# 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.

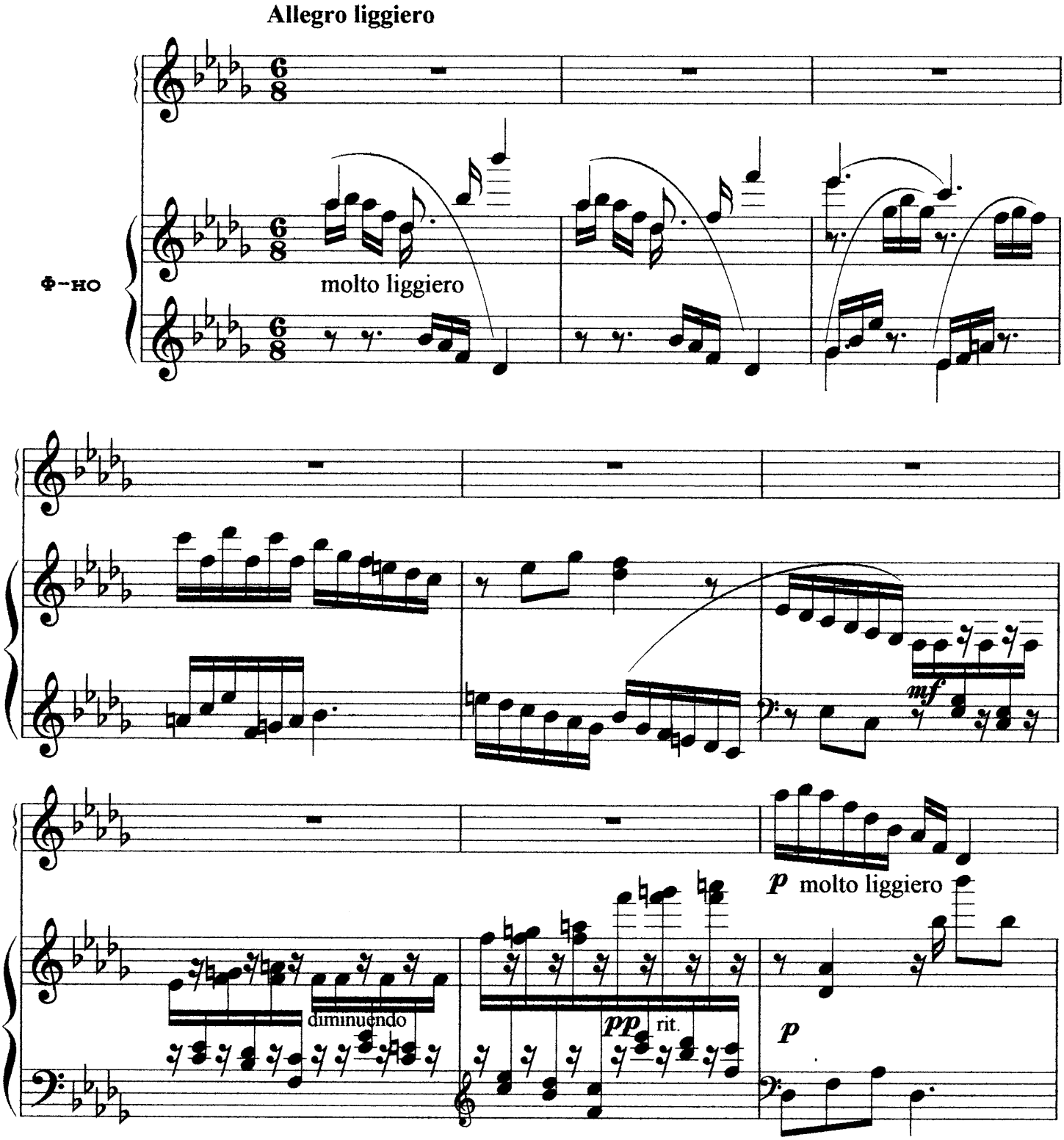
Саме шляхом уявлення виникає виконавський план твору, складається певний музично-виконавський образ. Уявлення виникають на основі звуковисотного і тембрового слуху. Крім мелодії та гармонії музикант може почути внутрішнім слухом звучання і тембр інструмента.

