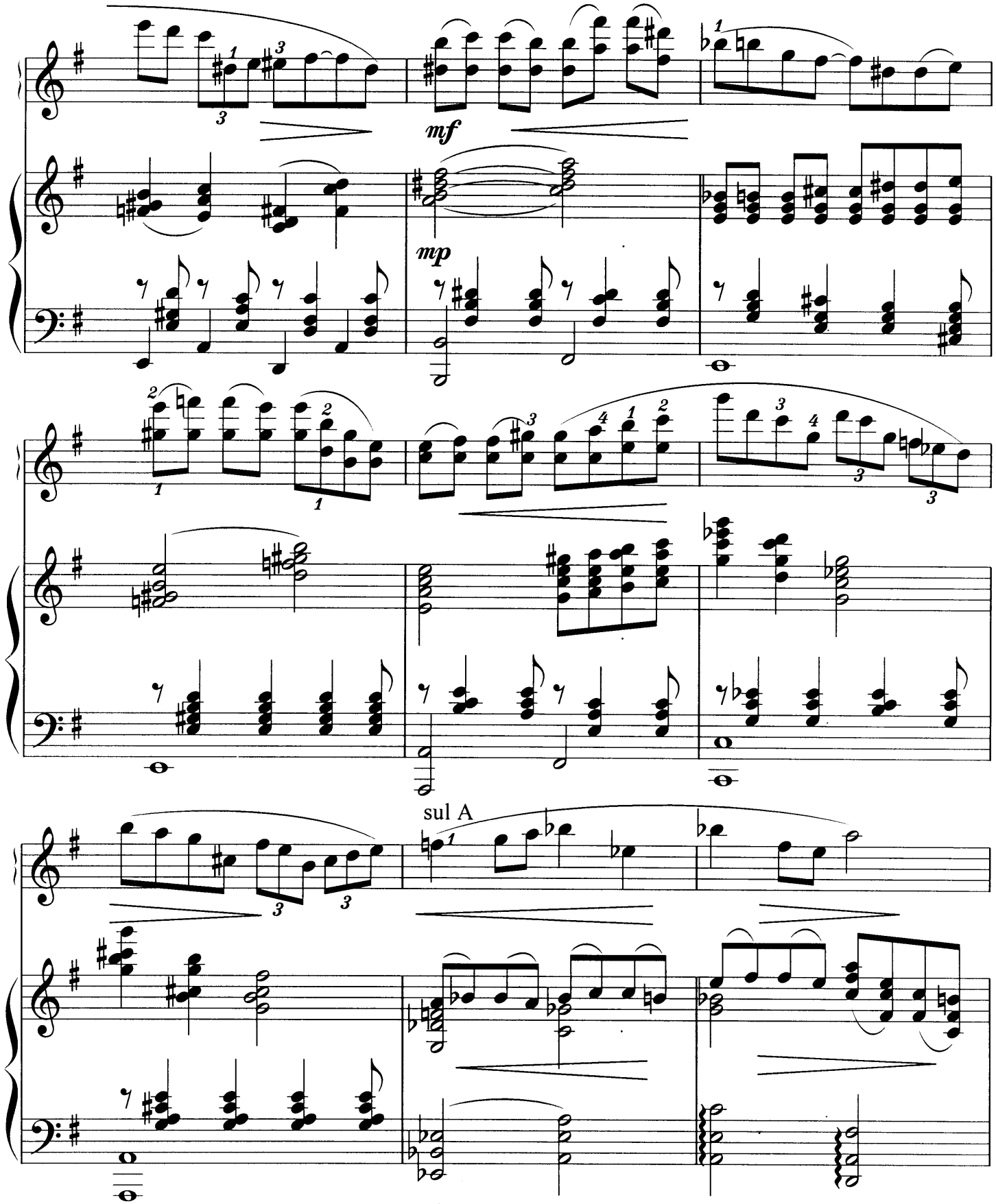
Вмілий вибір аплікатури та тембр звучання інструмента, це також творчість. Адже одна й та сама мелодія може бути виконана на різних струнах. Наприклад, на струні Ля вона буде звучати прозоро, яскраво, а на струні Ре м'якше. Крім того, вона може бути виконана медіатором біля підставки, або, навпаки, лівіше від резонатора. Одним словом, необхідний пошук, а пошук - це і є творчість.

