

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

БЕРЕЗОВСЬКА ЄВГЕНІЯ СЕРГІЇВНА

**ПЕДАГОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ПРОВІДНИХ
СКРИПАЛІВ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СКРИПКОВОГО
ВИКОНАВСТВА**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

Робота на здобуття ступеня вищої освіти

МАГІСТР

Науковий керівник:

ПАНАСЮК СВІТЛАНА ЛЕОНІДІВНА,

доцент кафедри музичного мистецтва,

кандидат педагогічних наук

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № _____

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

_____ І.І. Косинець

ЛУЦЬК - 2025

АНОТАЦІЯ

Березовська Євгенія Сергіївна. Педагогічні та методичні принципи провідних скрипалів в контексті розвитку скрипкового виконавства. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк, 2025.

У магістерській роботі досліджено педагогічні та методичні принципи провідних скрипалів в контексті розвитку скрипкового виконавства.

Перший розділ роботи описує становлення сольного скрипкового стилю та еволюцію скрипкової виконавської школи, починаючи від XVI століття. У розділі також висвітлено педагогічні концепції провідних скрипалів-педагогів XX століття, які характеризуються відходом від традиційної передачі знань до системного, аналітичного та психологічно обґрунтованого підходу; проаналізовано розвиток української скрипкової школи та з'ясовано її вплив на формування нової генерації виконавців.

У другому розділі розкрито методичні аспекти навчання гри на скрипці в Україні; описано творчо-педагогічну діяльність провідних скрипалів у контексті розвитку національної скрипкової школи, а також з'ясовано значення сучасних технологій у підготовці скрипалів до виконавської та концертної діяльності.

У висновках підсумовано важливі моменти роботи.

Ключові слова: скрипкове виконавство, педагогічні принципи, методичні принципи, скрипкова виконавська школа, творчо-педагогічна діяльність.

ABSTRACT

Berezovska Yevheniia Sergiivna. Pedagogical and Methodological Principles of Leading Violinists in the Context of the Development of Violin Performance. Qualification Scientific Thesis on the Rights of a Manuscript. Thesis for the acquisition of the second (Master's) level in specialty 025 "Musical Art." Lesya Ukrainka Volyn National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2025.

The Master's thesis investigates the pedagogical and methodological principles of leading violinists in the context of violin performance development.

The first chapter describes the formation of the solo violin style and the evolution of the violin performance school, starting from the 16th century. The chapter also highlights the pedagogical concepts of leading violinists and educators of the 20th century, which are characterized by a shift from the traditional transfer of knowledge to a systemic, analytical, and psychologically grounded approach; the development of the Ukrainian violin school is analyzed, and its influence on the formation of a new generation of performers is determined.

The second chapter reveals the methodological aspects of violin teaching in Ukraine; the creative and pedagogical activities of leading violinists are described in the context of the national violin school's development, and the significance of modern technologies in preparing violinists for performance and concert activities is determined.

The **conclusions** summarize the key findings of the work.

Key words: violin performance, pedagogical principles, methodological principles, violin performance school, creative and pedagogical activity.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ СКРИПКОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ПРОВІДНИХ СКРИПАЛІВ	
1.1. Формування основ скрипкового виконавства.....	8
1.2. Педагогічні концепції провідних скрипалів-педагогів ХХ століття..	
1.3. Розвиток української скрипкової школи та її вплив на формування нової генерації виконавців.....	31
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ У СУЧАСНОМУ СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ	
2.1. Методичні аспекти навчання гри на скрипці в Україні.....	44
2.2. Творчо-педагогічна діяльність провідних скрипалів у контексті розвитку національної скрипкової школи.....	50
2.3. Використання сучасних технологій у підготовці скрипалів до виконавської та концертної діяльності.....	58
ВИСНОВКИ.....	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66
ДОДАТКИ.....	71

ВСТУП

Актуальність дослідження. Феномен розвитку світового скрипкового виконавства набуває особливої актуальності в контексті зростаючого інтересу до академічної музики та її непересічної ролі у світовій культурі. У зв'язку з цим надзвичайно важливо вивчати, як цей вид виконавства розвивався протягом століть. Особливу цінність має аналіз творчого шляху видатних скрипалів, педагогів і композиторів, чия робота сформувала провідні світові школи.

Розглядаючи історію та сучасний стан скрипкового виконавства, слід пам'ятати про його коріння в європейських музичних традиціях, таких як італійська, французька та німецька школи, а також про появу нових центрів світового рівня. Сучасні скрипалі демонструють найвищий рівень майстерності, здобуваючи перемоги на міжнародних конкурсах, беручи участь у найпрестижніших фестивалях та активно співпрацюючи з провідними світовими оркестрами, отримують визнання, виступаючи на найпрестижніших сценах світу.