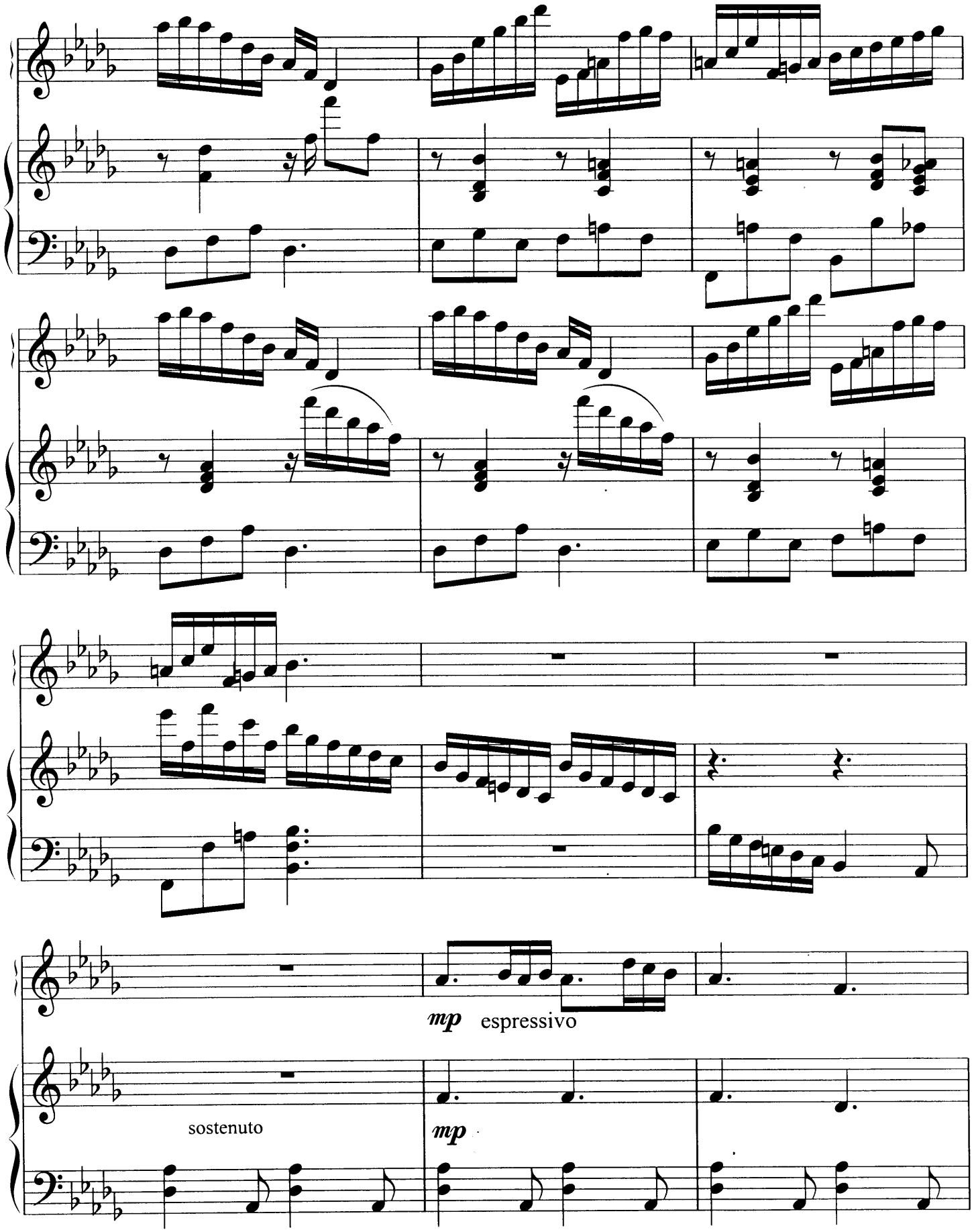
В процесі розвитку музичного уявлення значну роль може відігравати гра подумки, при якій необхідне чітке уявлення як звучання нотного тексту, з усіма нюансами, так і музично-ігрових рухів.