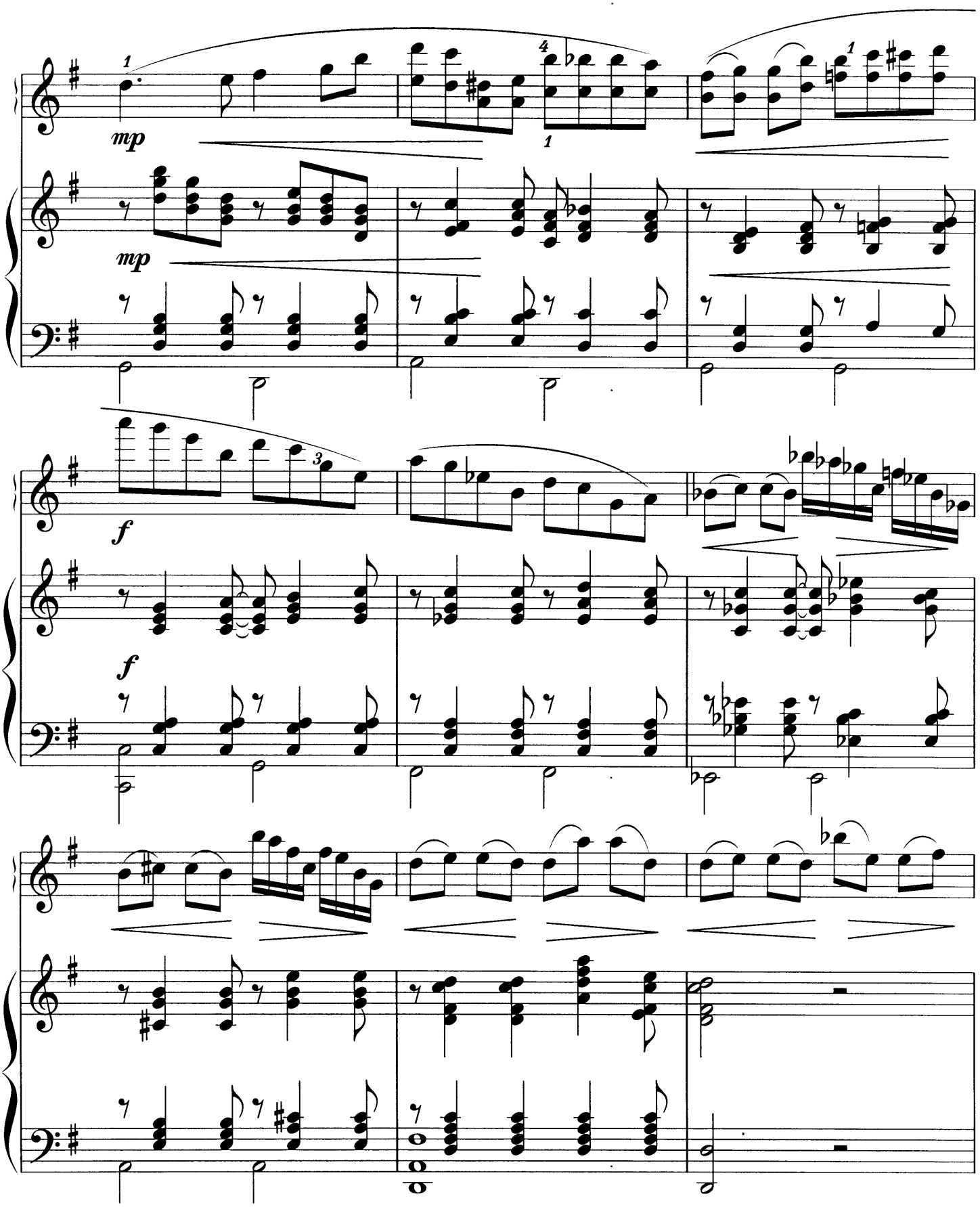
ПОЕТИЧНИЙ ЕСКІЗ

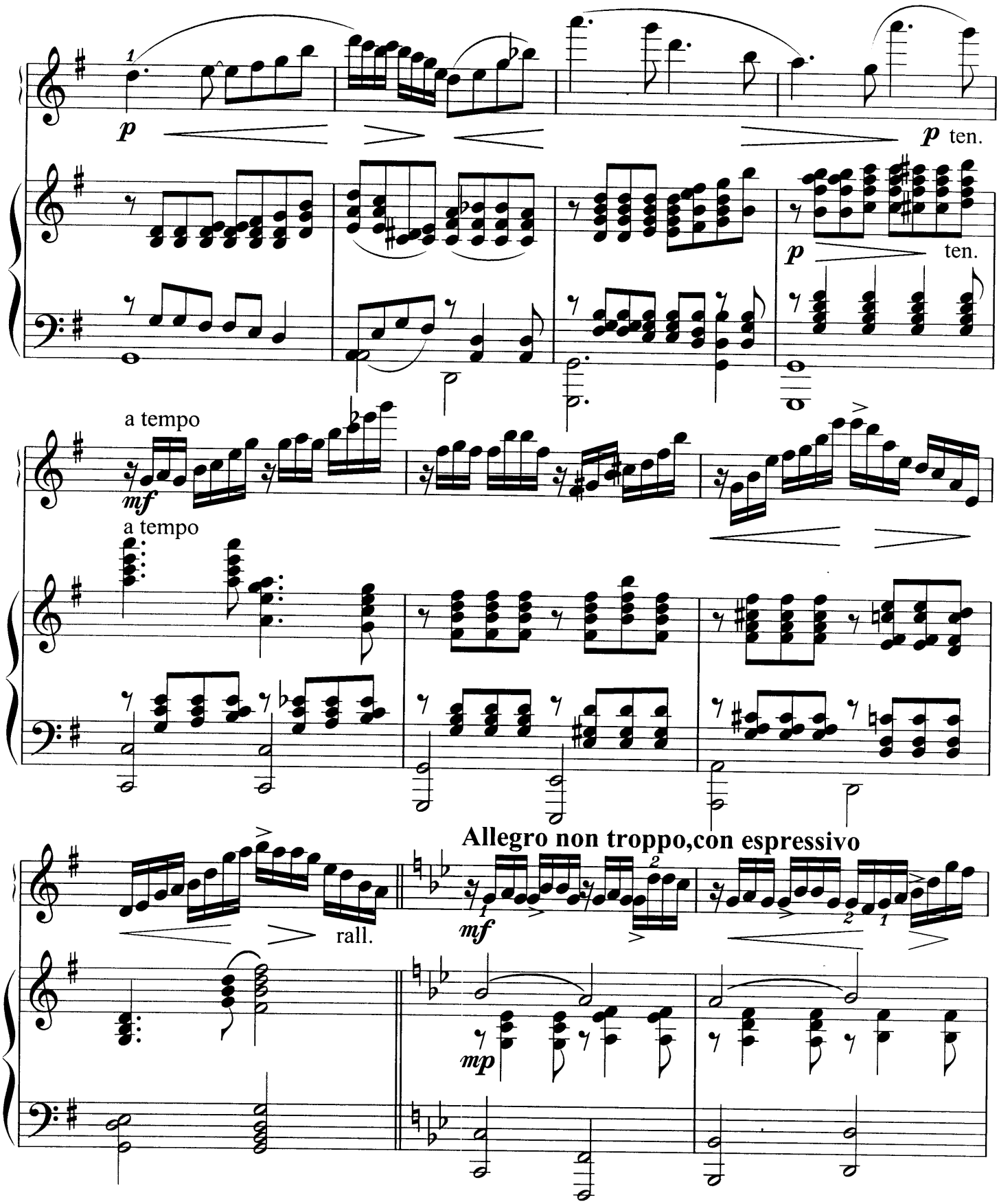
Moderato con moto

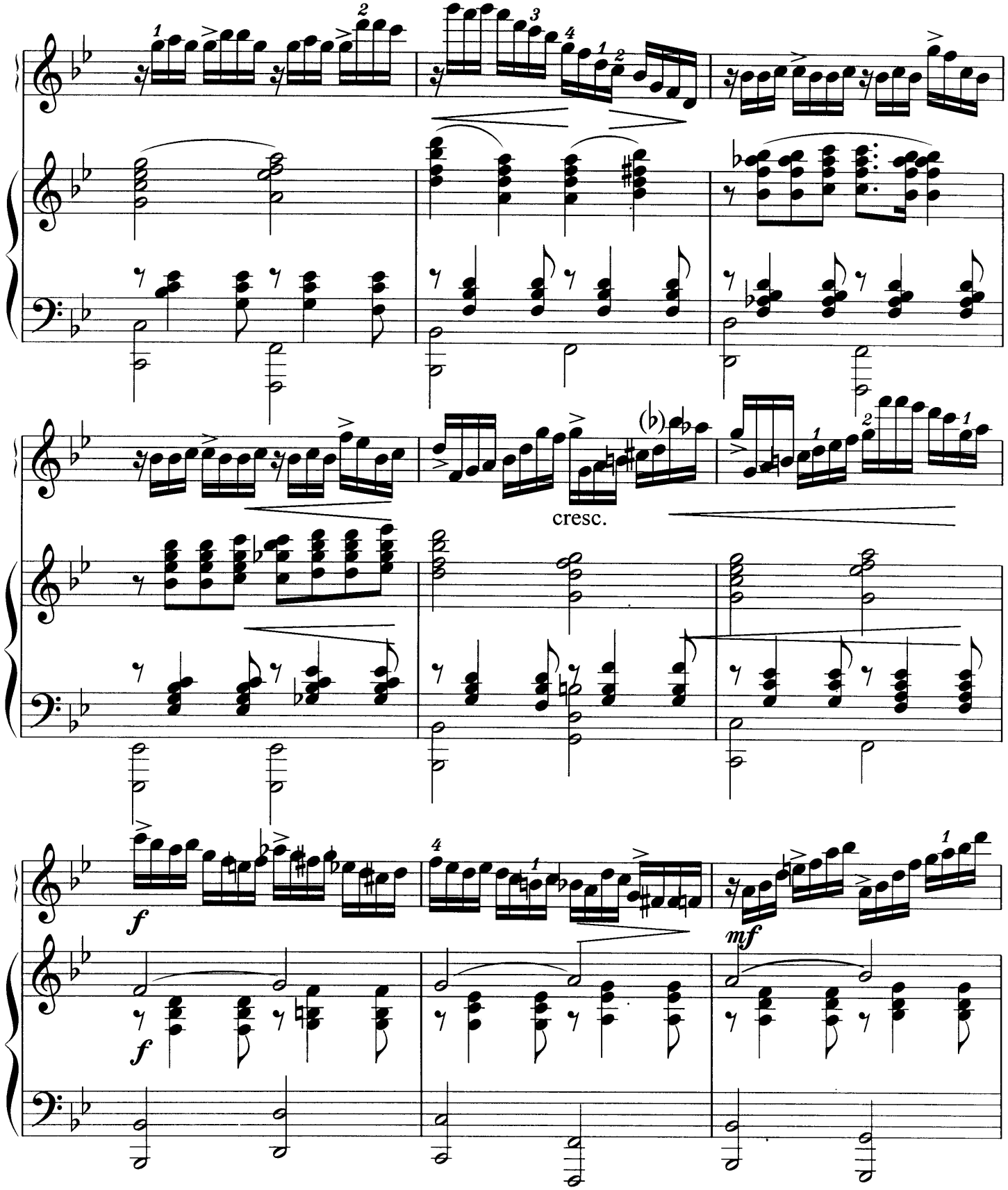
Л.МАТВІЙЧУК

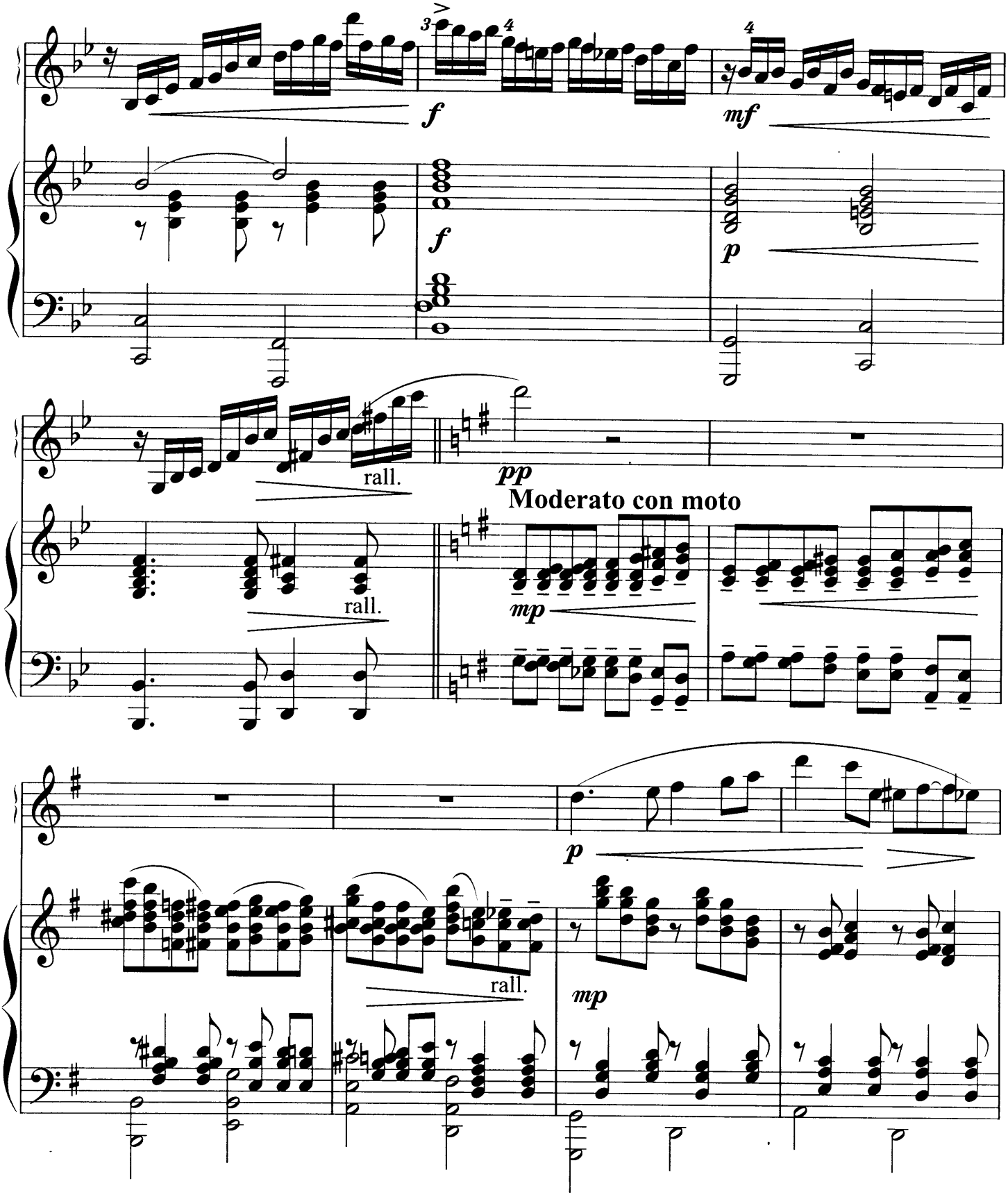


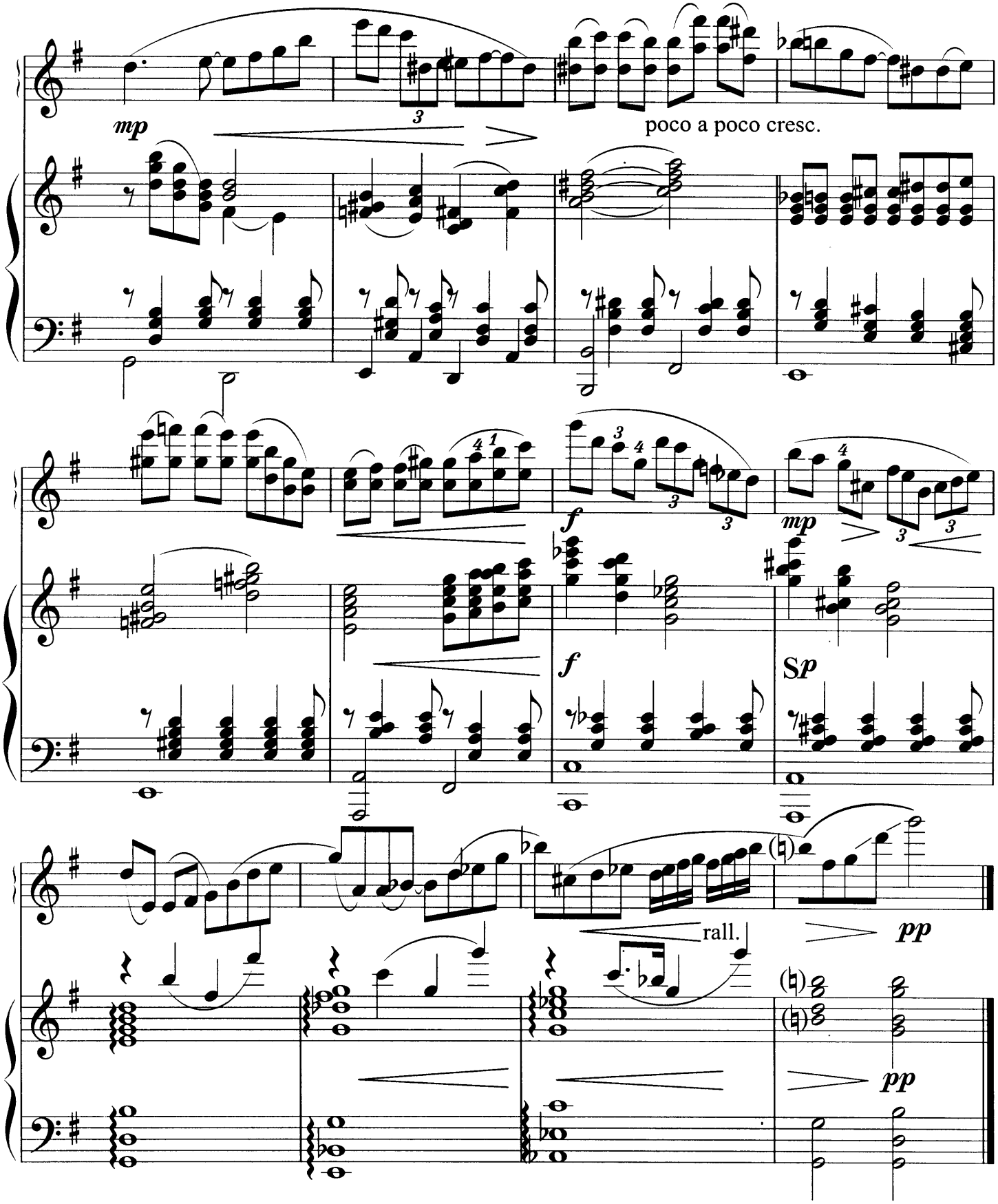

mf
mp
sul A


mp
mp
f
f


p
p ten.
p
ten.
a tempo
mf
a tempo
rall.
Allegro non troppo,con espressivo
mf
mp