Крім того, необхідно звернути увагу на систему музичної освіти, що постійно розвивається, поєднуючи перевірені часом методики з сучасними підходами. Підготовка нового покоління віртуозів можлива лише завдяки цілеспрямованій роботі з популяризації скрипкового мистецтва та підтримці молодих талантів через численні міжнародні конкурси та освітні програми.

Попри це, дослідження сучасної скрипкової педагогіки та аналіз впливу новітніх тенденцій на концертну діяльність все ще залишається полем для активного вивчення. Сучасний музичний ринок вимагає від випускників музичних закладів не лише бездоганної техніки, а й широкого кругозору та вміння адаптуватися до мінливих умов. Таким чином, існує потреба у фахівцях, які можуть бути по-справжньому конкурентоспроможними на світових підмостках.

Важливим не лише теоретичним, але й практичним питанням, що відіграє роль своєрідної зв'язки між багатим минулим скрипкового мистецтва та його

майбутнім, є дослідження педагогічних і методичних принципів, які використовують у своїй творчості провідні скрипалі. Висвітлення даної проблеми забезпечує наступність традицій, сприяє інноваціям у музичній педагогіці та допомагає виховувати нове покоління скрипалів, готових до викликів світової сцени.

Аналіз наукової літератури показав, що до цього часу немає спеціальних досліджень, які детально висвітлюють та узагальнюють педагогічні та методичні підходи до скрипкового виконавства. Зважаючи на актуальність проблеми, ми обрали тему магістерського дослідження: **«Педагогічні та методичні принципи провідних скрипалів в контексті розвитку скрипкового виконавства»**.

Мета дослідження полягає у розкритті педагогічних та методичних підходів до скрипкового виконавства.

Згідно з предметом та метою дослідження було визначено **завдання дослідження**:

- охарактеризувати особливості формування основ скрипкового виконавства;
- висвітлити педагогічні концепції провідних скрипалів-педагогів ХХ століття;
- проаналізувати розвиток української скрипкової школи та з'ясувати її вплив на формування нової генерації виконавців;
- розкрити методичні аспекти навчання гри на скрипці в Україні;
- описати творчо-педагогічну діяльність провідних скрипалів у контексті розвитку національної скрипкової школи;
- з'ясувати значення сучасних технологій у підготовці скрипалів до виконавської та концертної діяльності.

Об'єкт дослідження – процес розвитку скрипкового виконавства.

Предмет дослідження – педагогічні та методичні принципи провідних скрипалів.

Методи дослідження: історико-культурологічний, діяльнісно-практичний, системний і структурно-функціональний аналіз педагогічної та музикознавчої літератури з питань розвитку скрипкового виконавства.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що:

- розгорнуто проаналізовано еволюцію скрипкової виконавської школи та педагогічні принципи провідних скрипалів;
- висвітлено методичні засади та інноваційні підходи у сучасному скрипковому виконавстві.

Апробація результатів дослідження: результати дослідження висвітлені у вигляді тез: Березовська Є. С. Педагогічні та методичні принципи провідних скрипалів в контексті розвитку скрипкового виконавства. Стратегічні орієнтири освіти та реабілітації в умовах воєнного стану та повоєнного часу: проблеми, рішення, перспективи. Міжнародна науково-практична конференція. 29 жовтня 2025 року. КЗВО «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької обласної ради. 2025. С.

Практичне значення. Матеріали окремих розділів дослідження можуть бути використані у ході фахової підготовки майбутніх скрипалів у закладах вищої освіти, у процесі проведення лекційних курсів з методики, історії та теорії музики; в системі післядипломної освіти вчителів музичного мистецтва.

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Список використаних джерел включає 50 найменувань. Робота викладена на 74 сторінках, основний зміст роботи – 65 сторінок друкованого тексту.

РОЗДІЛ І. ЕВОЛЮЦІЯ СКРИПКОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ПРОВІДНИХ СКРИПАЛІВ

1.1. Формування основ скрипкового виконавства

Серед усіх інструментів скрипка займає особливе місце, а її історія є унікальним прикладом еволюції музичного мистецтва. Попередниками скрипки вважають кілька давніх смичкових інструментів, які були популярні в Європі та Азії. Серед них найбільш відомими є ребек, фідель (вієла), ліра да браччо, віола да гамба. Саме з цих інструментів італійські майстри XVI століття синтезували елементи, які призвели до появи скрипки в її сучасному вигляді.

Інновації майстрів Амати, Страдіварі та Гварнері, їх досягнення та технічні рішення визначили конструктивні та акустичні параметри інструмента на століття вперед.

Без аналізу становлення та розвитку окремих національних виконавських і педагогічних шкіл і їхніх унікальних традицій неможливо повноцінно вивчити історію світового скрипкового мистецтва як єдиного, взаємопов'язаного процесу [9].