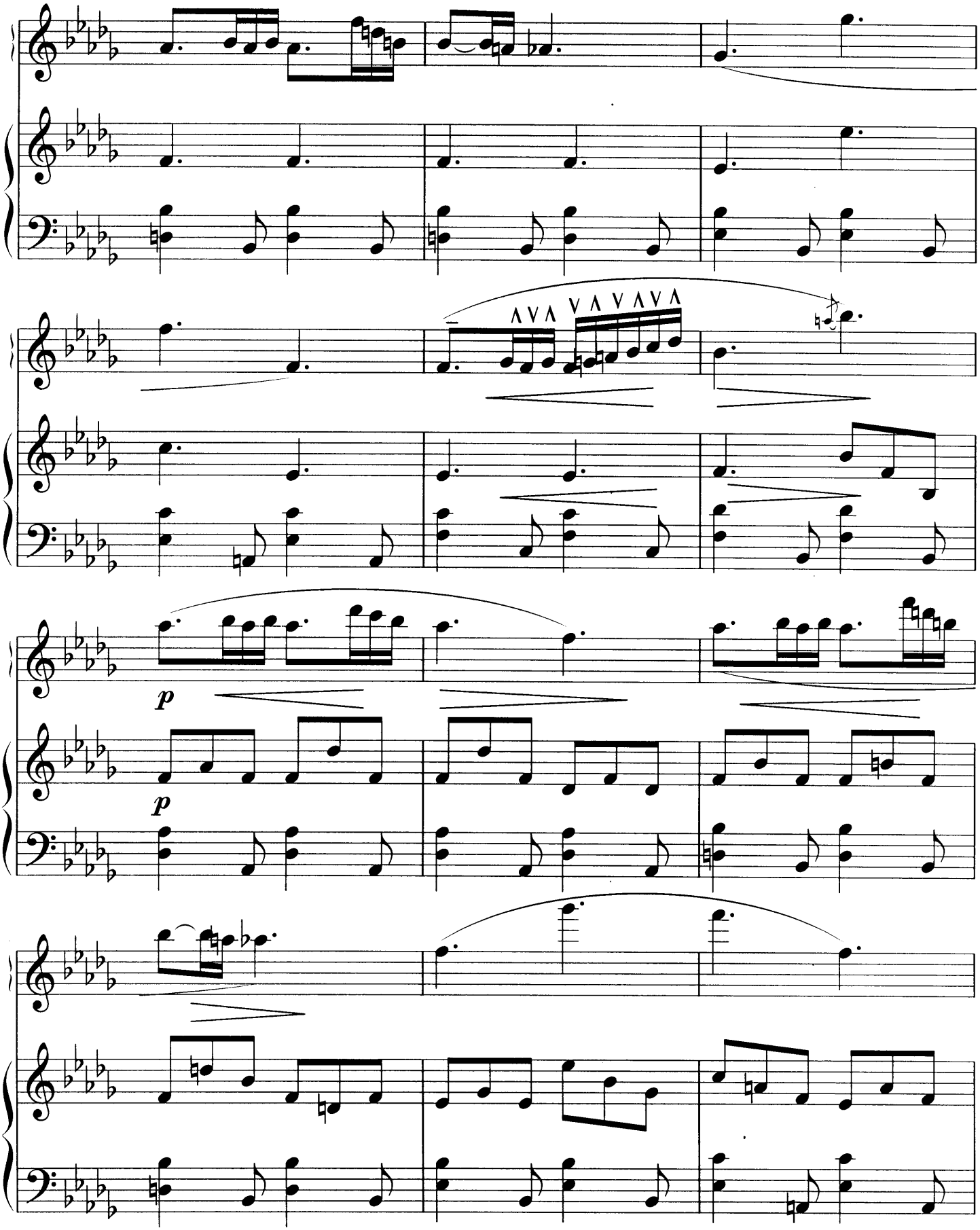
Це створює музично-слухові, зорові, слухо-моторні, емоційно-образні уявлення, як комплекс складових, необхідних для мистецької досконалості виконання музичного твору.