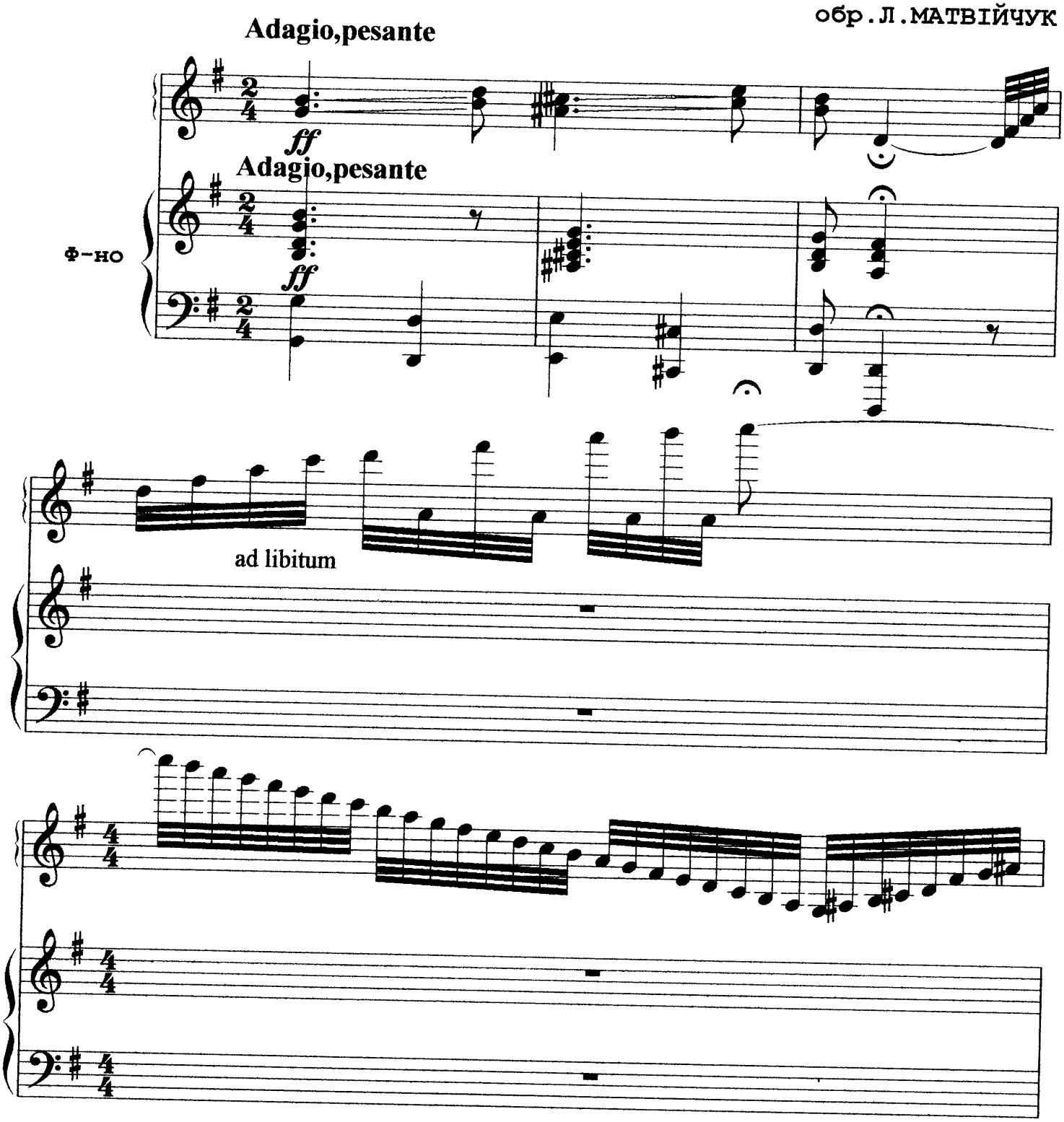

cresc.
f
f
mf

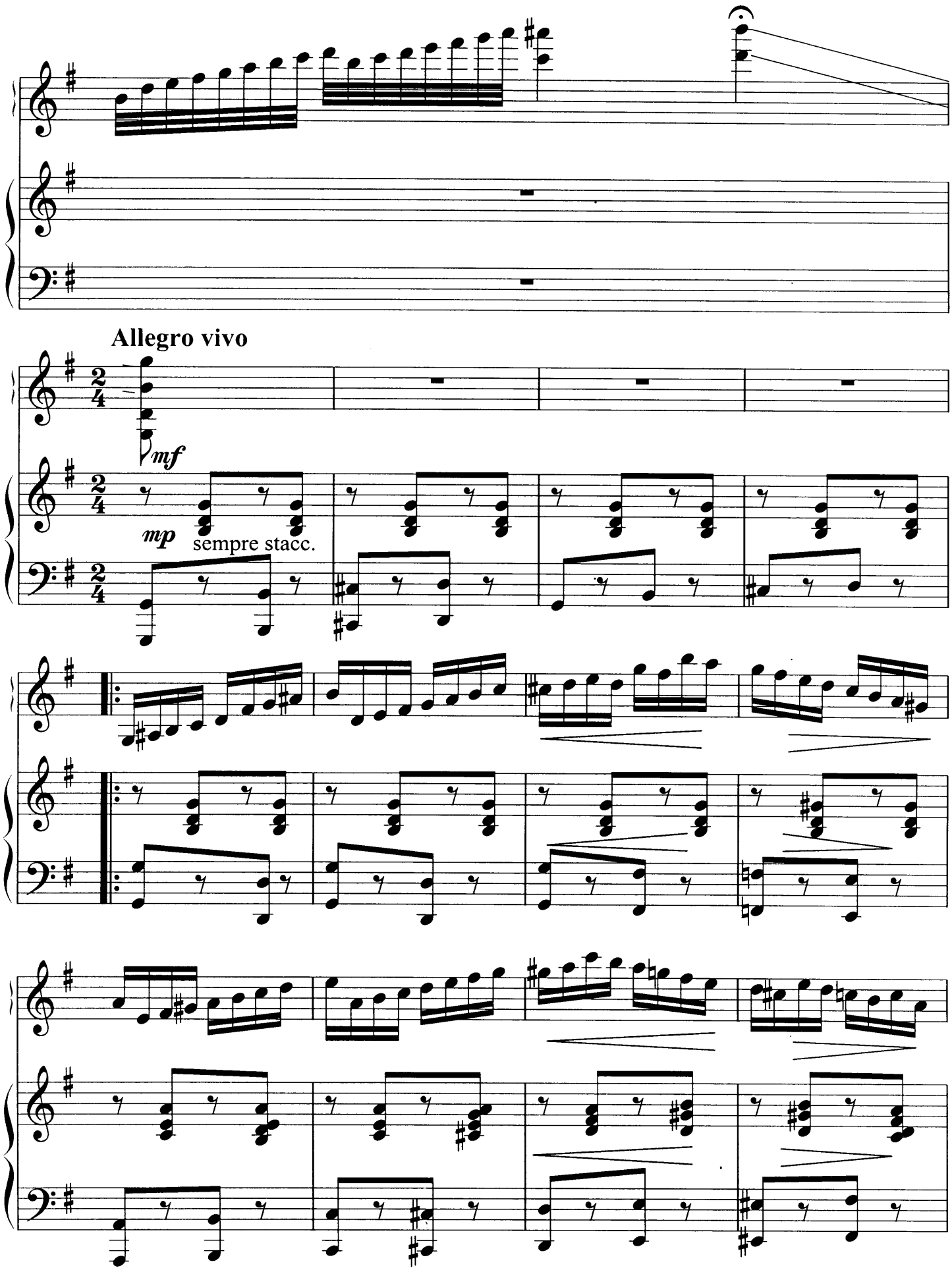

f
mf
f
p
rall.
pp
Moderato con moto
rall.
mp
p
rall.
mp

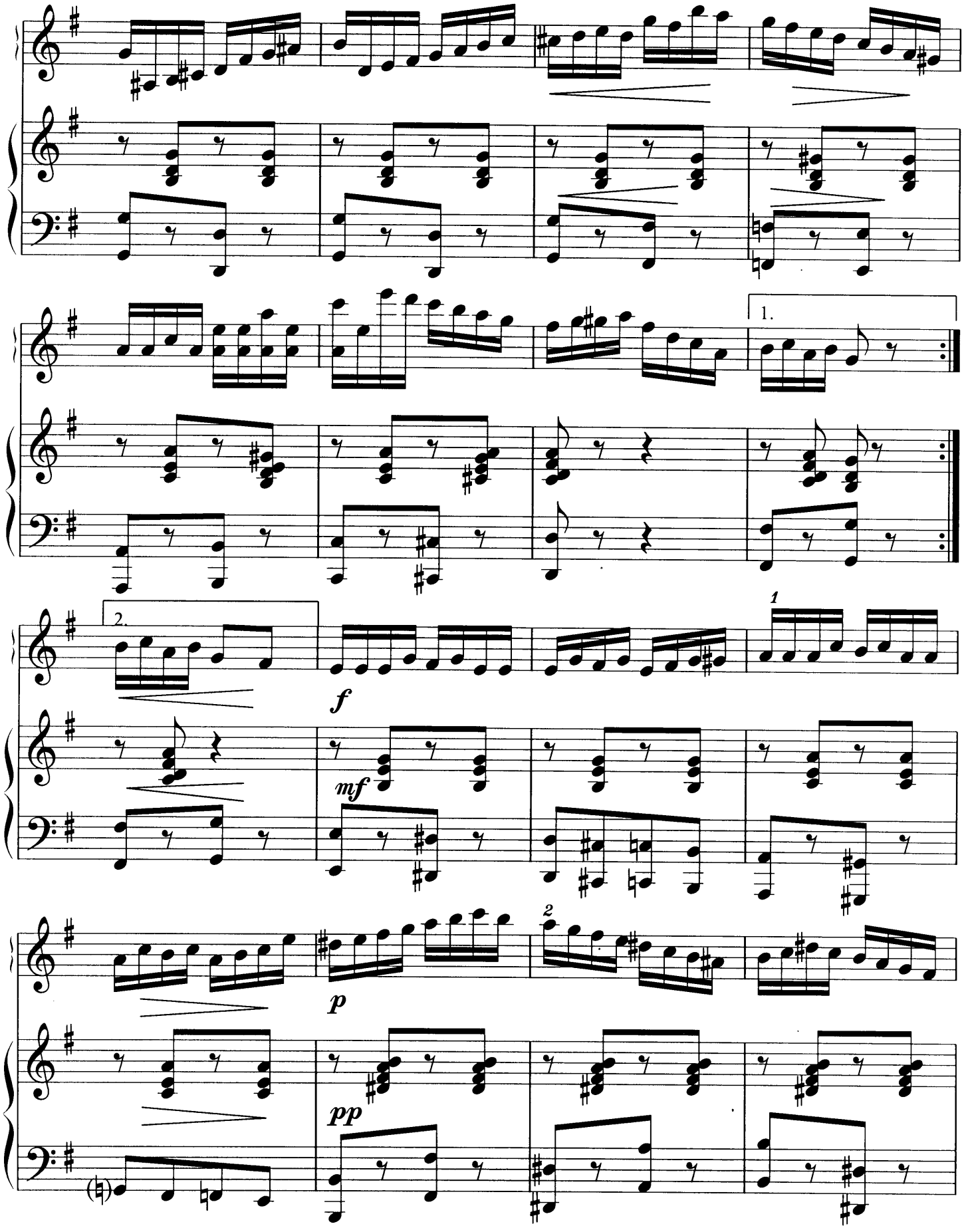

mp
poco a poco cresc.
f
mp
f
Sp
rall.
pp
pp

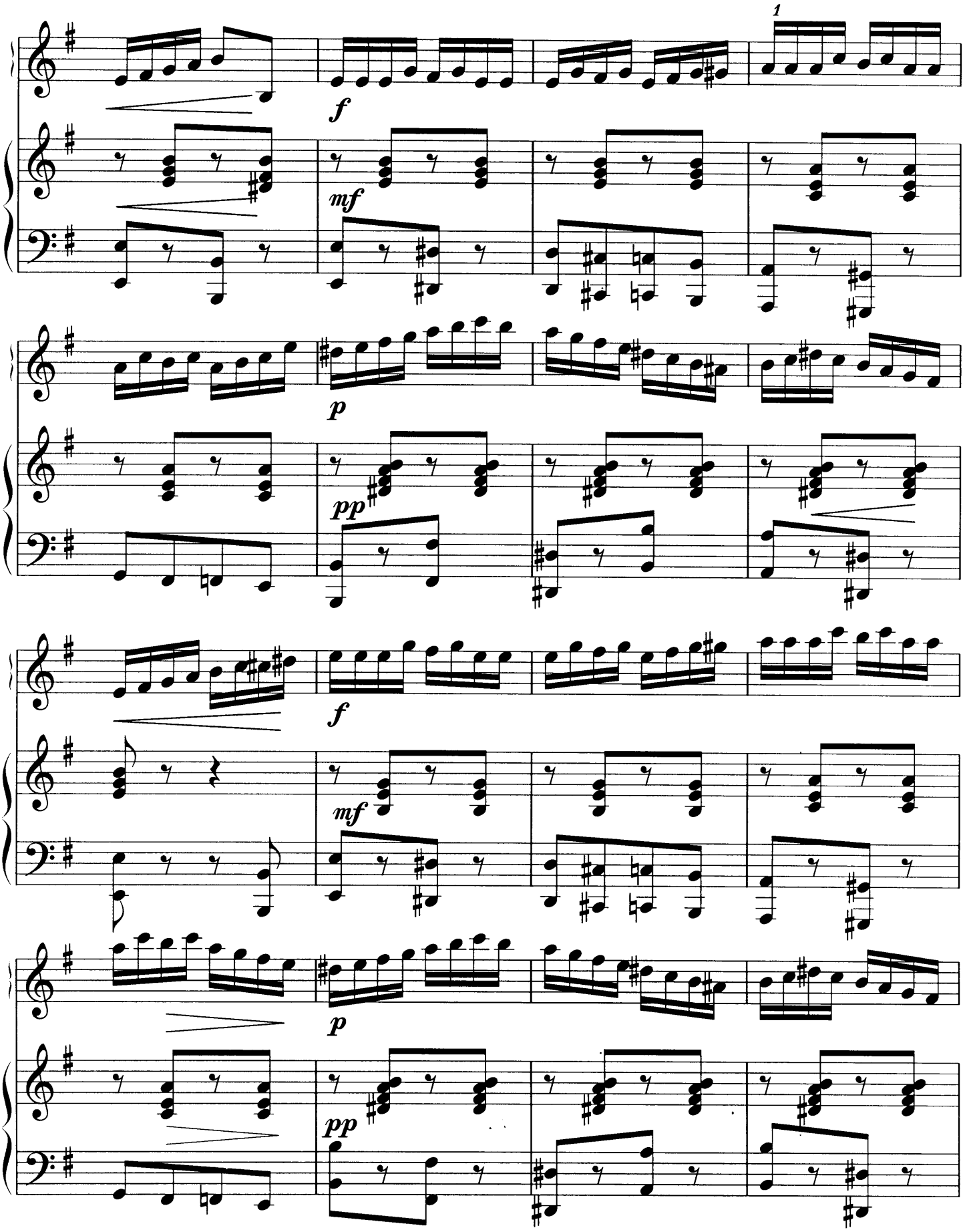
МОЛДАВСЬКИЙ ТАНОК

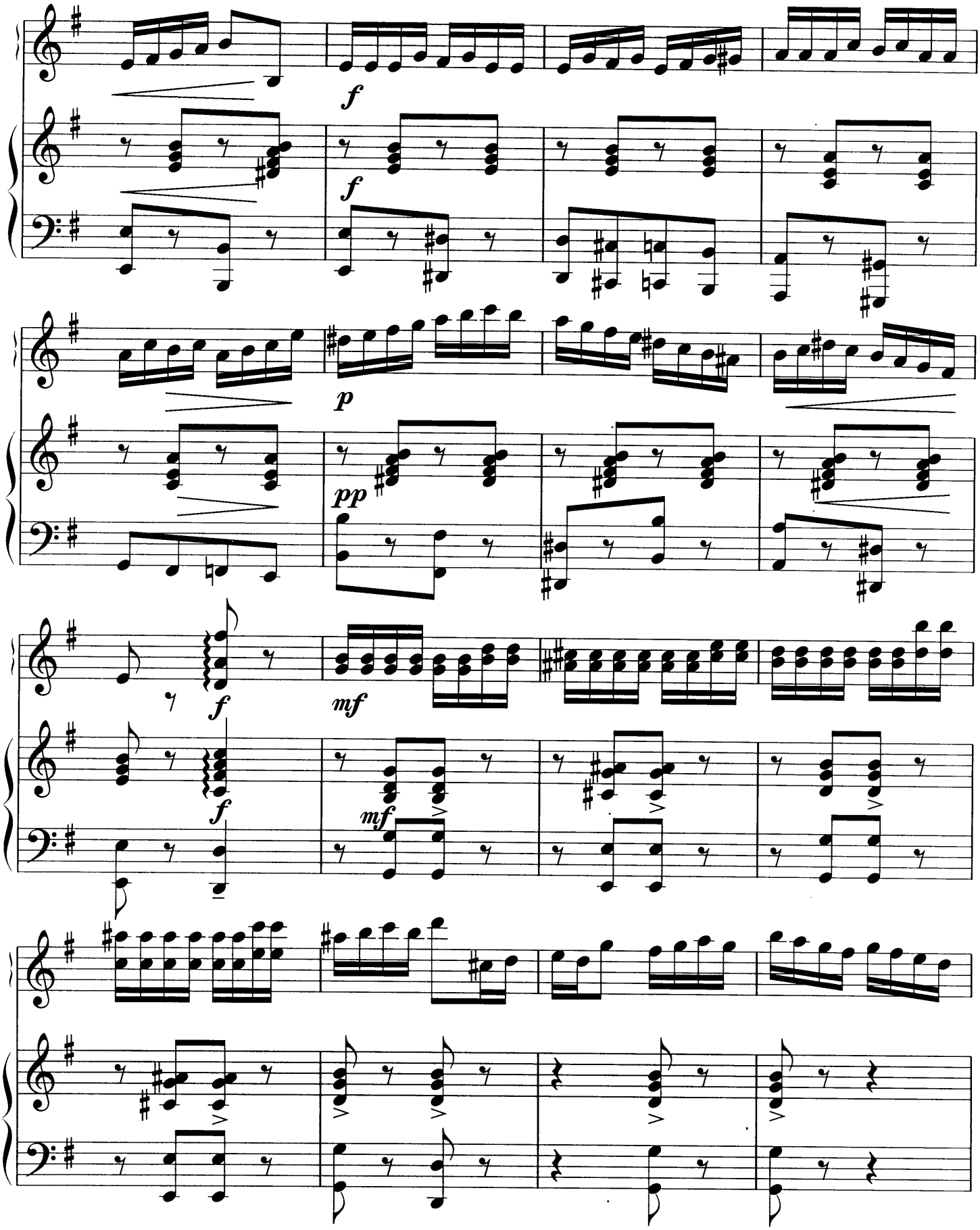
обр. Л. МАТВІЙЧУК

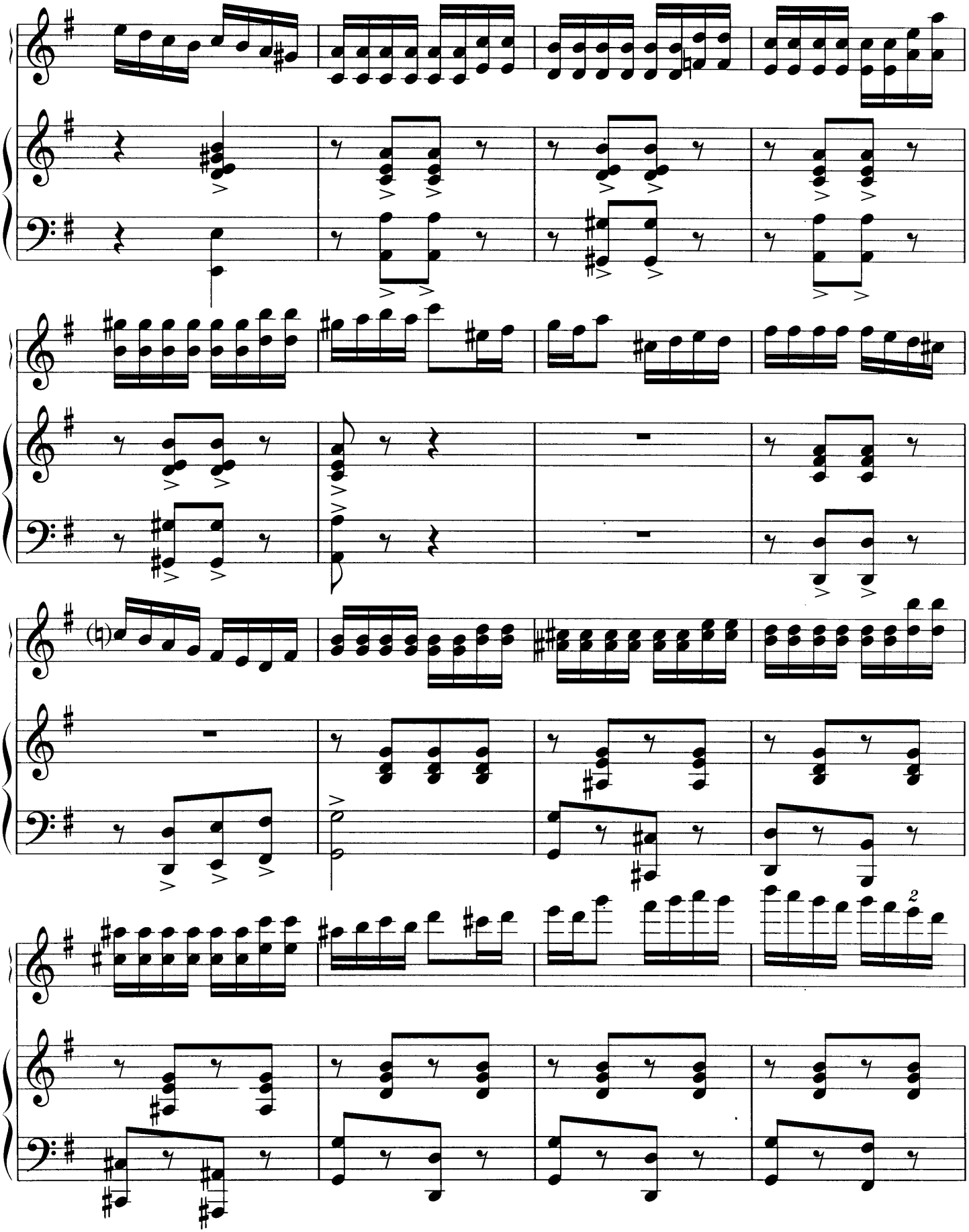