Становлення сольного скрипкового стилю як окремої форми музикування тісно пов'язано з еволюцією інструментального мистецтва XVI–XVII століть. На відміну від Середньовіччя, де музика була переважно вокальною, а інструментальні партії виконували функцію супроводу, вже в XVI столітті зростає інтерес до виразних можливостей окремих інструментів. Саме завдяки поширенню практики виконання вокальних творів на інструментах у другій половині XVI століття виникають інструментальні ансамблі. Це стало ключовим моментом у визнанні унікальних виразних якостей інструментів гомофонного складу.

Вагомий внесок у подальший розвиток скрипкового мистецтва зробила творчість композиторів, які створили основу класичного репертуару. Серед них А. Вівальді, А. Кореллі, Ф. Верачіні, Й.С. Бах та В. Моцарт. Паралельно, виконавська діяльність таких віртуозів, як А. Віталі, Д. Тартіні, Т. Віотті,

Л. Шпор, А. В'єтан, П. Сарасате, Ф. Крейцер, Й. Ізаї, Н. Паганіні та багатьох інших митців розширила технічні та художньо-виразні можливості скрипки, закріпивши за нею статус провідного інструмента у родині смичкових.

Першим і найважливішим етапом у формуванні основ скрипкового виконавства стало становлення італійської скрипкової школи у XVI–XVII століттях. Термін «скрипкова школа» – це багатогранна категорія, що включає в себе низку взаємопов'язаних елементів. Вона охоплює не лише особливості виконавського та педагогічного стилів, але й наукові погляди дослідників на скрипкове мистецтво, спадщину видатних інструментальних майстрів та організаційні основи національних навчальних закладів.

Завдяки геніальним італійським майстрам Андреа Амати, Антоніо Страдіварі та Джузеппе Гварнері дель Джезу було створено інструмент з унікальними акустичними та технічними можливостями. Паралельно з цим, композитори, зокрема Арканджело Кореллі та Антоніо Вівальді, почали писати твори, що розкривали потенціал скрипки, формуючи її специфічний репертуар. Це заклало основи як для технічного, так і для художнього розвитку виконавства.

Кореллі, започаткувавши «золотий вік» італійської скрипкової школи, став учителем для багатьох талановитих виконавців, які згодом передавали секрети майстерності наступним поколінням. Як зазначають у своєму дослідженні О. Глазунов та О. Устименко-Косоріч, «педагогічні принципи А. Кореллі базувалися на вихованні в учнів мистецтва «співу» на скрипці, масштабного висловлювання» [15].

На думку науковців, ключовий внесок Арканджело Кореллі в педагогіку полягав у його унікальному вмінні розвивати індивідуальні творчі здібності учнів. Цей прогресивний підхід передбачав вимоги нової епохи та став визначальним для подальшого розвитку скрипкового мистецтва. Завдяки цій якості Кореллі-педагога була вихована ціла плеяда талановитих скрипалів, які забезпечили італійській скрипковій школі світову славу. До його учнів належали такі відомі майстри, як Дж.Б. Соміс, Ж.Б. Ане, Дж. Валентині,

Ф. Гаспаріні, М. Масчітті, І.Г. Штроль та Г. Муффат. Найвидатнішими послідовниками його школи, безумовно, були Ф. Джемініані та П. Локателлі [15].

Джемініані та Локателлі були яскравими представниками тої епохи, коли діяльність композитора і виконавця була нероздільною. Ці дві іпостасі були органічно злиті в їхній творчій практиці та постійно взаємодіяли, збагачуючи одна одну.

О. Глазунов та О. Устименко-Косоріч переконані, що життєздатність творів Джемініані та Локателлі пояснюється їхньою багатогранною образністю, гуманістичною глибиною та щирістю. Незгасаюча краса їхніх мелодій, поєднана з глибоким світосприйняттям та емоційною концентрацією, надає музиці внутрішньої сили. Усе це робить твори цих композиторів невідчужимими часу, зберігаючи їхній вплив на сучасну аудиторію, і при цьому підкреслює їхнє місце у своїй культурно-історичній епосі [15].

XVII століття стало ключовим періодом для становлення скрипкового мистецтва. Цей процес відбувався на тлі загального переходу в музиці від поліфонії до гомофонно-гармонічного складу, що було започатковано появою опери в епоху пізнього Ренесансу. У новому стилі мелодія ставала основним носієм виразності. Однак у скрипковій музиці цей перехід був не миттєвим, а доволі тривалим. Поліфонічна традиція зберігалась у скрипковій творчості протягом усього XVII століття і навіть у першій половині XVIII століття [15].