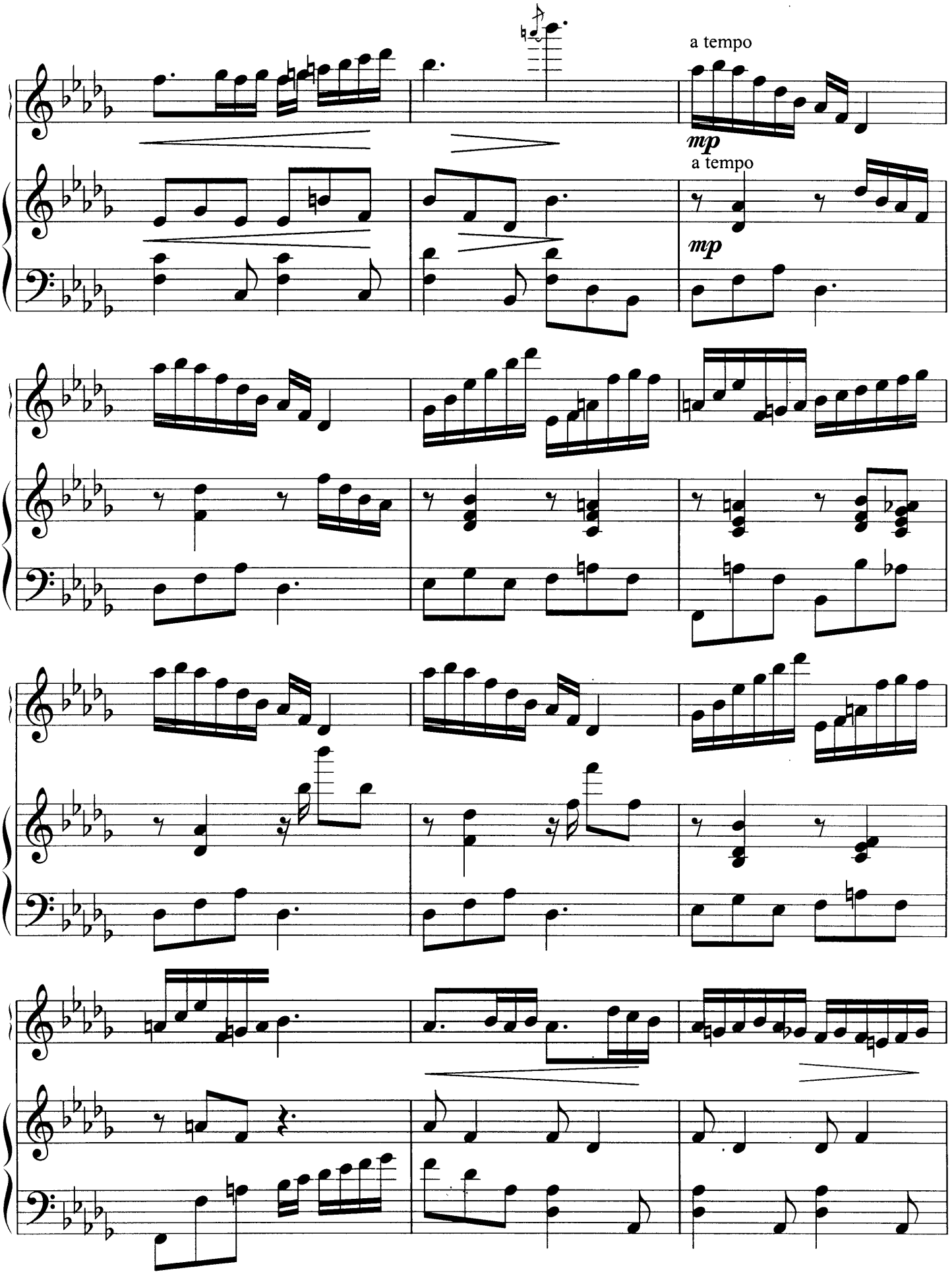
# СТРУМОК

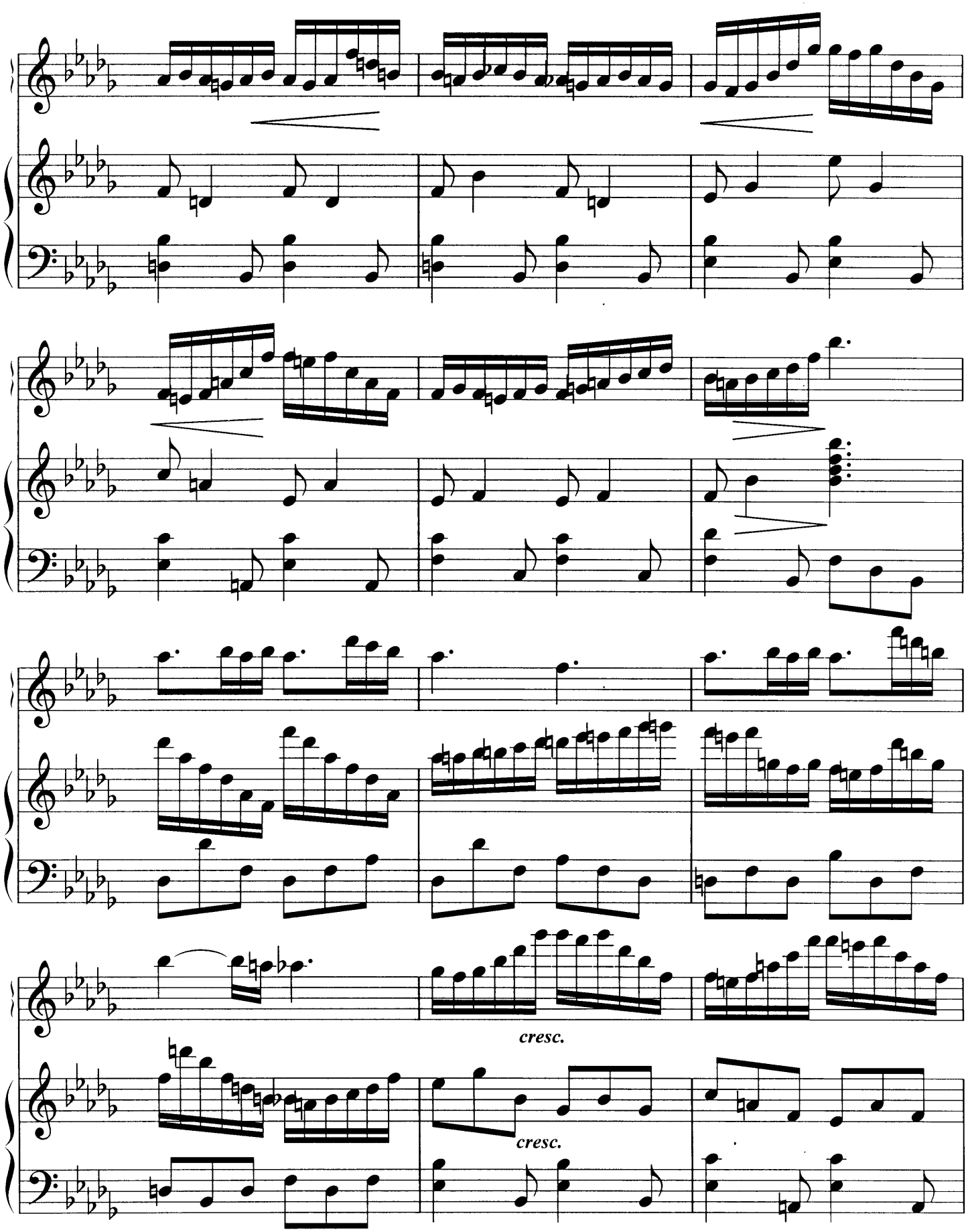
В.ДОВЖЕНКО
транскрипція Л.МАТВІЙЧУК

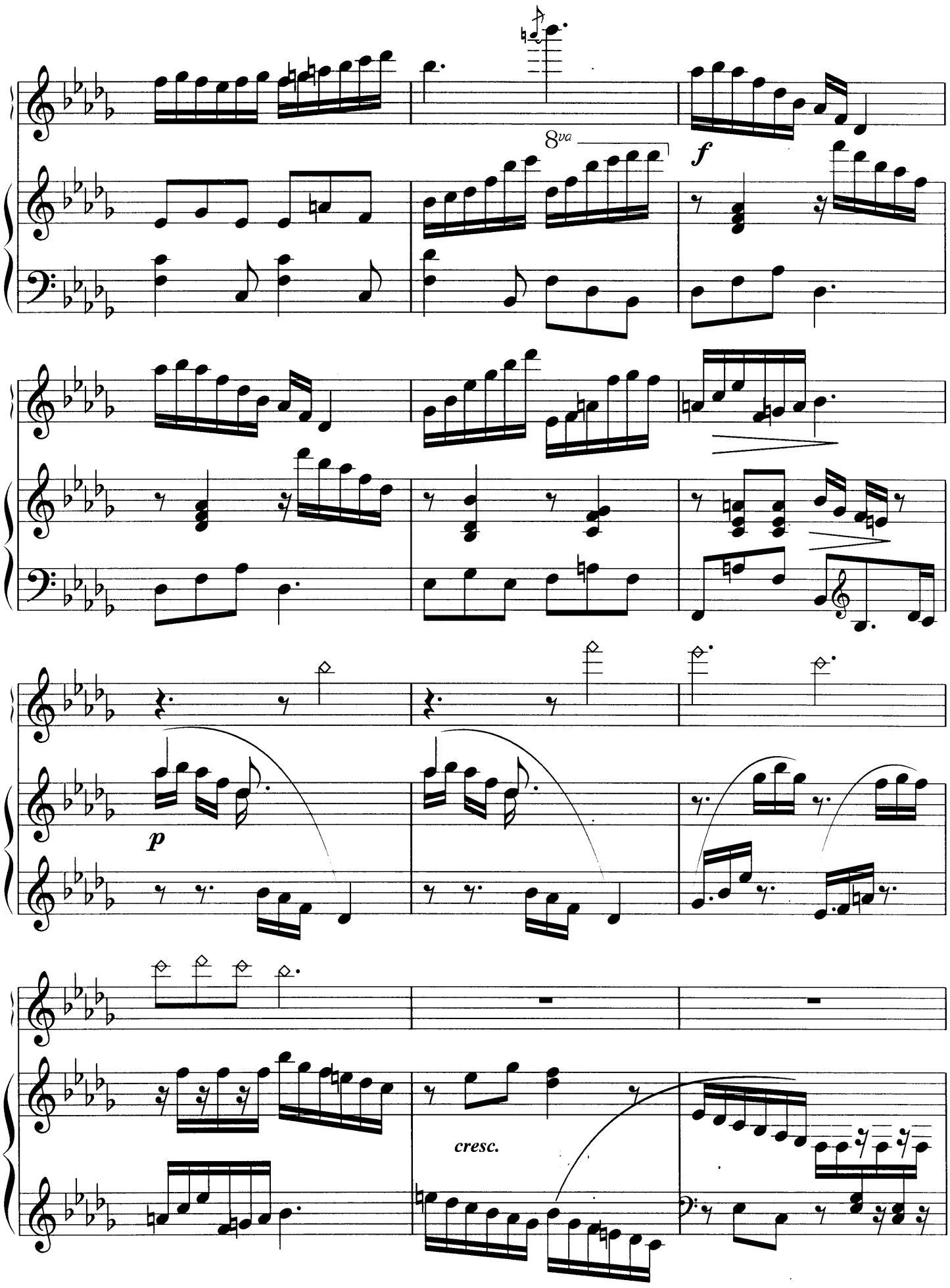