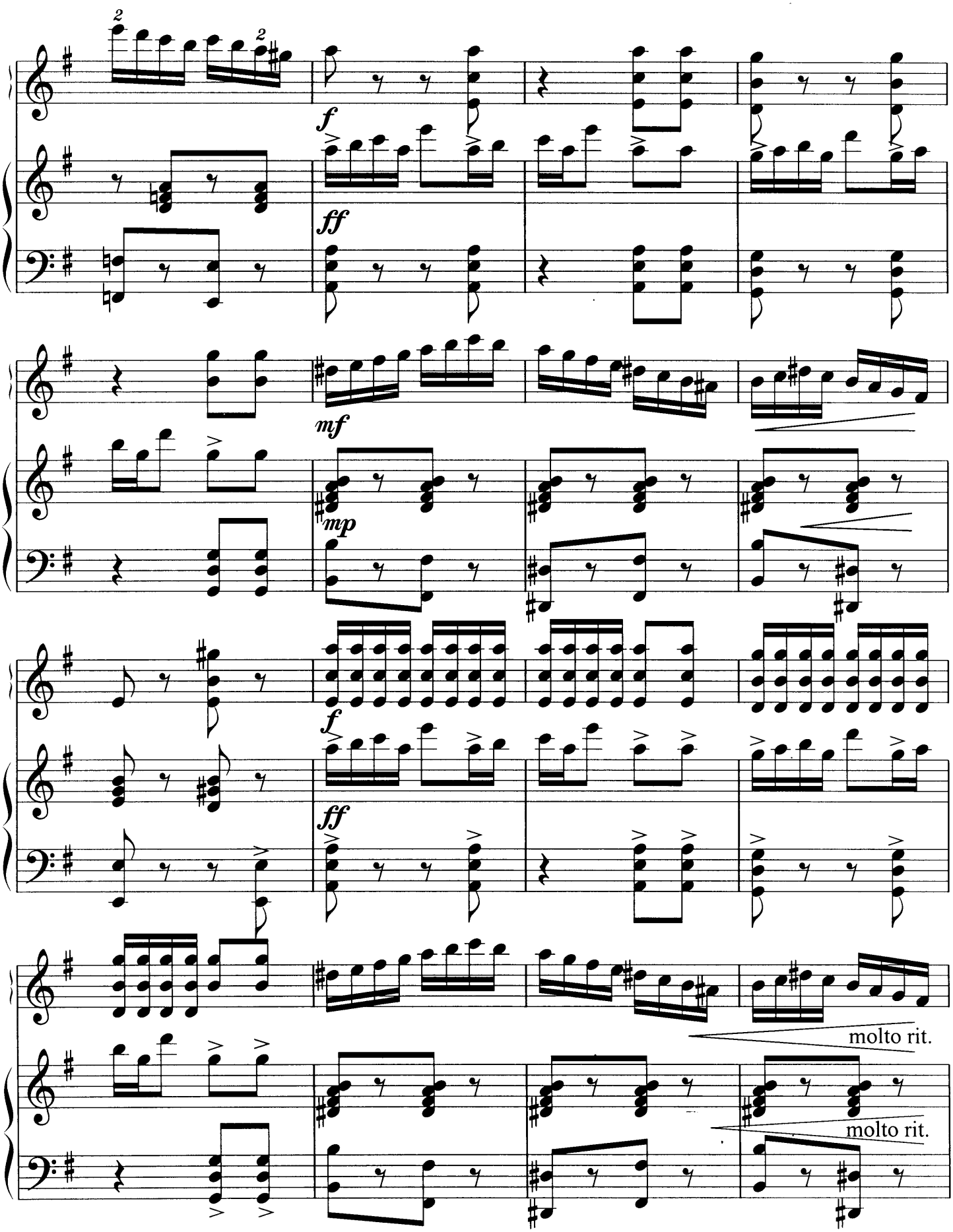

Allegro vivo
mf
mp
sempre stacc.

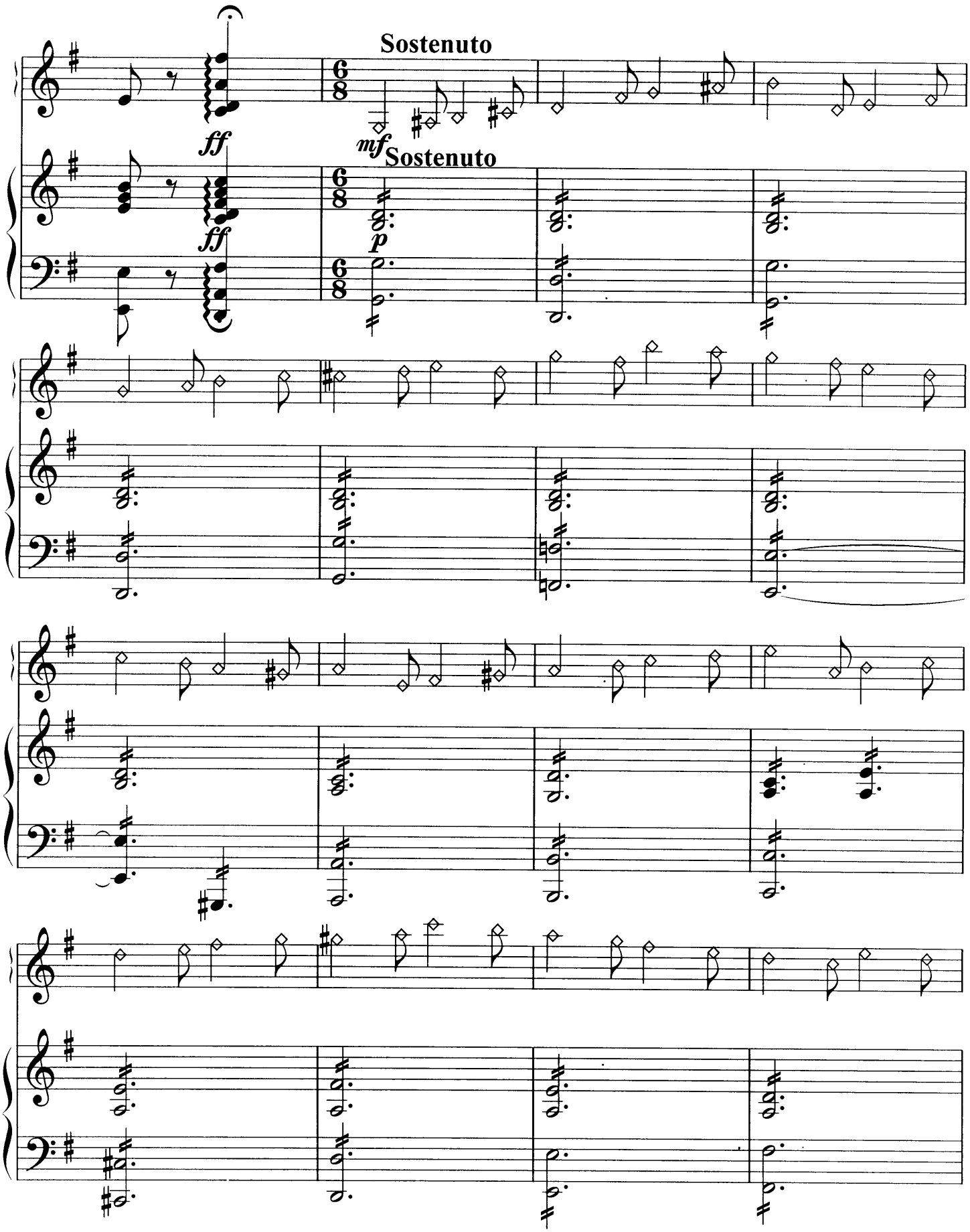

1.
2.
f
mf
p
pp

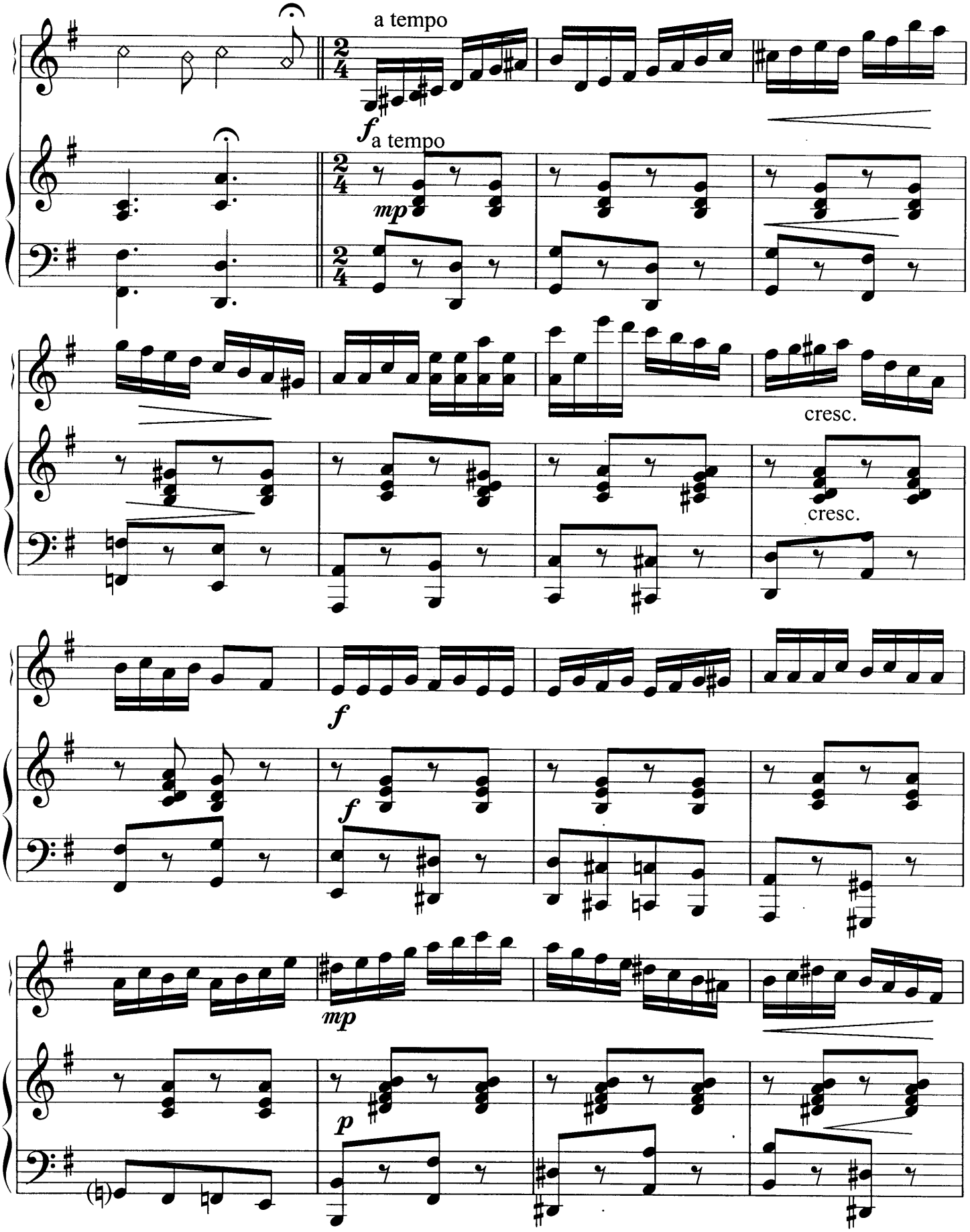

1
f
mf
p
pp
f
mf
p
pp

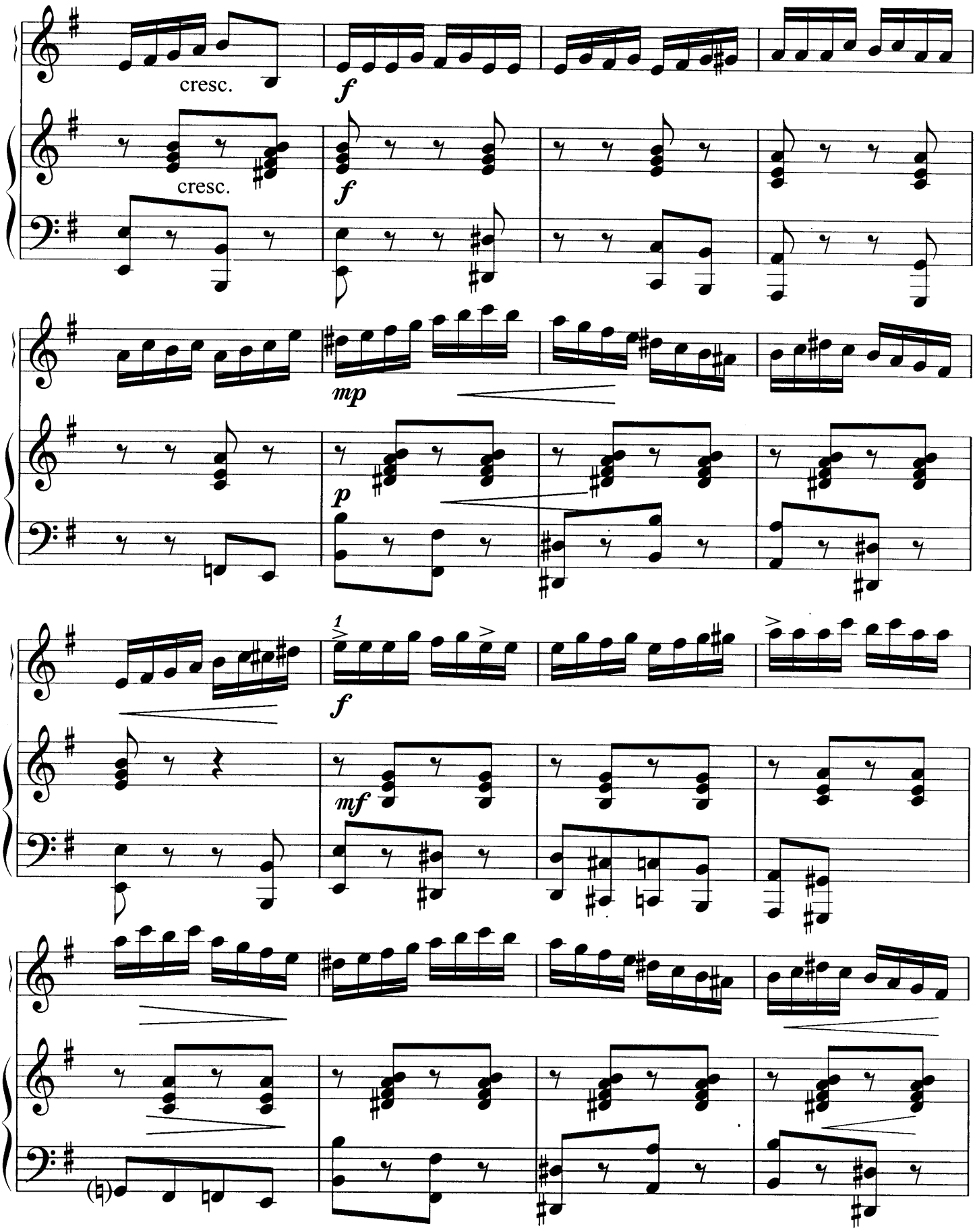

f
f
p
pp
f
mf
f
mf

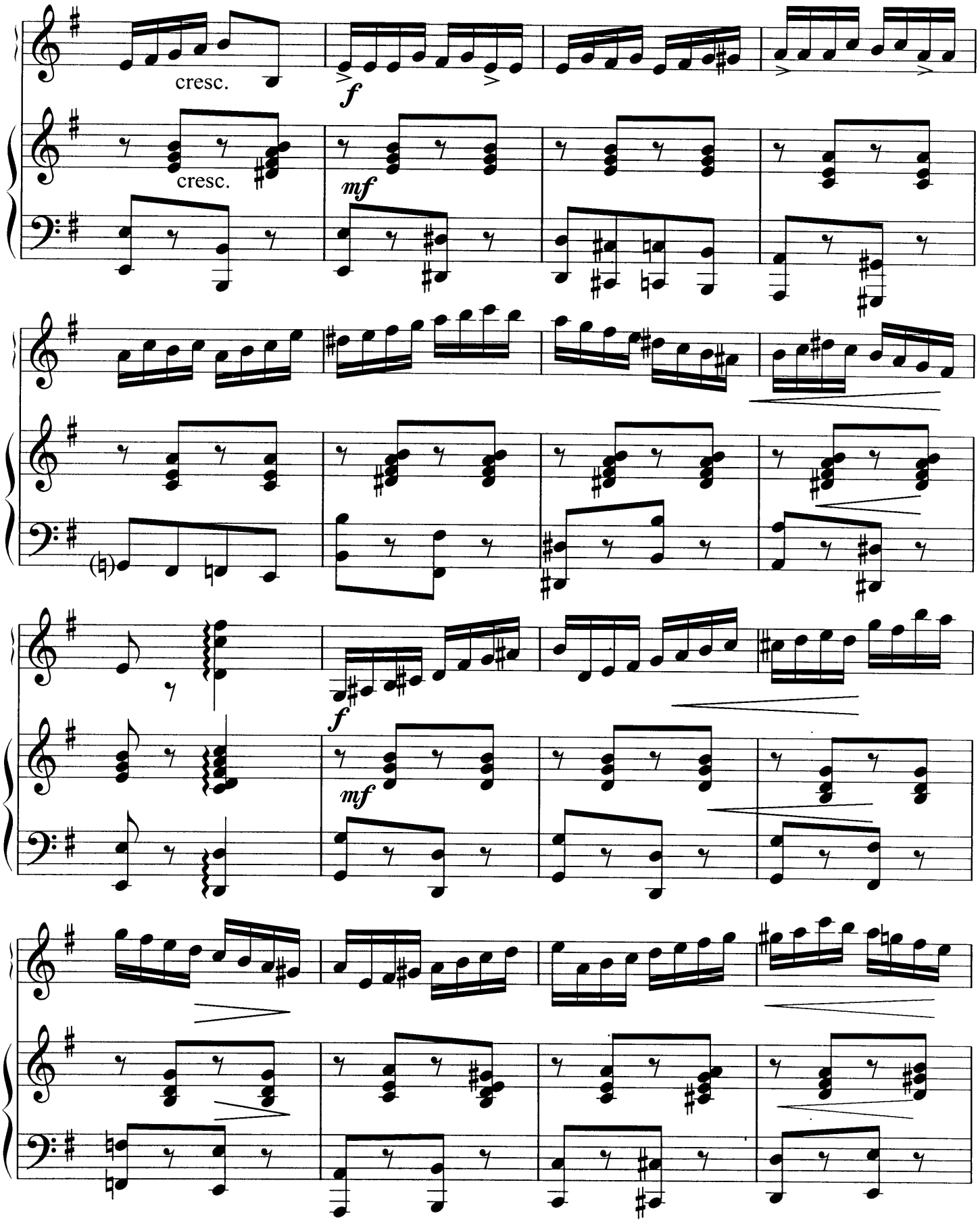


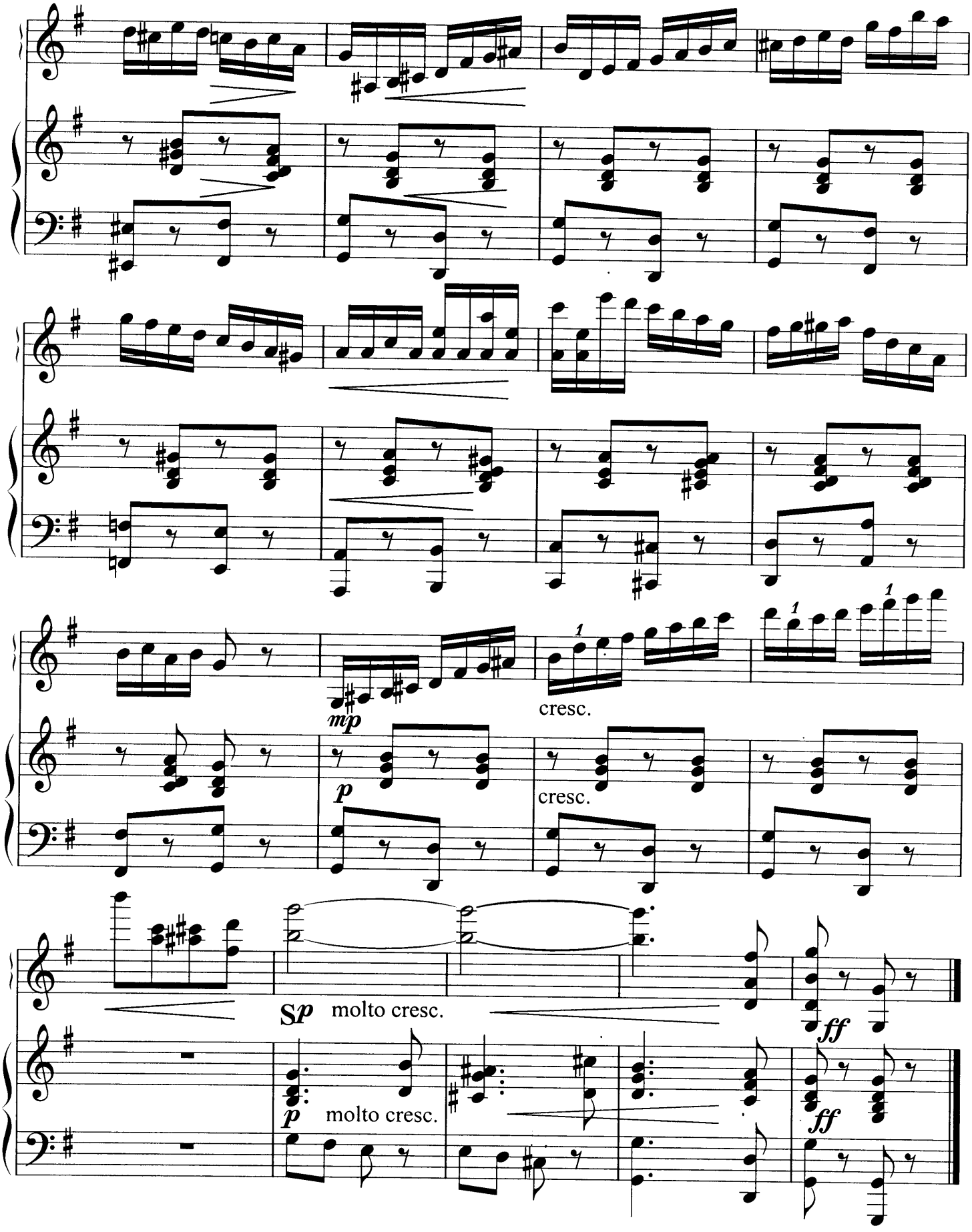

f
ff
mf
mp
f
ff
molto rit.
molto rit.


Sostenuto
ff
mf
Sostenuto
ff
p


a tempo
f
a tempo
mp
cresc.
cresc.
f
f
mp
p

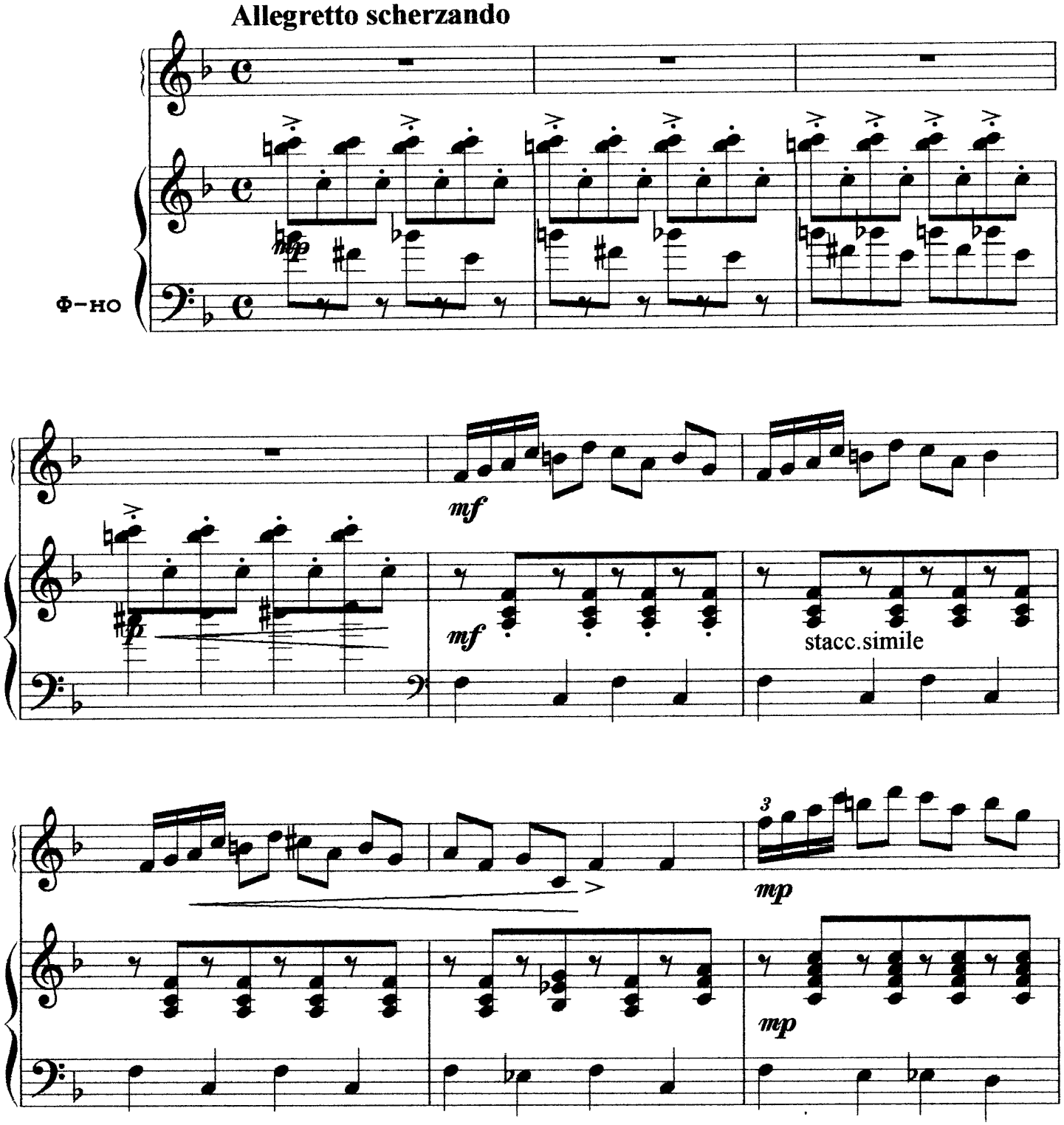

cresc.
cresc.
f
f
mp
p
1
f
mf

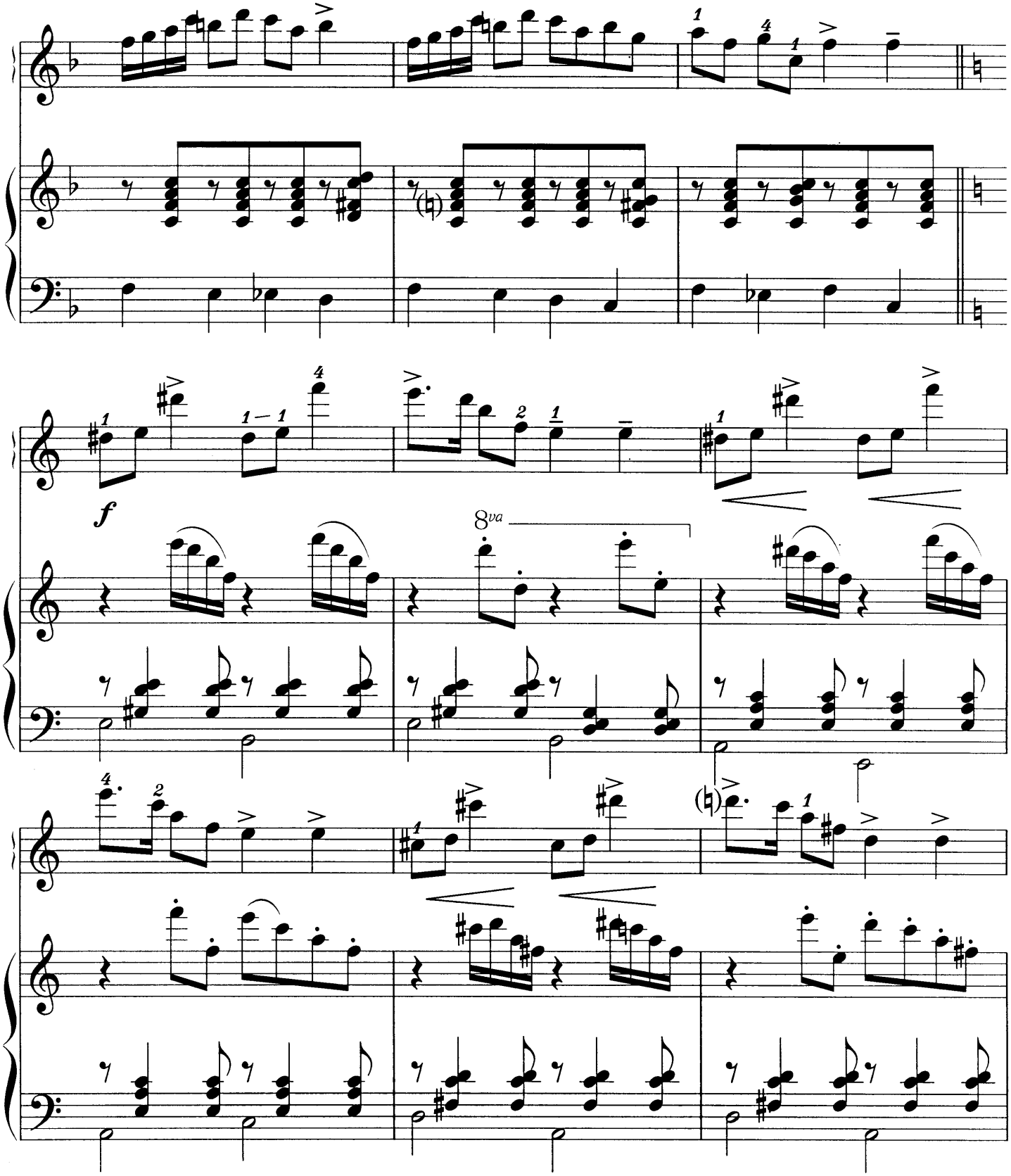

cresc.
f
cresc.
mf
f
mf

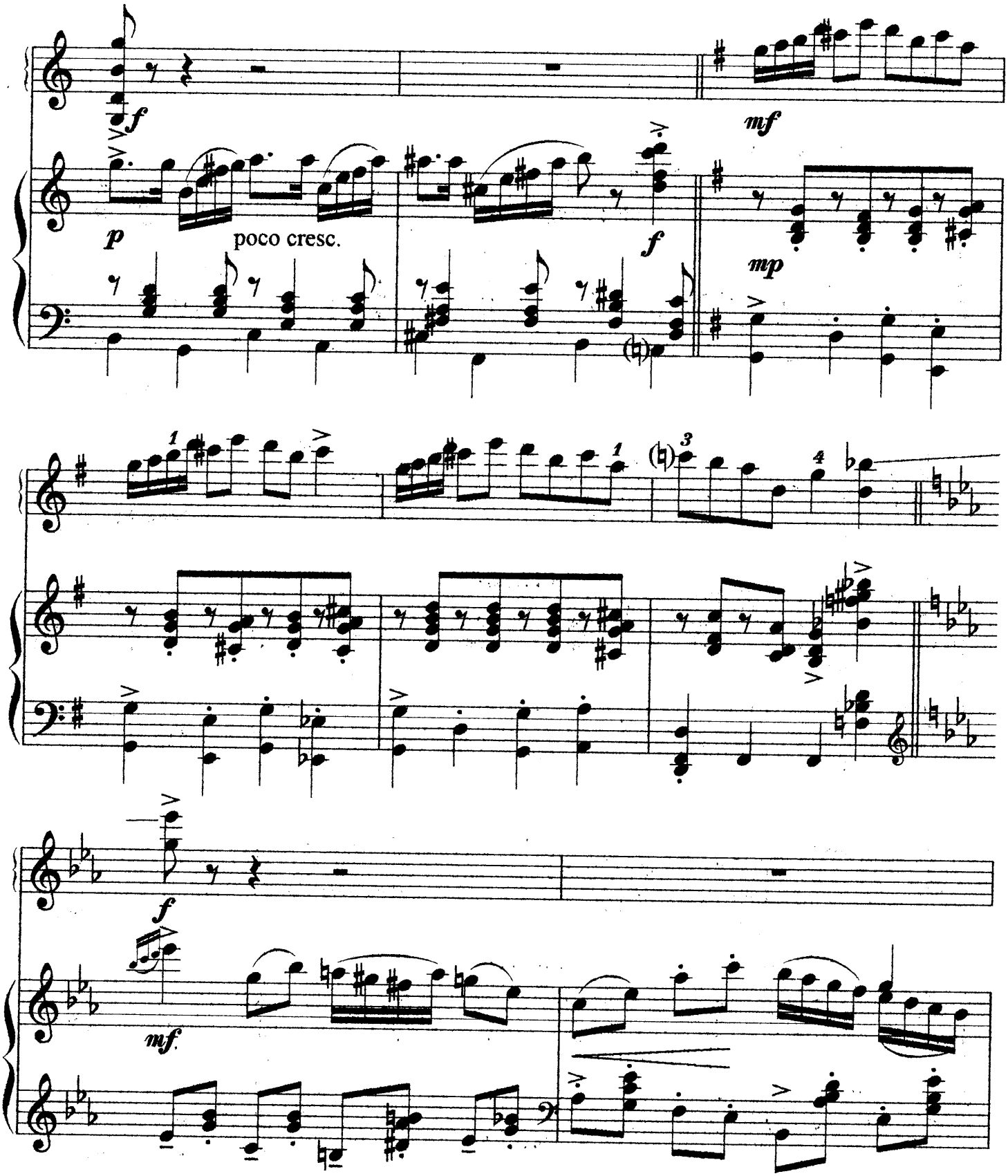

mp
cresc.
p
cresc.
Sp molto cresc.
ff
p molto cresc.
ff

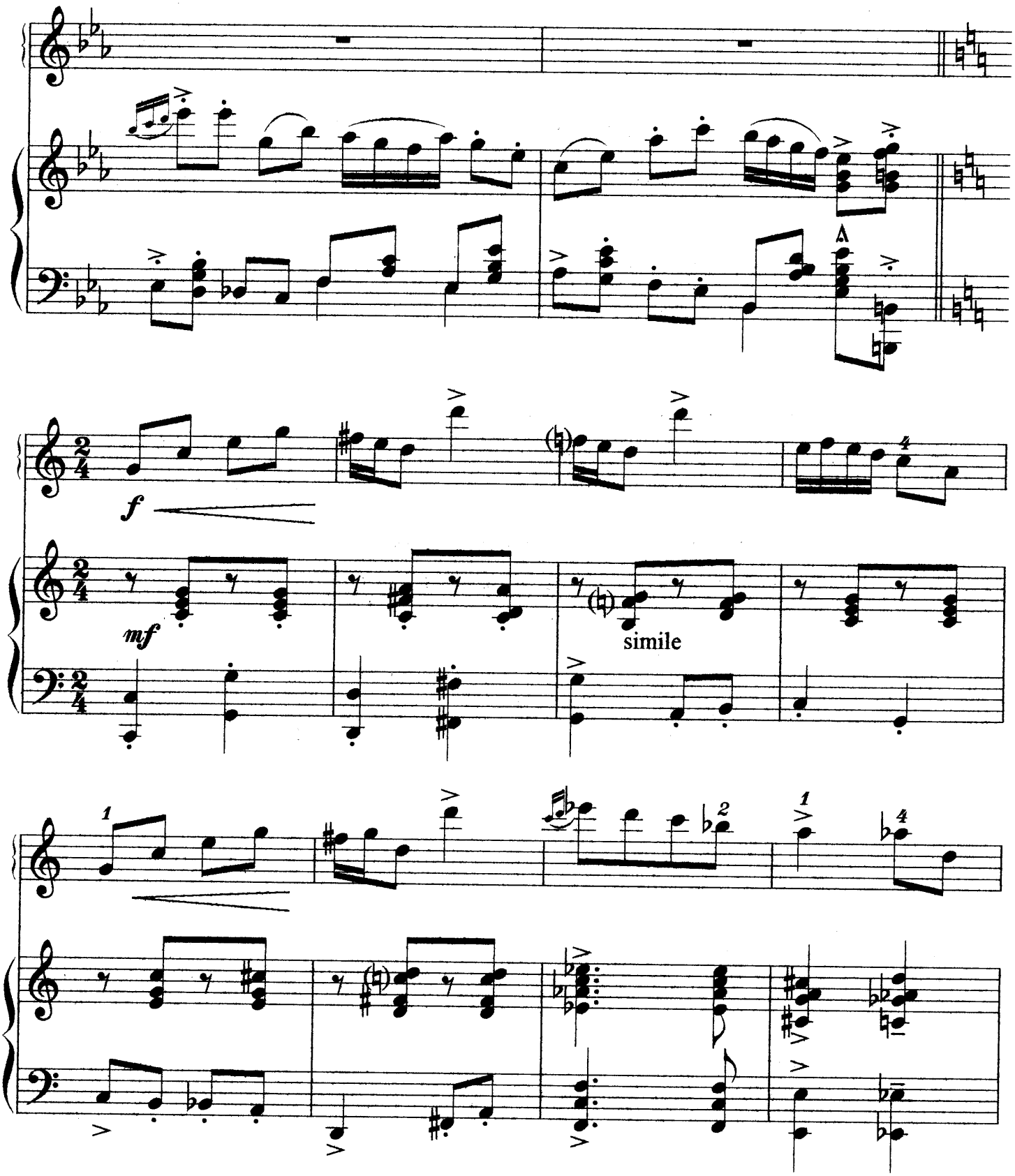
УКРАЇНСЬКЕ РОНДО

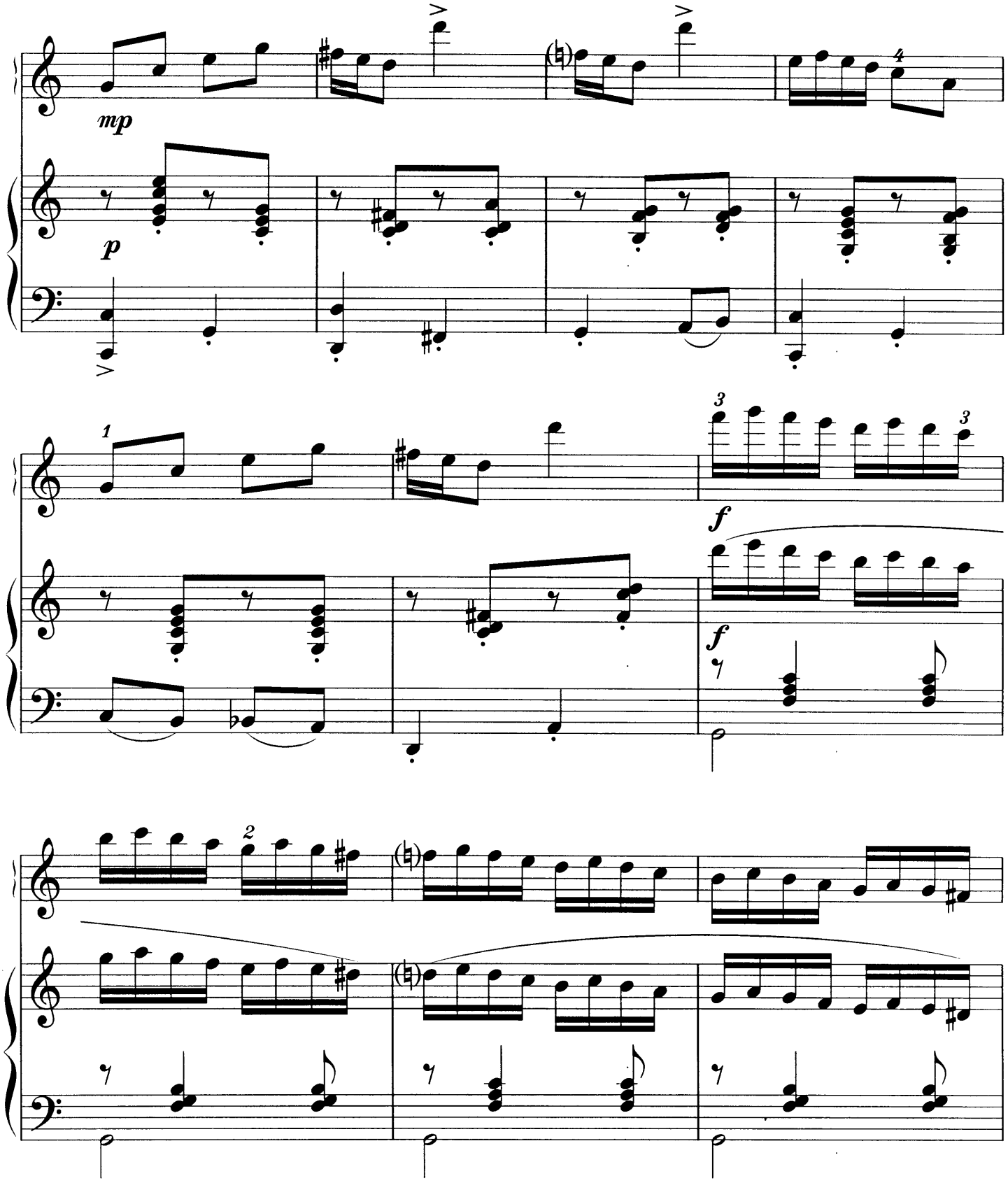
К.МЯСКОВ
перекл. та обр. Л. Матвійчук

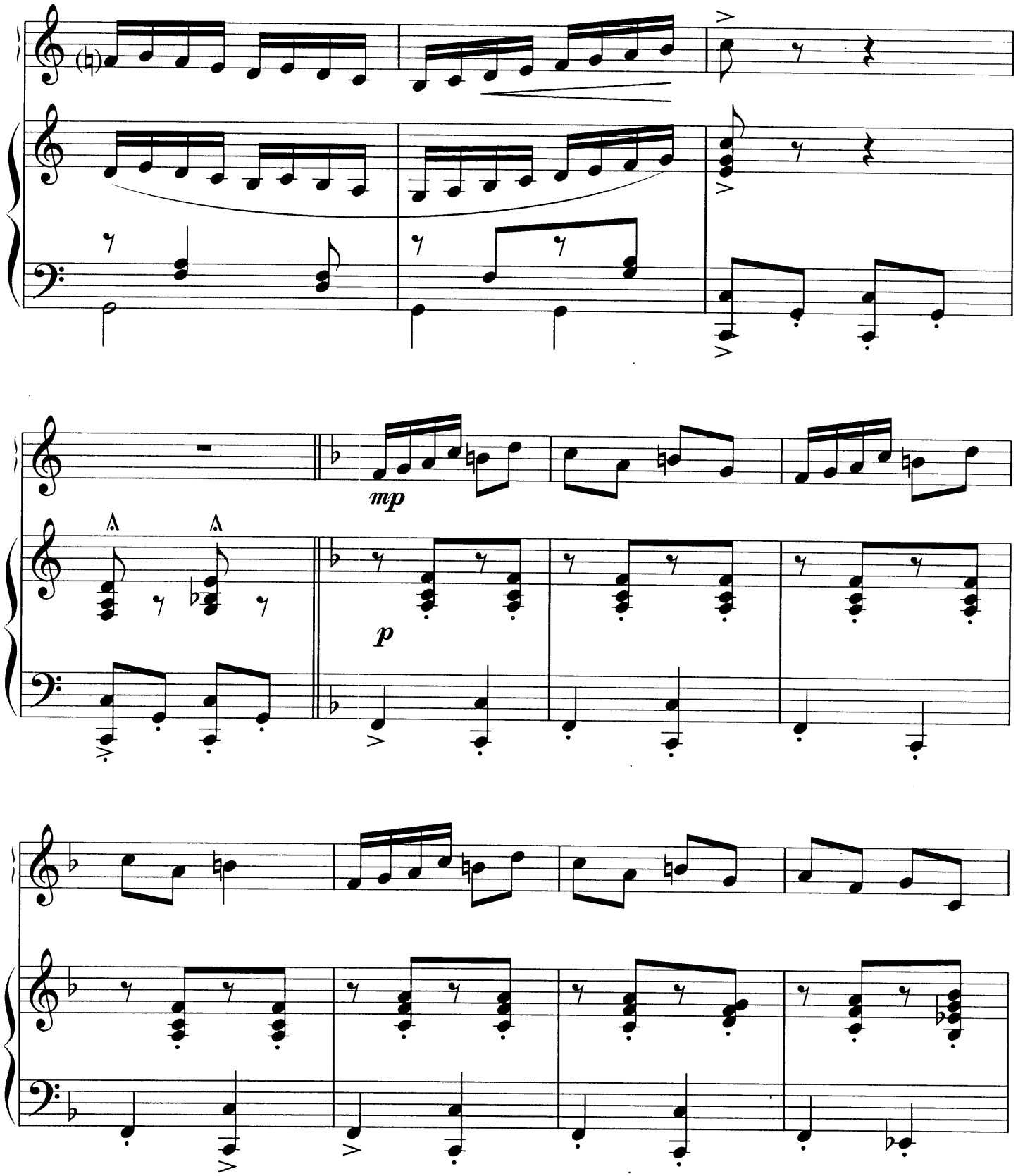


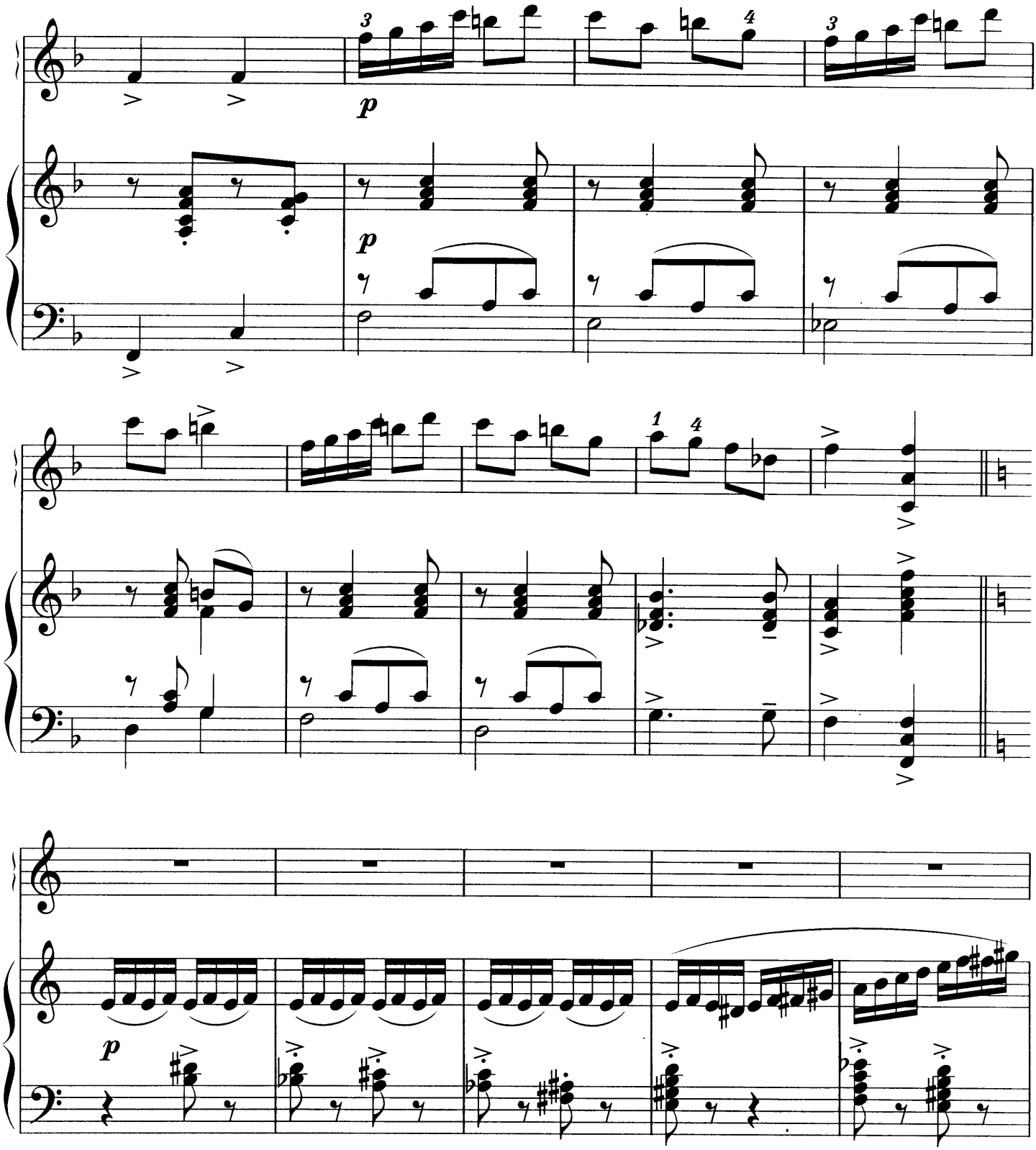

f
8va

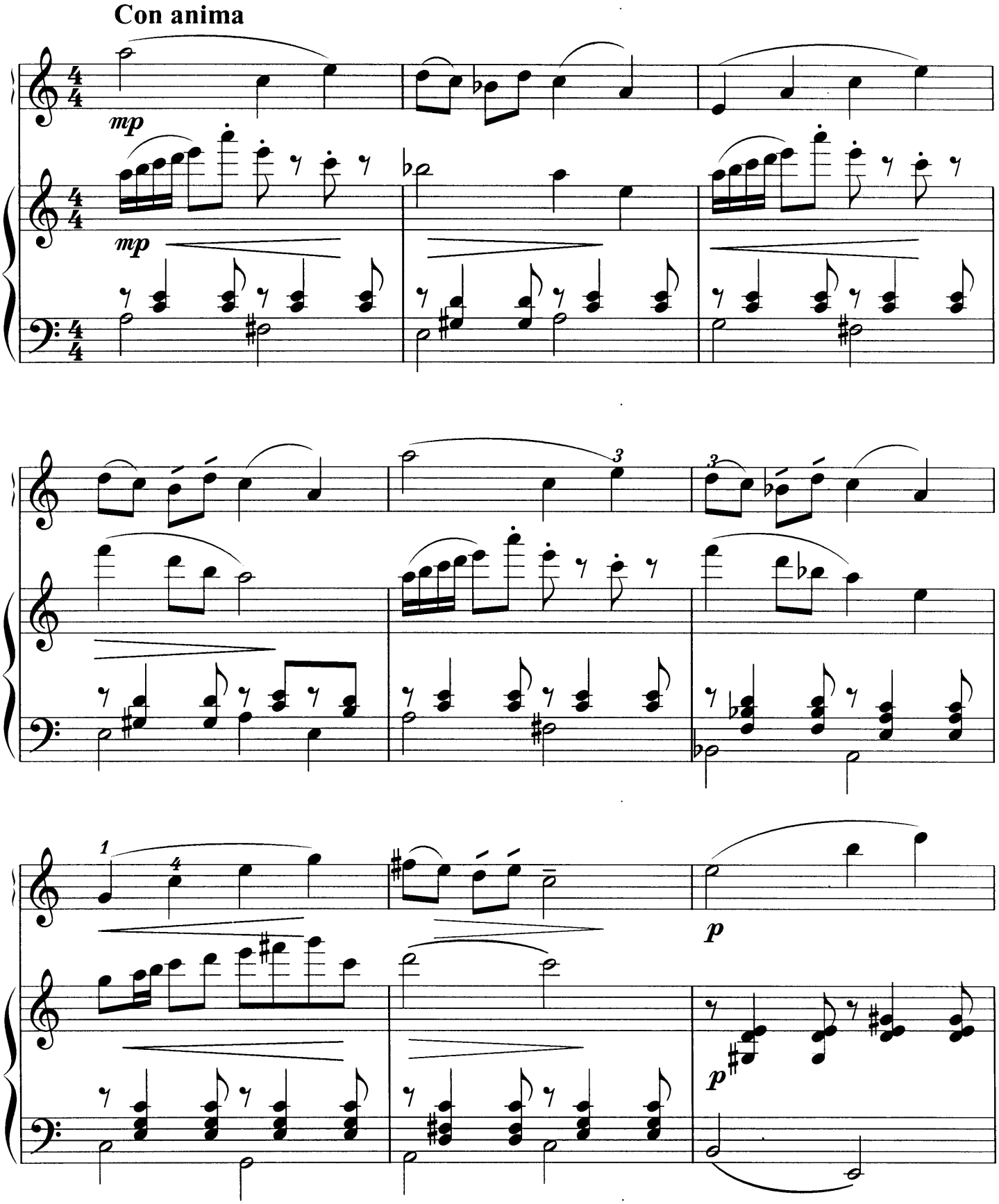

f
mf
p
poco cresc.
f
mp
f
mf.