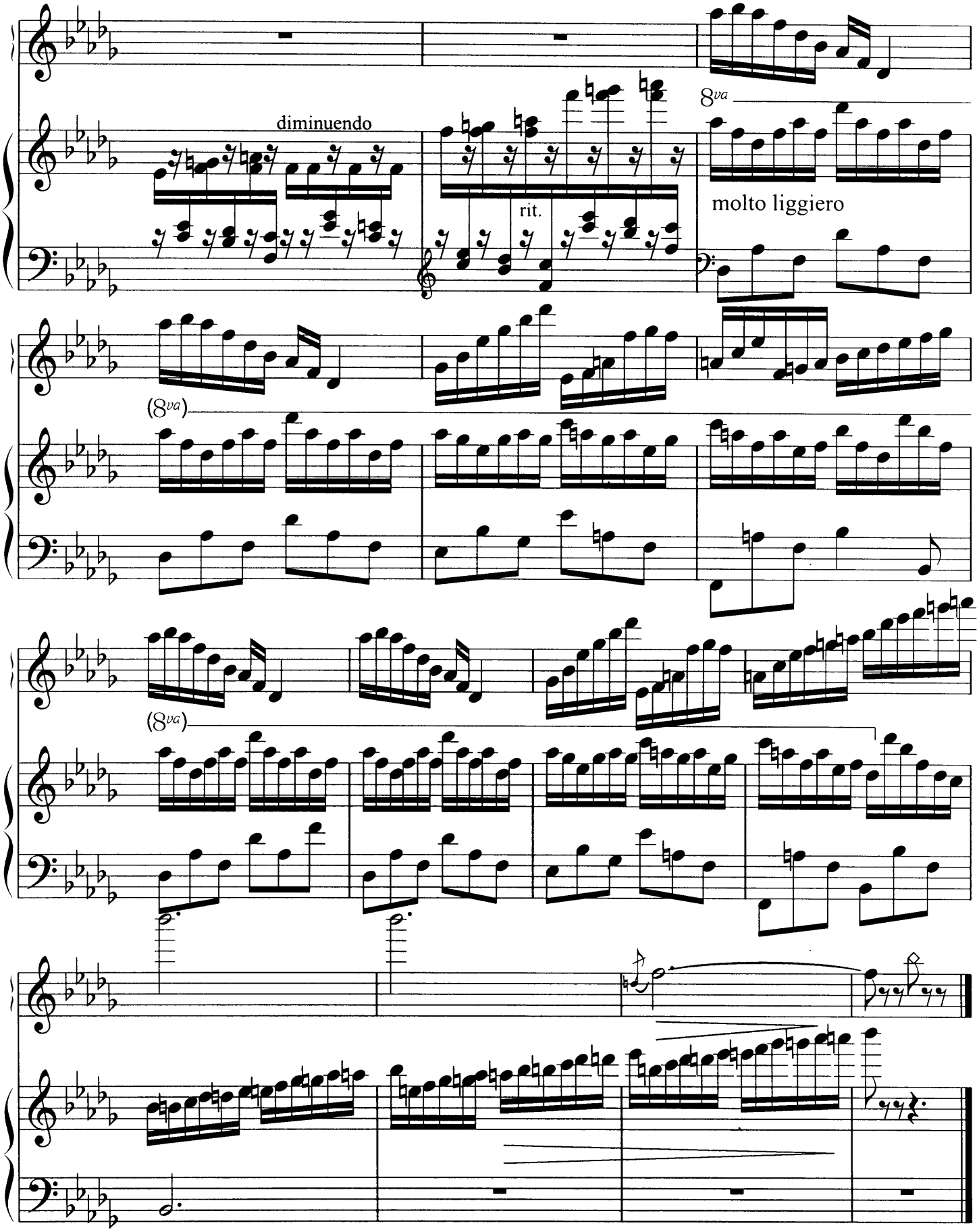

mp espressivo
sostenuto
mp


p
p


a tempo
mp
a tempo
mp


cresc.
cresc.


8va
f
p
cresc.


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

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

# 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.
19. К. Мясков. Українське рондо. Перекладання та обробка Л.Матвійчук. 123
20. К. Мясков. Концертні варіації. Транскрипція Л. Матвійчук. 141
21. Список літератури. 152