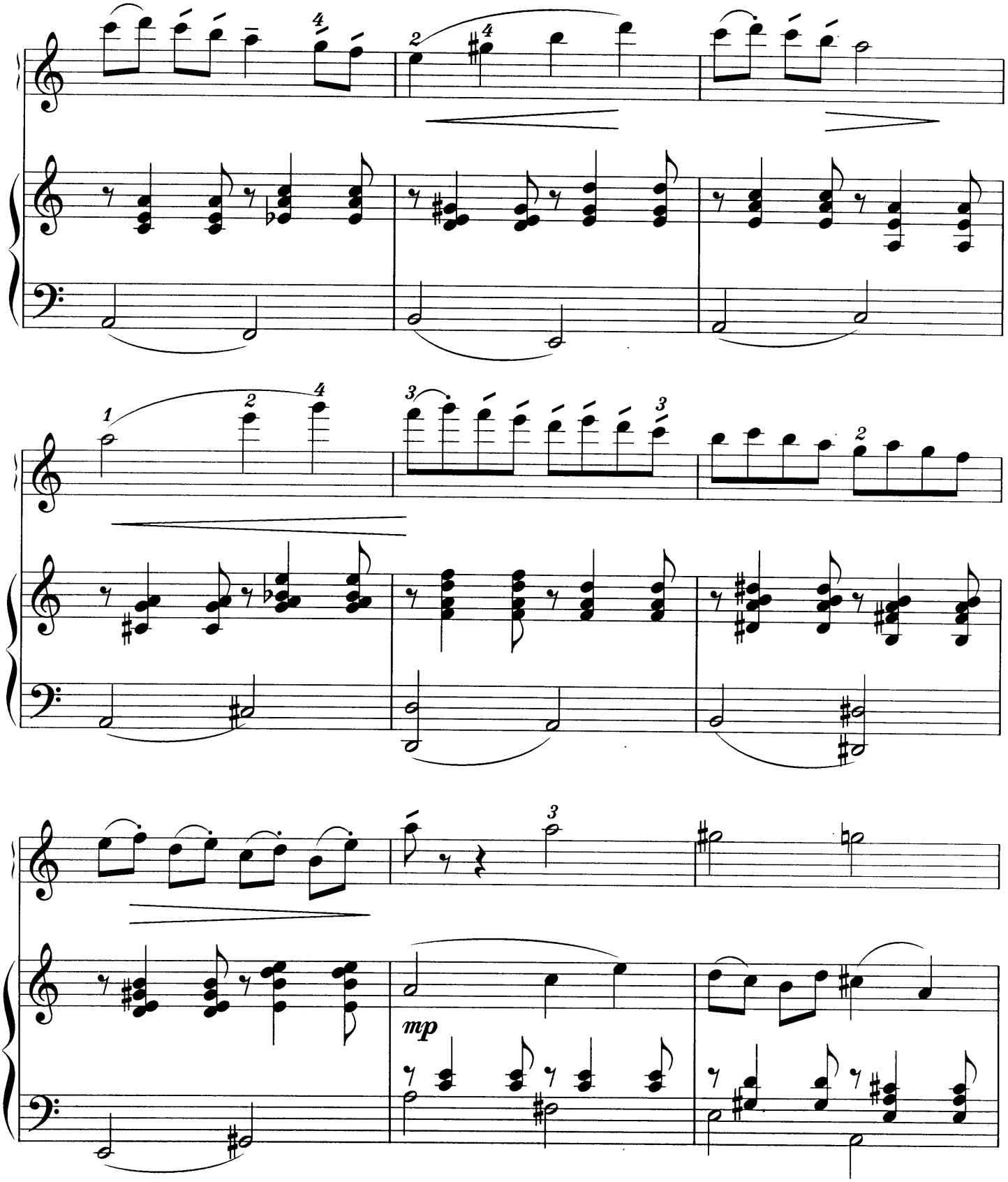

f
mf
simile

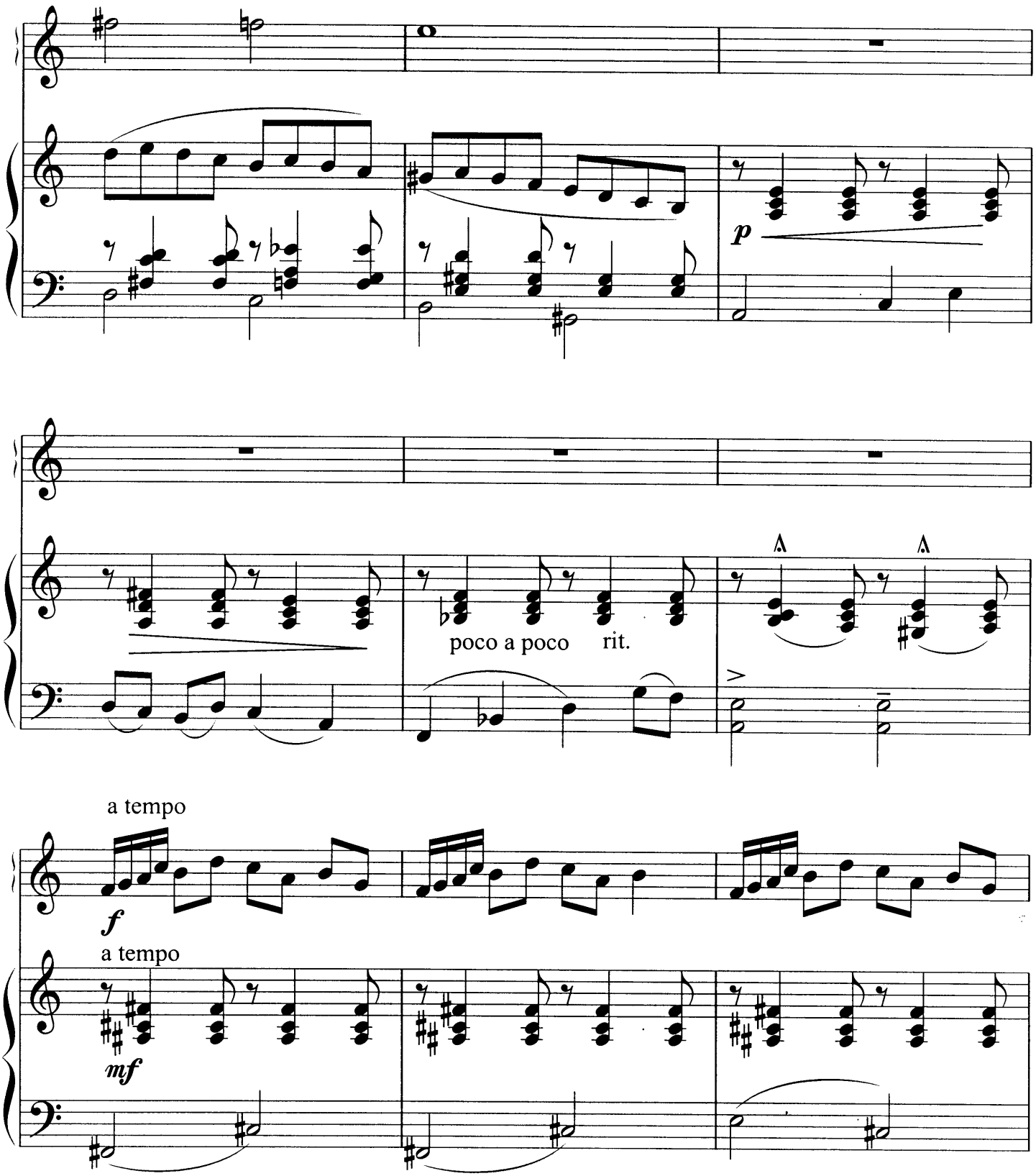

mp
p
f
f

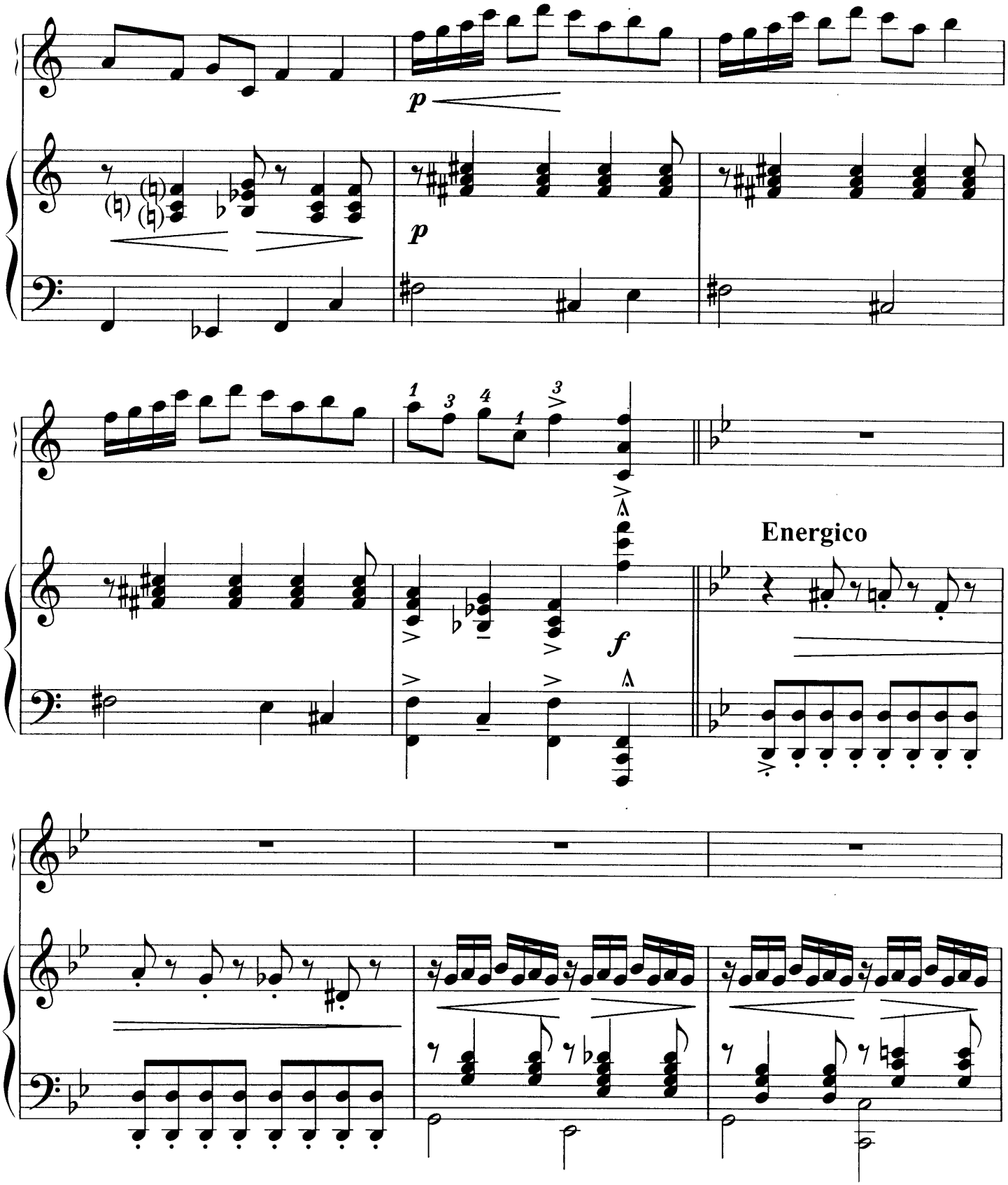

mp
p

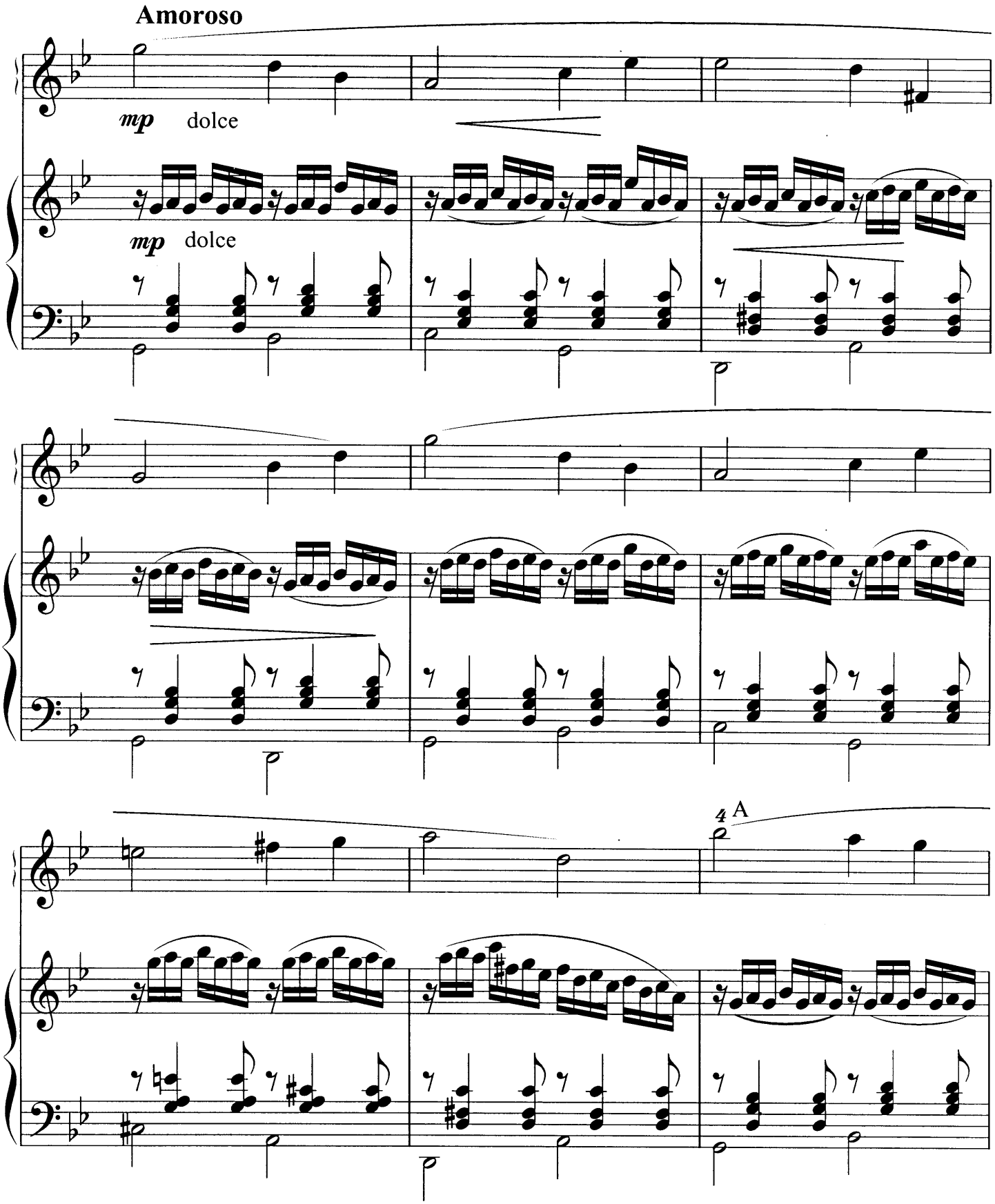

3
4
3
p
p
1
4
p

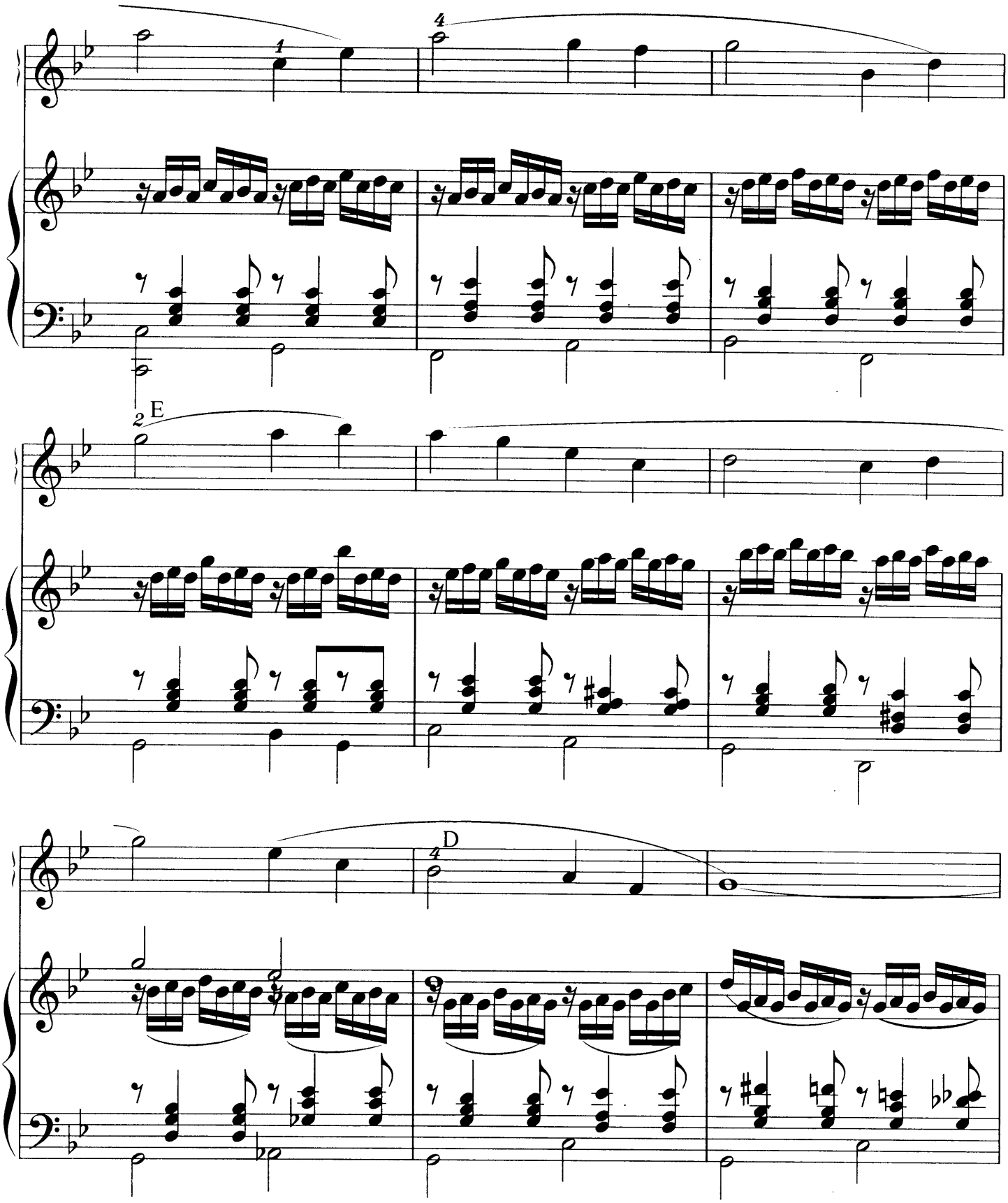

Con anima
mp
mp
p
p

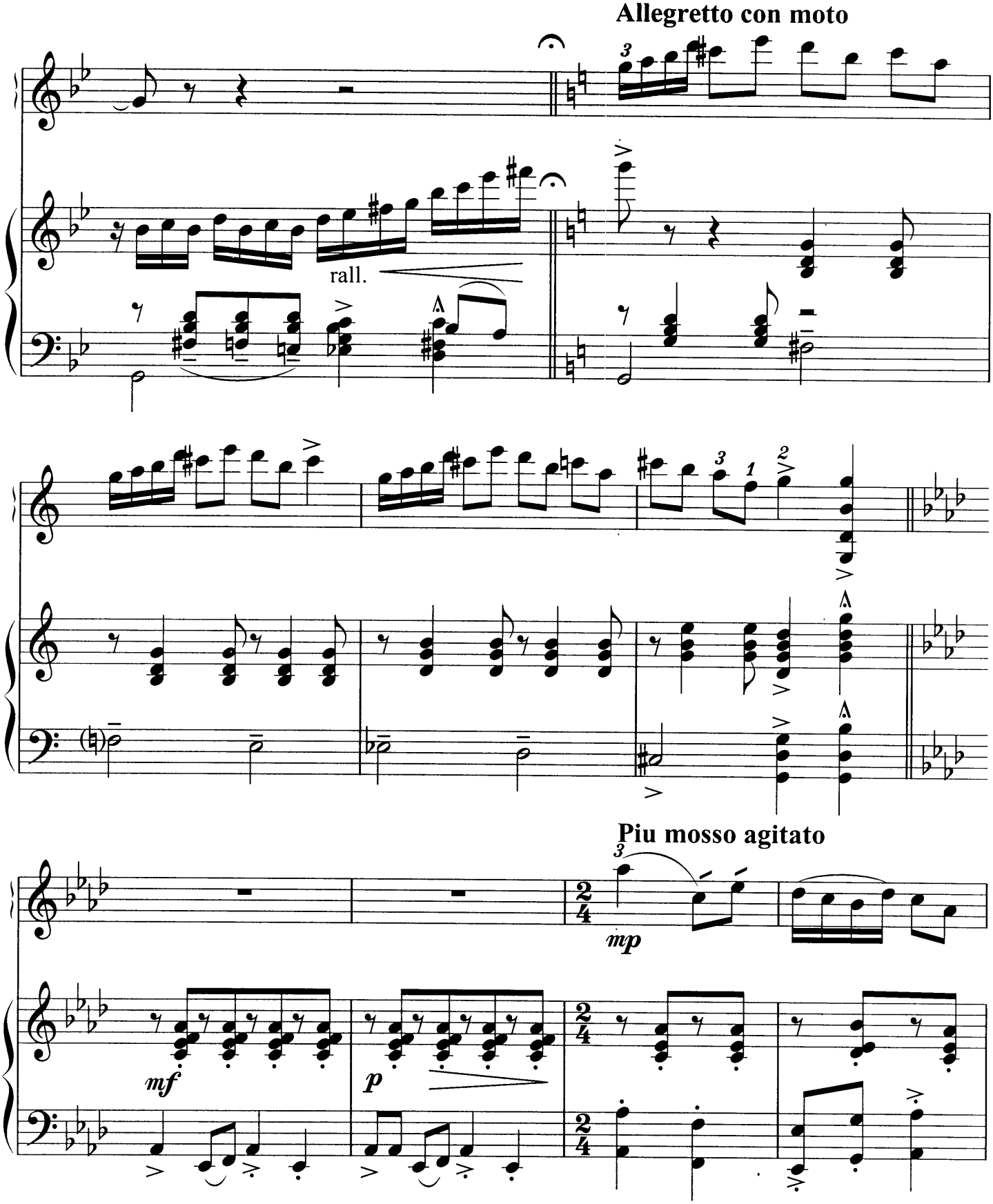

mp

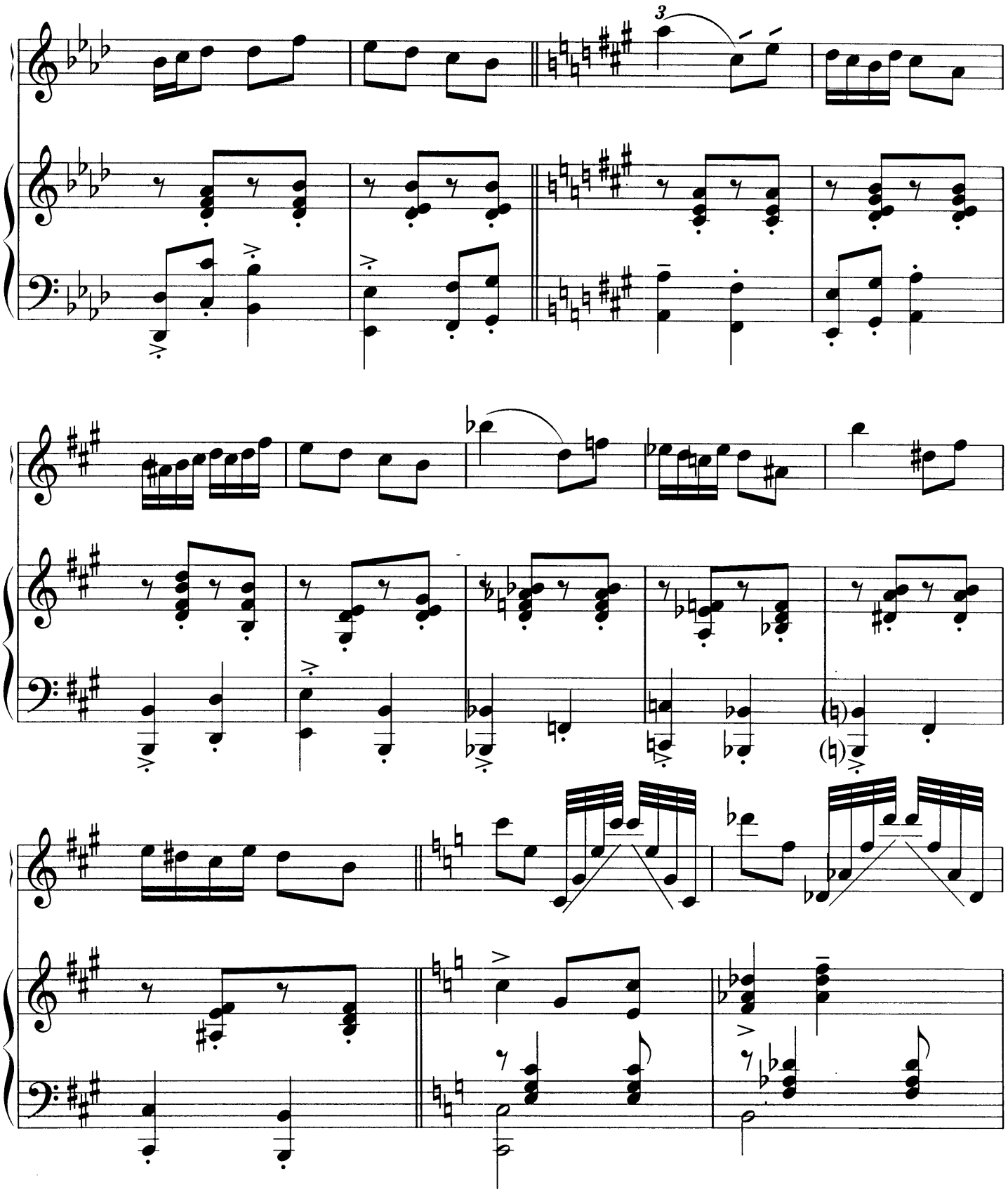

p
poco a poco rit.
a tempo
f
a tempo
mf

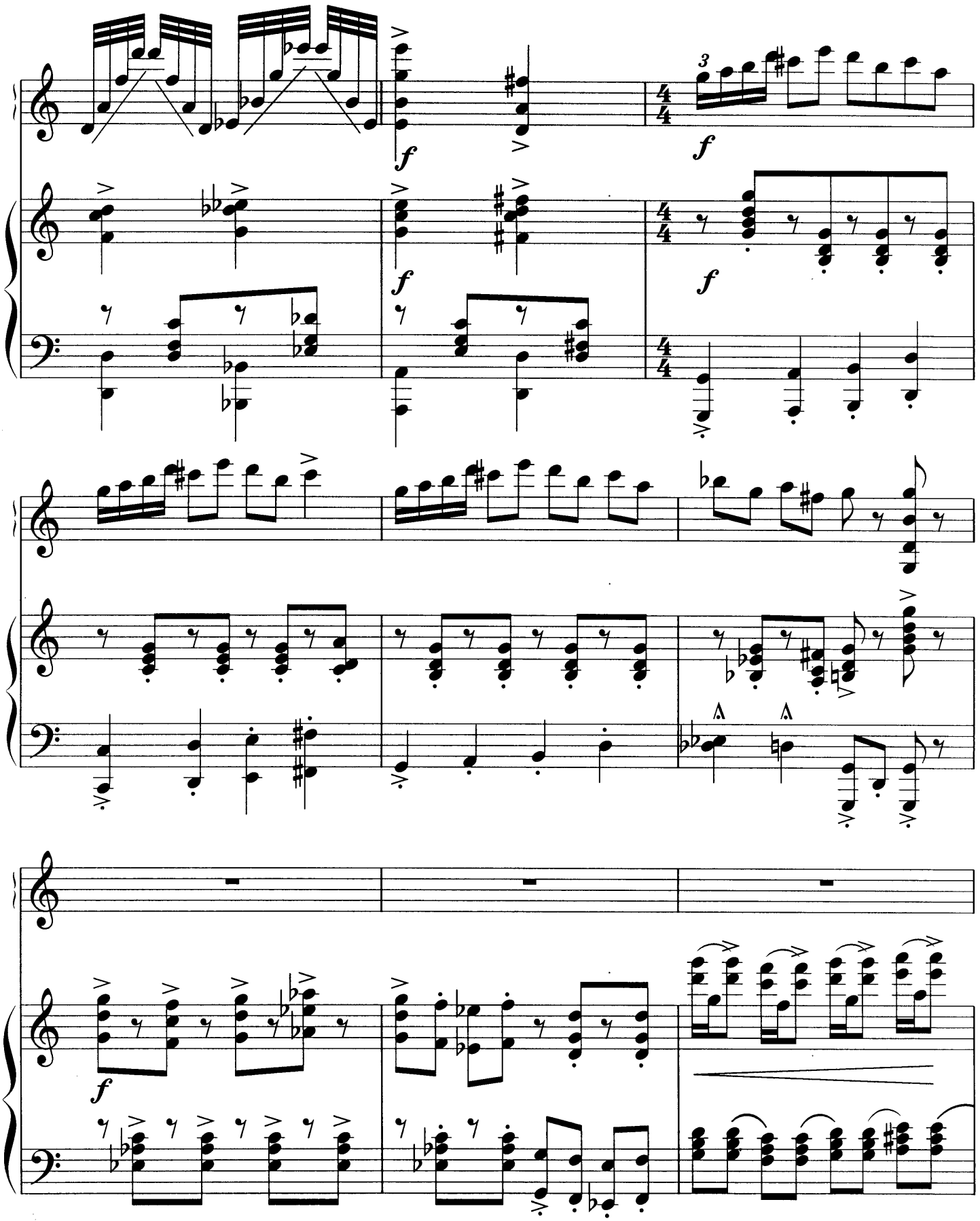

p
p
f
Energico

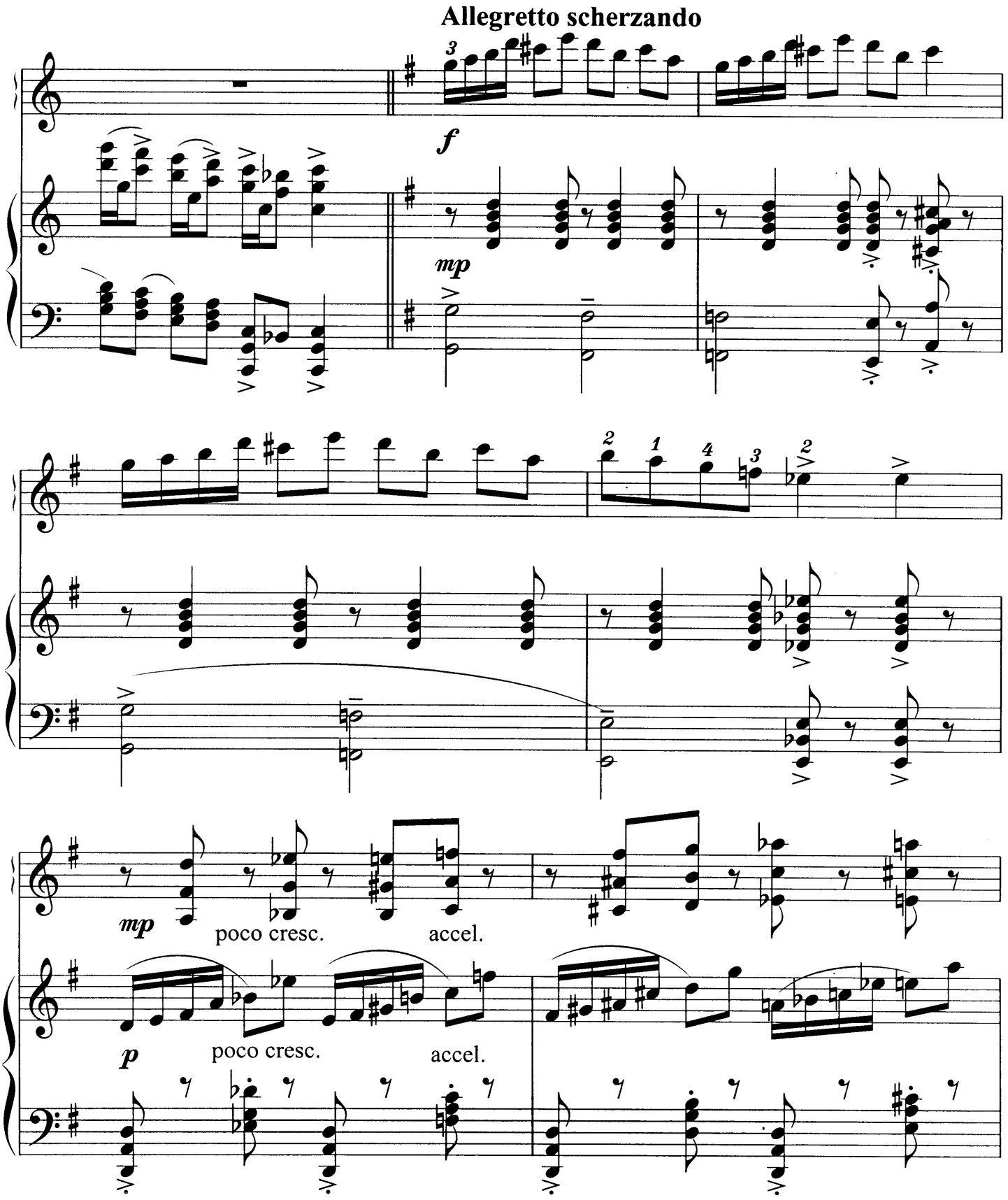

Amoroso
mp dolce
mp dolce
4 A

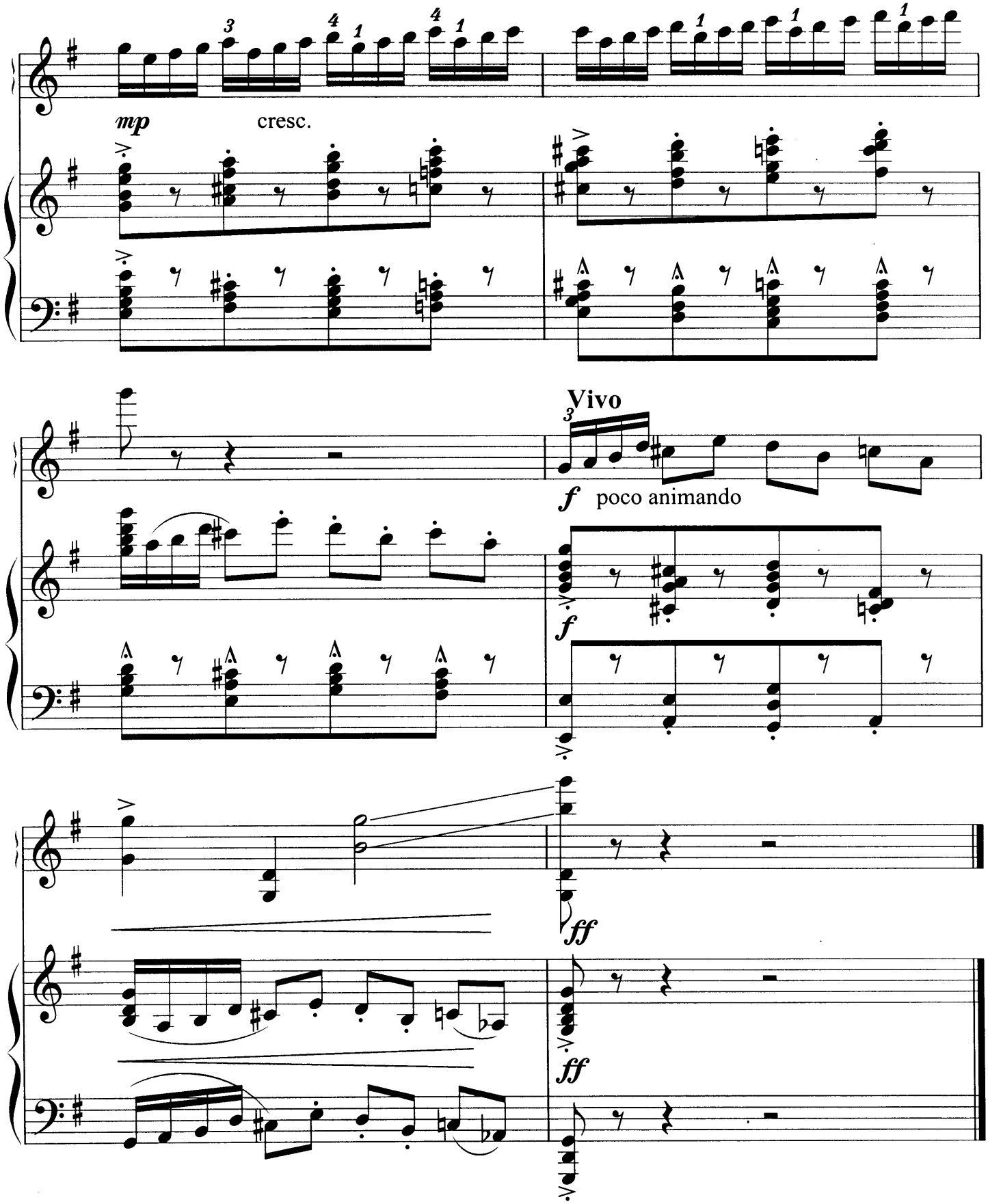

4
1
2 E
4 D


Allegretto con moto
rall.
Piu mosso agitato
mp
mf
p




3
f
f
f
f
f

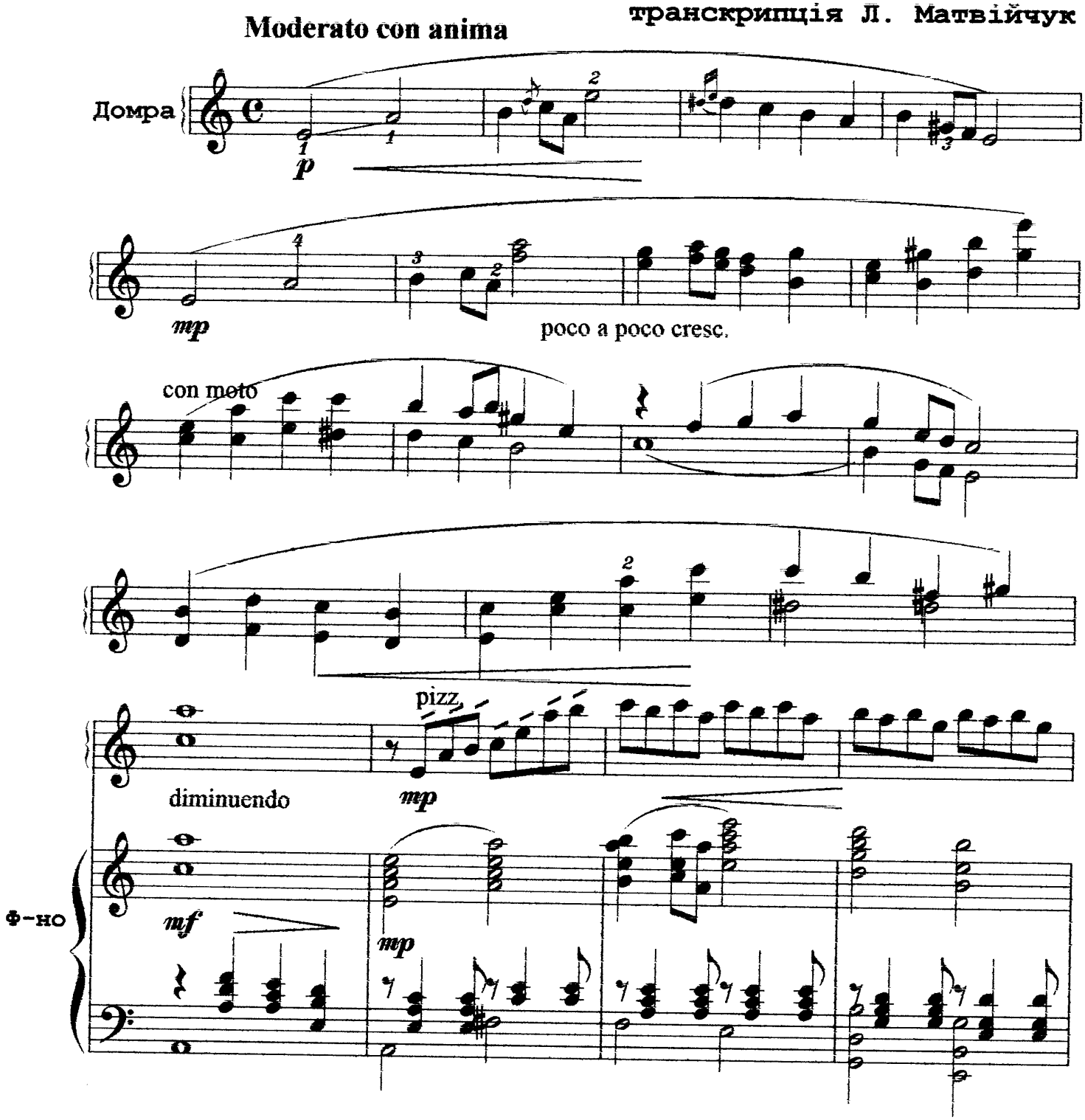

Allegretto scherzando
f
mp
mp
poco cresc.
accel.
p
poco cresc.
accel.

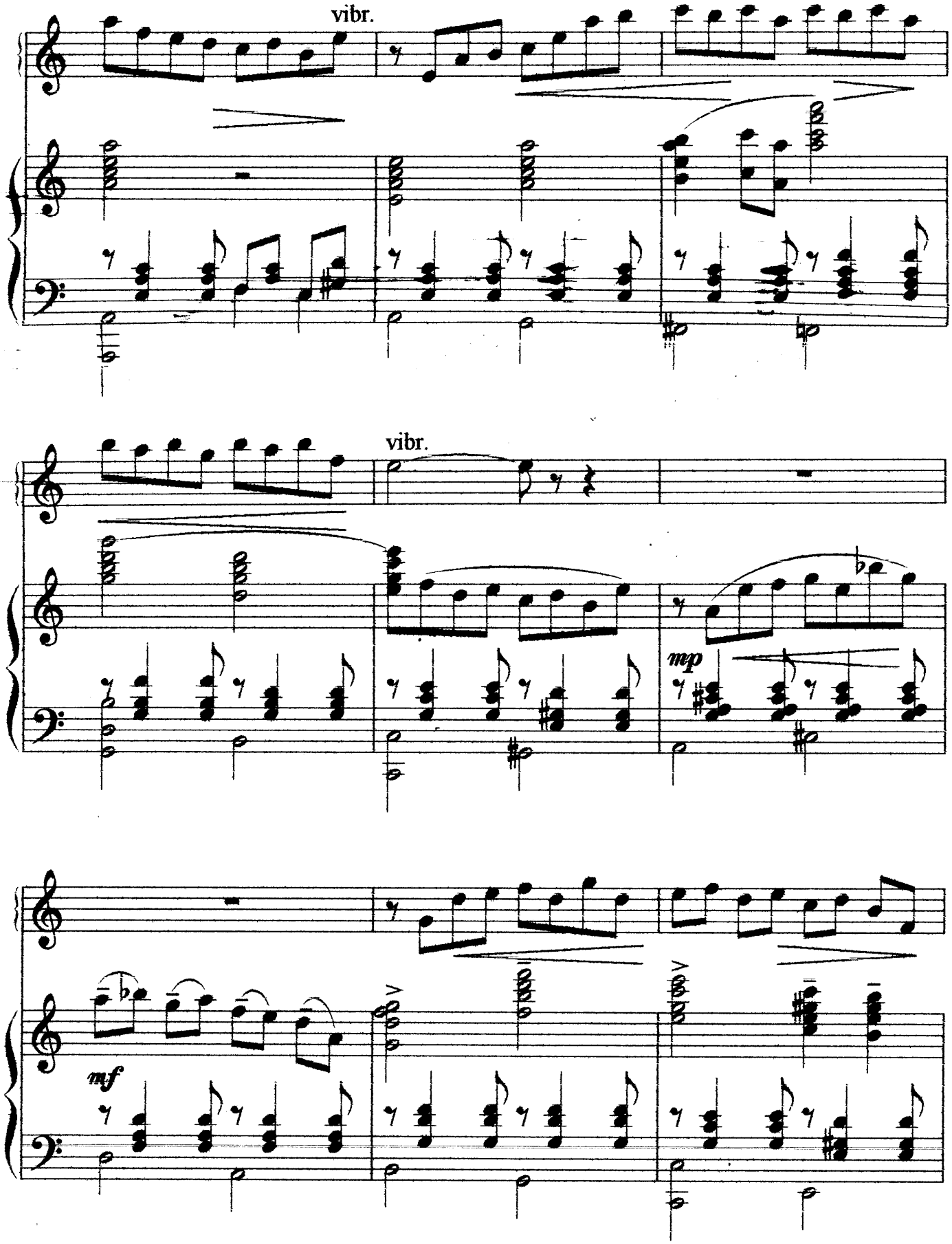

mp
cresc.
Vivo
f
poco animando
f
ff
ff

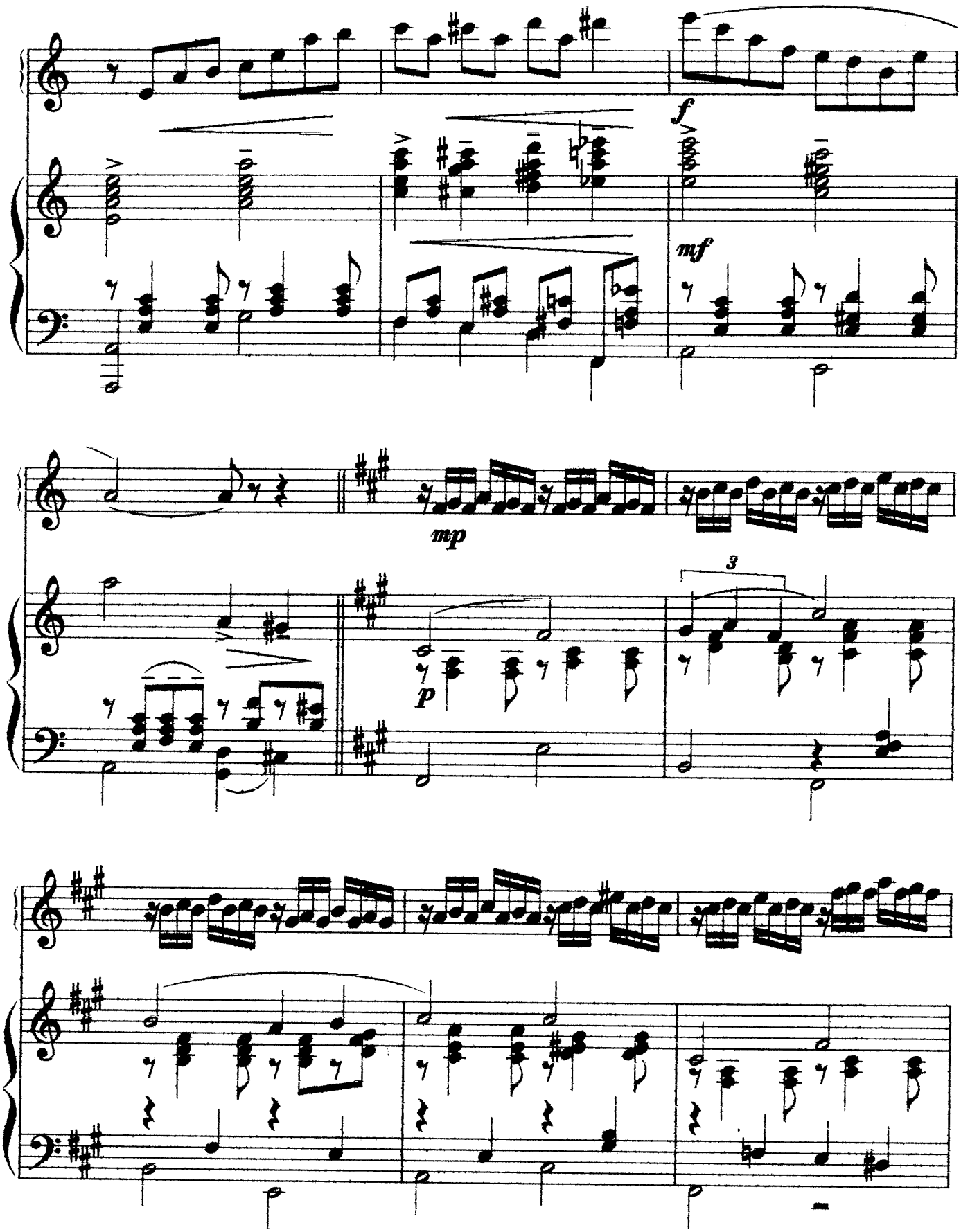
КОНЦЕРТНІ ВАРІАЦІЇ

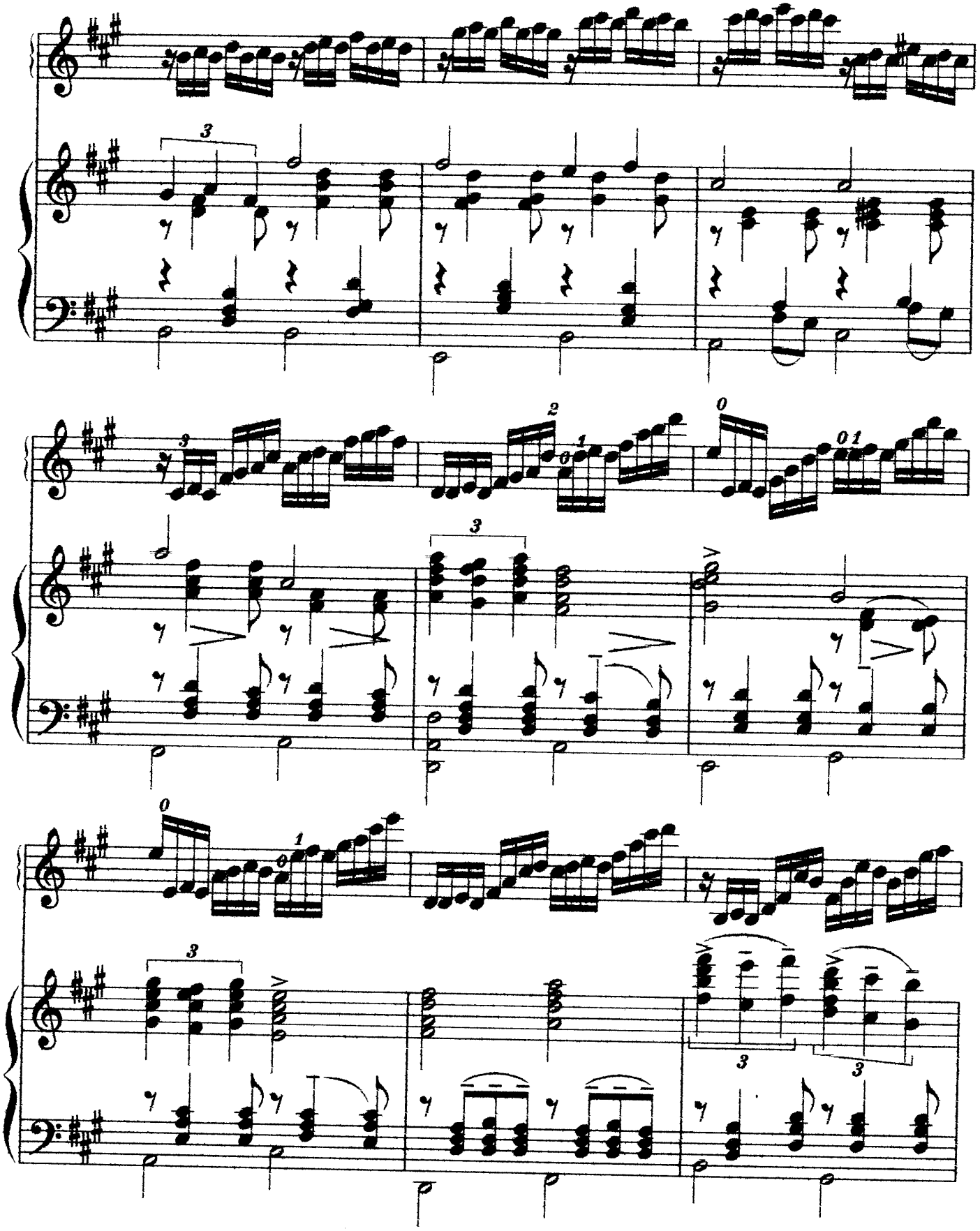
К. МЯСКОВ

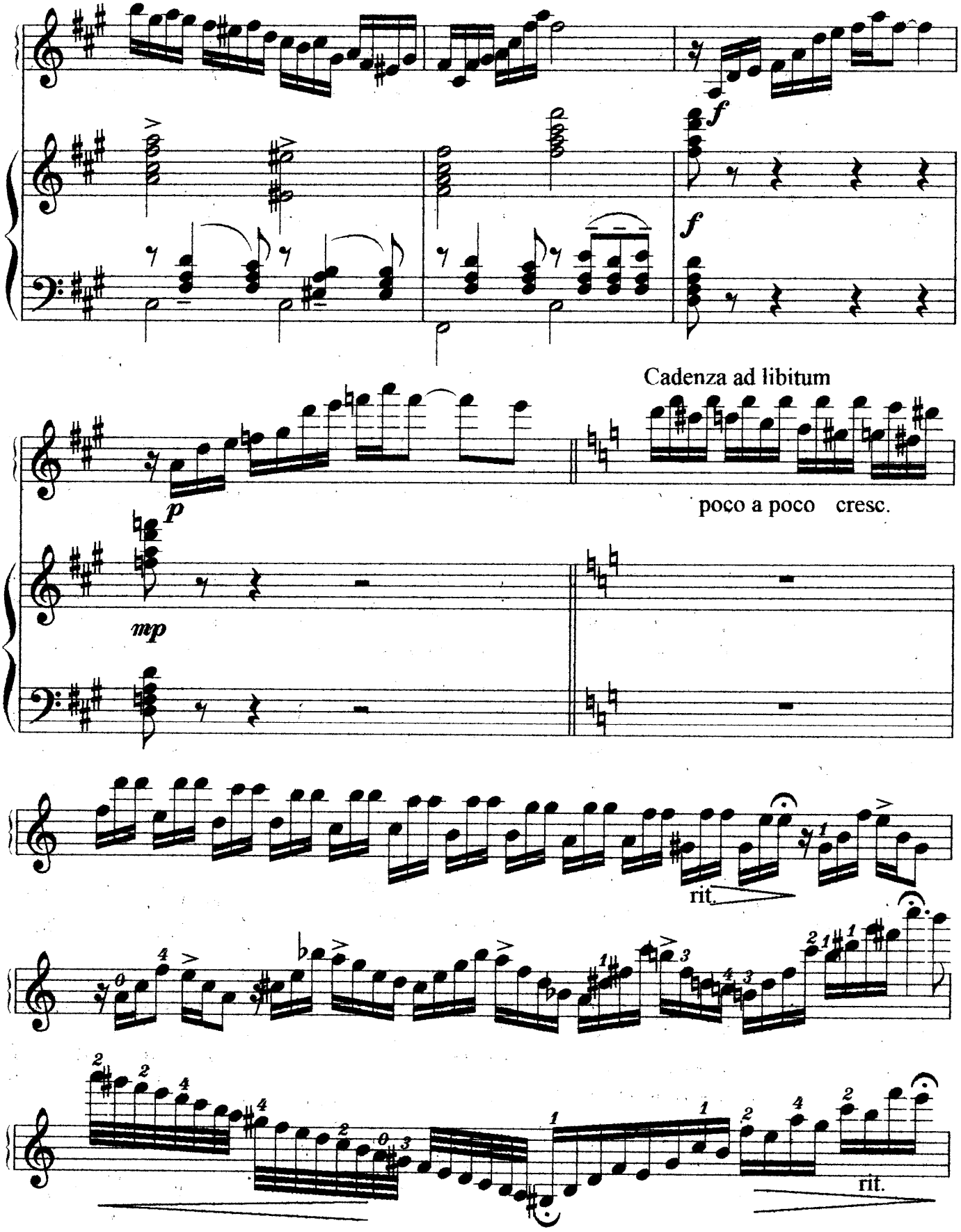
транскрипція Л. Матвійчук



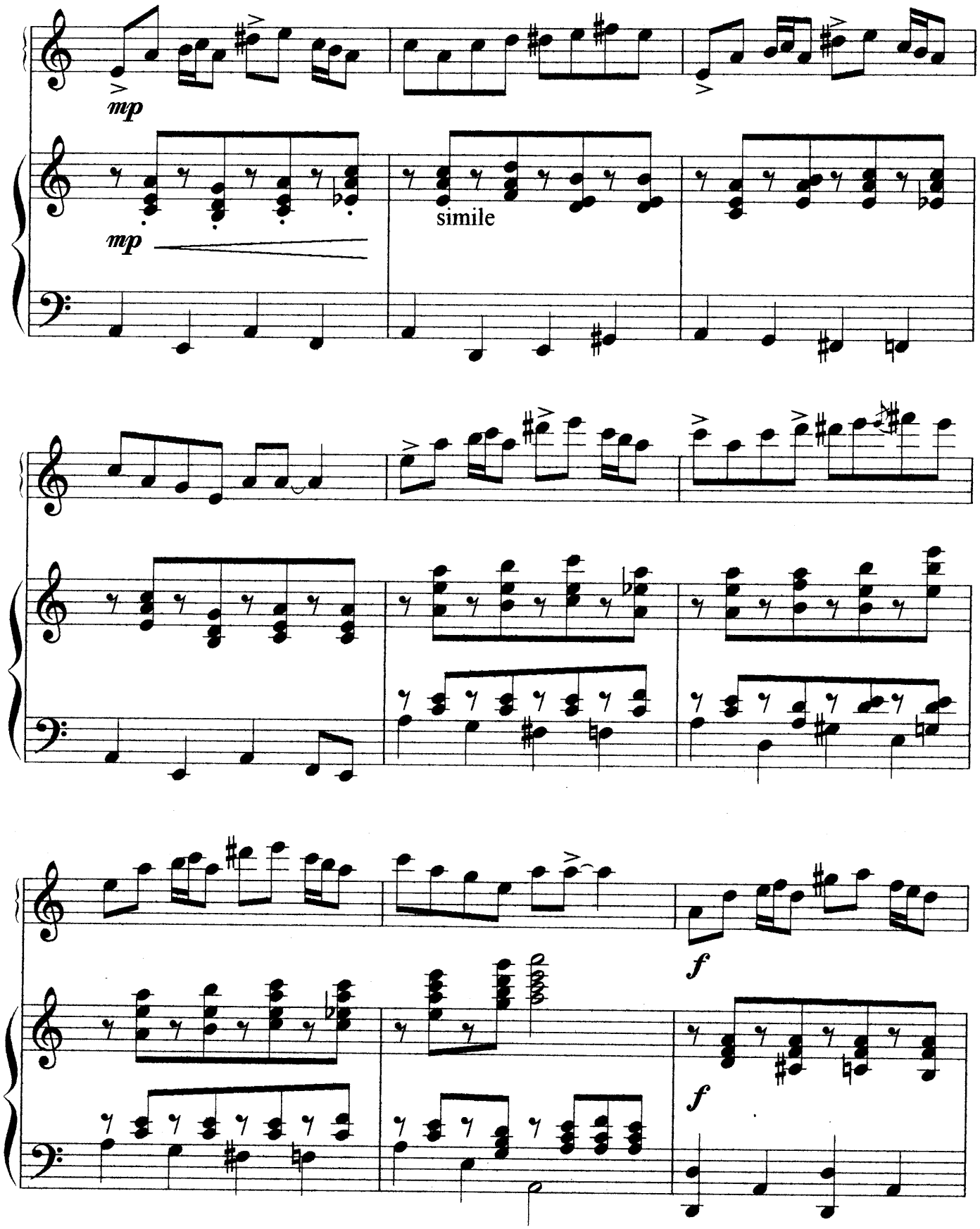

vibr.
vibr.
mp
mf

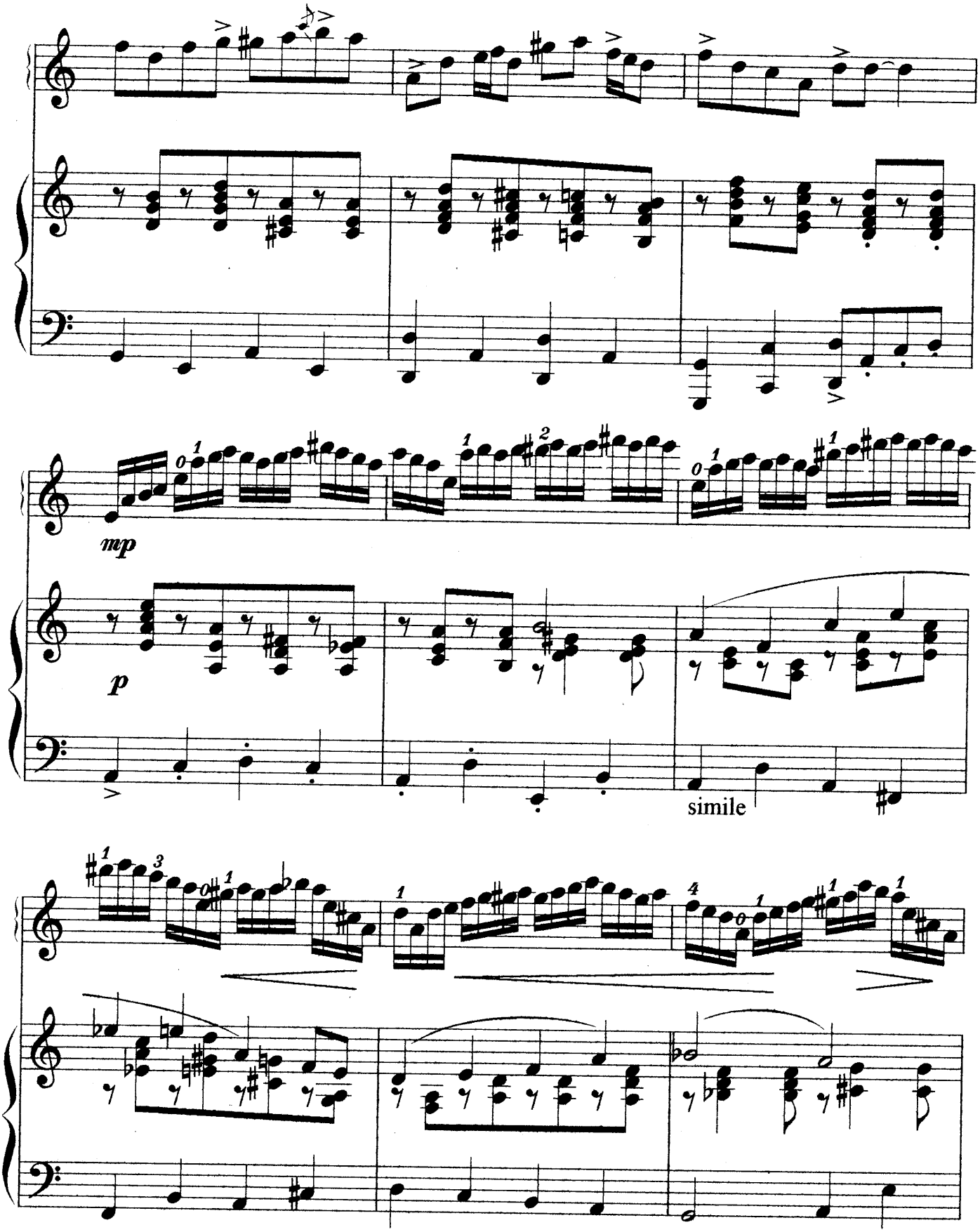

f
mf
mp
p
3

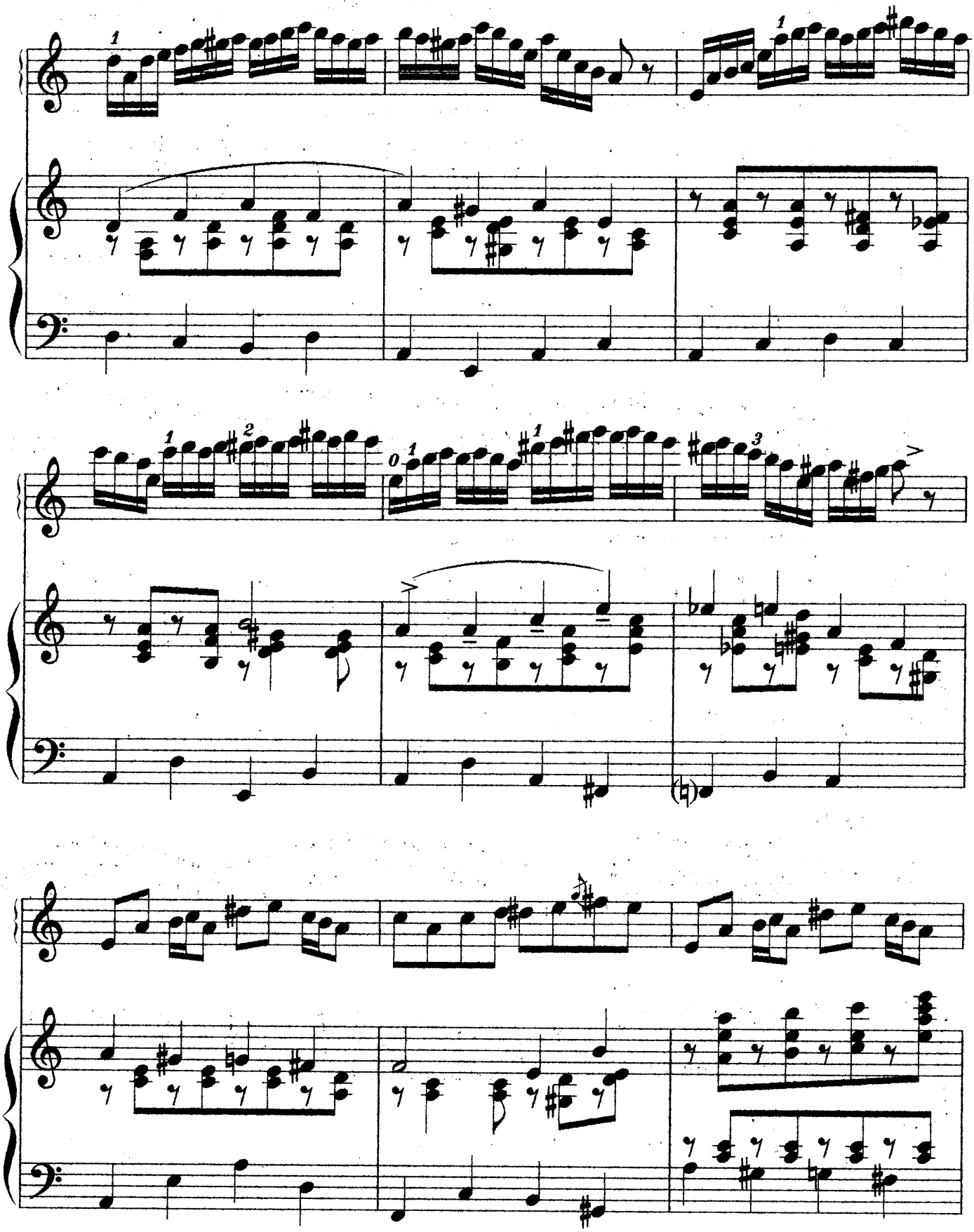


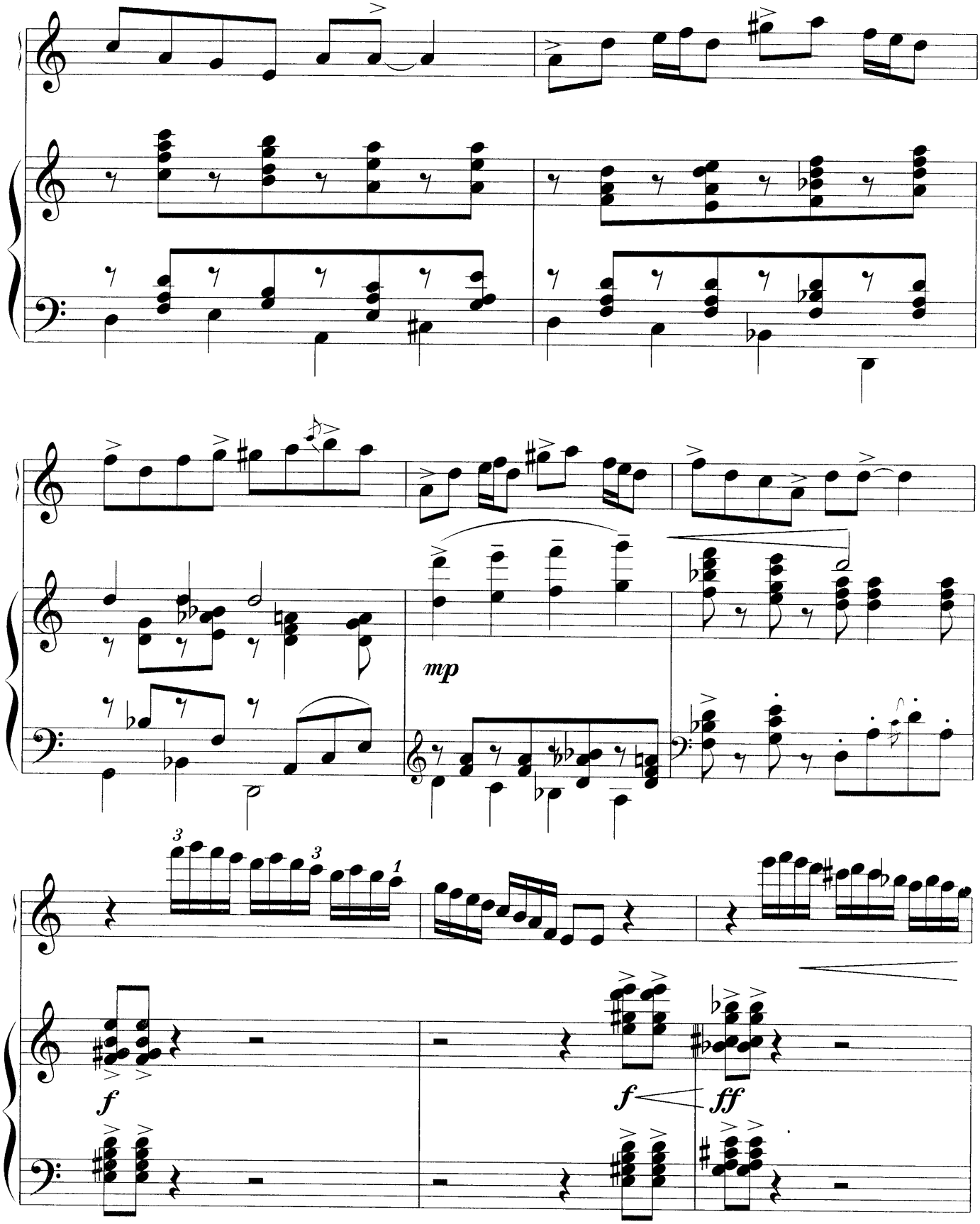

f
f
Cadenza ad libitum
p
poco a poco cresc.
mp
rit.
rit.

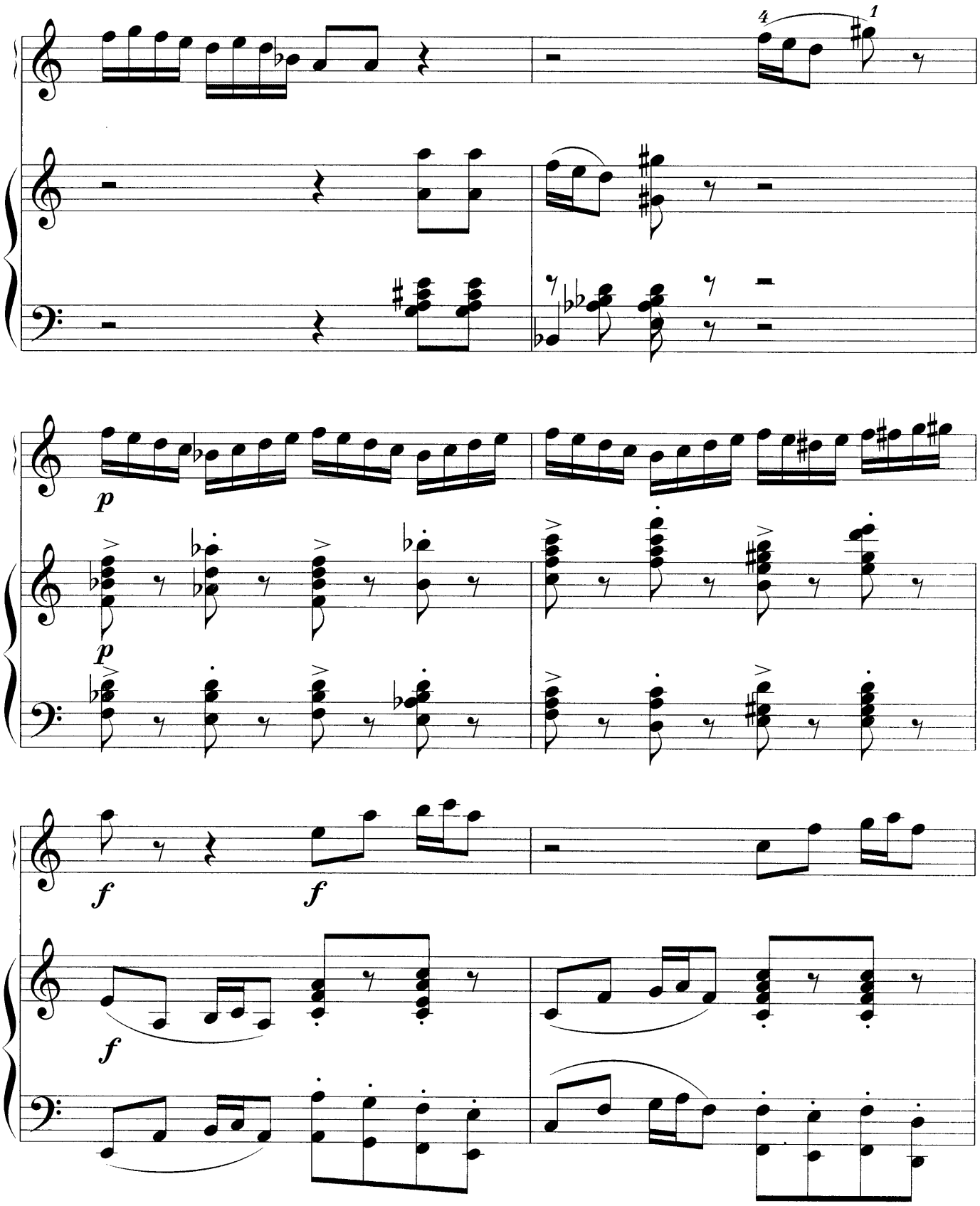
Vivo

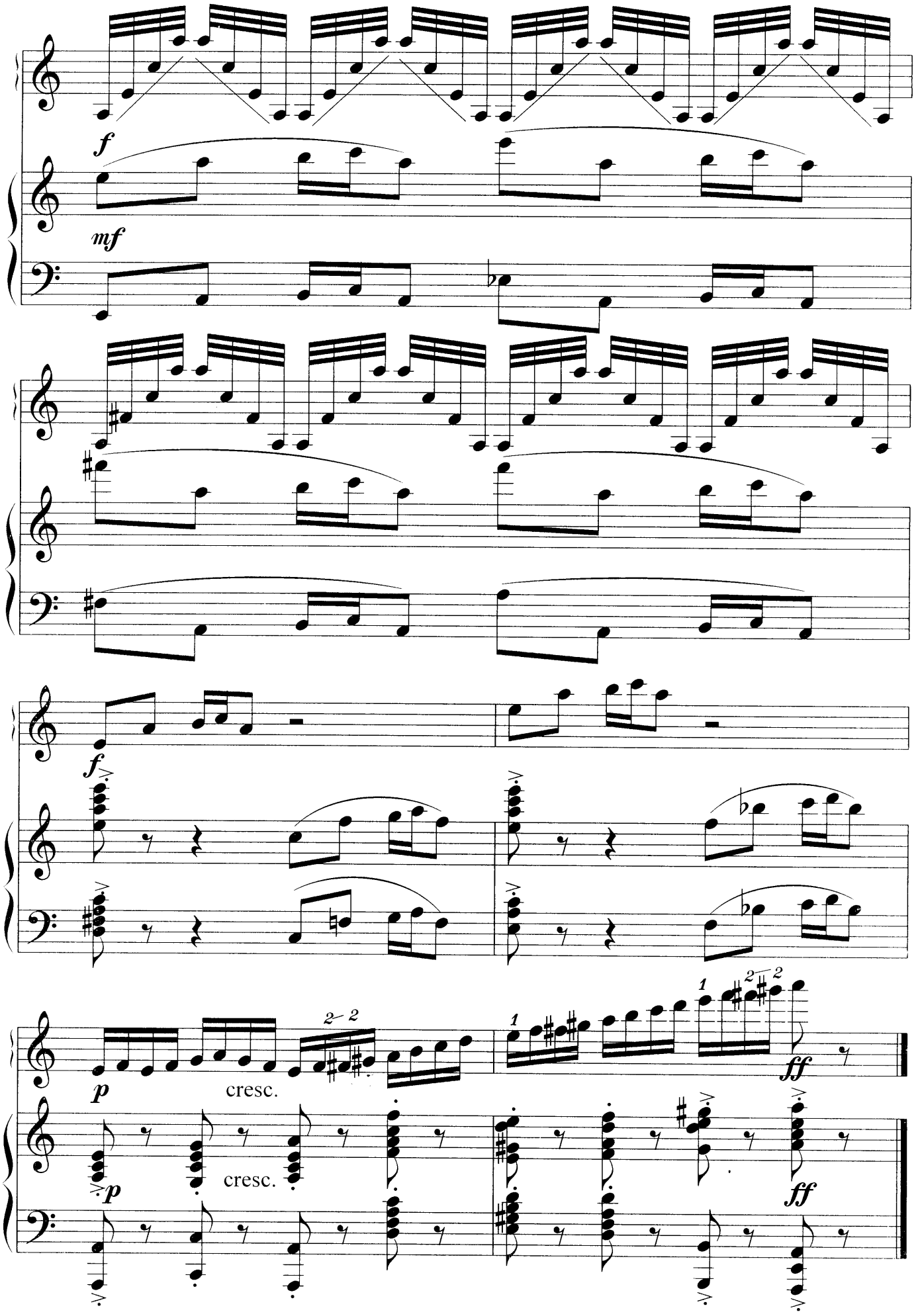



mp
p
simile




mp
f
f
ff


4
1
p
p
f
f
f


f
mf
f
p
cresc.
p
cresc.
ff
ff

Список літератури

1. А. Алєксєєв.Методика навчання грі на фортепіано.
", М."Музика 1961
2. Л.Ауер.Моя школа гри на скрипці. М."Музика 1965
3. М.Геліс. Методика навчання грі на домрі. Свердловськ.1988
4. Й.Гофман. фортепіанна гра. Питання та відповіді.
М."Искусство",1938
5. М.Давидов. Проблеми розвитку академічного народно-
Інструментального мистецтва в Україні.Київ.1998
6. Г.Коган. "У врат мастерства". М."Музика", 1969
7. Я.Мільштейн. Ференц Ліст. М. "Музика", 1971
8. Г.Нейгауз. Про мистецтво фортепіанної гри. М. "Музика"1967
9. Л. Орбелі. Питання вищої нервової діяльності.
10. О.Фамінцин. "Домра и сродные ей инструменты русского
народа". Петербург.1891
11. Г.Хоткевіч "Музичні інструменти українського народу",
Харків.1930.

Шлях до майстерності кобзиста.

Зміст

1. Про книгу. Передмова доктора мистецтвознавства, професора М.А.Давидова. 3
2. Кобза – старовинний український музичний інструмент. 5
3. Методика роботи над музичним твором. 8
4. М.В. Лисенко. Полька. Перекладення Л. Матвійчук. 12
5. Л. Матвійчук. Варіації на тему української народної пісні „Дівчино моя, переяславко". 16

Л. Матвійчук. Варіації на тему української народної пісні „Ой, за гаєм, гаєм". 22
6. Л. Матвійчук. Лірична-танцювальна 31
7. Л. Матвійчук. Зозуля. 39
8. Л. Матвійчук. Музична табакерка. 43
9. Л. Матвійчук. Романс. 50
10. В. Довженко. Струмок. Транскрипція Л. Матвійчук. 56
11. І. Шамо. Дніпровський вальс. Перекладення Л. Матвійчук. 66
12. К. Мясков. Весела прогулянка. Перекладення Л. Матвійчук. 80
13. Л. Матвійчук. Роздум. 86
14. Л. Матвійчук. Варіації в старовинному стилі. 90
15. Л. Матвійчук. Варіації на тему російської народної пісні "Суботея". 94
16. Виконавська творчість музиканта. 102
17. Л. Матвійчук. Поетичний ескіз. 104
18. Молдавський танець. Обробка Л. Матвійчук. 111
19. К. Мясков. Українське рондо. Перекладання та обробка Л.Матвійчук. 123
20. К. Мясков. Концертні варіації. Транскрипція Л. Матвійчук. 141
21. Список літератури. 152