XVIII століття стало епохою розквіту європейського скрипкового мистецтва, що супроводжувалося кардинальними змінами у виконавській практиці. Саме тоді почали з'являтися скрипалі-солісти, які виокремилися з оркестрового ансамблю. Роль соліста стає аналогічною діяльності оратора, який використовує весь арсенал виразних засобів, аби цілковито заволодіти увагою аудиторії.

Як зазначає К. Дрига, «У період із середини XVIII ст. активізувалася діяльність різних європейських скрипкових шкіл, зокрема італійської (представники молодшого покоління Ф. Джемініані, П. Локателлі, Дж. Тартіні),

мангеймської школи (представники чеські скрипалі Я. В. Стамиц і його сини), німецької (Ф. Бенда), французької (Дж. Віотті, П. Роде, Р. Крейцер), які значною мірою підготували становлення нового періоду в історії музики і здійснили значний внесок у розвиток як композиторського, так і виконавського смичкового мистецтва» [22, с. 284].

Тогочасне скрипкове мистецтво характеризується великим динамізмом, сміливістю художніх пошуків та відкриттів. Музика цього періоду вирізнялася підвищеним емоційним тонусом, головною метою виконавця було бажання захопити слухача, щоб через емоції вплинути на його розум і підкорити силою свого мистецтва.

Ще однією важливою рисою тогочасного музичного виконавства була імпровізаційна свобода. Ця риса зближувала мистецтво музиканта з мистецтвом оратора, адже вона дозволяла вільно «подавати» матеріал. Саме імпровізація значною мірою стимулювала досягнення необхідного контакту зі слухачем.

У XVIII–XIX століттях у різних європейських країнах почали формуватися окремі національні скрипкові школи, які систематизували та розвивали початкові італійські принципи. Видатні виконавці та педагоги, такі як Джузеппе Тартіні, Джованні Баттіста Віотті та Родольф Крейцер, розробляли педагогічні та методичні принципи, що стали базовими для навчання. Це виразилося у створенні спеціальних етюдів та каприсів, спрямованих на відпрацювання конкретних технічних прийомів, що дозволило стандартизувати процес навчання. Наприклад, «24 каприси» Нікколо Паганіні не тільки розширили технічні горизонти, але й стали своєрідним символом віртуозності. Хоча, як зазначають дослідники, історія розвитку скрипкової віртуозності вказує на те, що її основи були закладені не лише Нікколо Паганіні [7]. Задовго до нього скрипаль і композитор П'єтро Локателлі своєю творчістю передбачив і сформував віртуозно-романтичний напрям [47].

Становлення скрипкового мистецтва в Німеччині відбувалося з деяким запізненням порівняно з Італією. Починаючи з кінця XV століття, на німецьких землях набуло поширення створення та використання смичкових інструментів.

Найперші відомості про появу скрипки в професійній творчості Німеччини датуються кінцем XVI століття. Зокрема, документально підтверджено, що Орландо Лассо застосовував скрипку у своїх композиціях, працюючи при дворі в Мюнхені.

На зламі XVI-XVII століть значний внесок у розвиток скрипкового мистецтва Німеччини зробили іноземні музиканти, серед яких варто згадати англійців В. Роу, Дж. Прейса, Дж. Доуленда, Т. Сімпсона та інших; італійців Б. Маріні, К. Фаріну. Кожен із цих музикантів привніс щось нове у розвиток німецької скрипкової школи. Зокрема, у творчості Б. Маріні віртуозно поєднаний італійський мелодизм із німецькою поліфонічністю, а у творах К. Фаріні вперше можна зустріти використання басової струни «соль» для ведення мелодичної лінії (у попередників струна виконувала виключно акордову функцію супроводу).

Паралельно з цим німецький скрипаль Т. Бальтцар (1630-1663 рр.) досягнув значного успіху в Лондоні, де стала помітним явищем його манера гри, що включала зміни позицій та віртуозну багатоголосну гру.

Вагомий внесок у становлення німецького скрипкового виконавства зробив англійський скрипаль і композитор Вільям Браде (1560–1630), який вважається фундатором гамбурзької скрипкової школи. Його творча спадщина включає численні інструментальні композиції, зокрема варіації на німецькі народні пісні. Ці твори, написані переважно для скрипки та басу, є одними з ранніх прикладів професійного використання фольклорних мотивів у скрипковій музиці [23].

Педагогічний талант Браде також не залишився непоміченим в історії розвитку скрипкового виконавства. Одним із його найвідоміших учнів був Ніколаус Блеєр, чия віртуозна гра, особливо в техніці подвійних нот, викликала захоплення широкої публіки. Блеєр, у свою чергу, також збагатив репертуар, створивши різноманітні фантазії та варіації.

Іншим видатним учнем Вільяма Браде був Йоган Шоп (бл. 1590–1667), який здобув визнання як один із найвідоміших німецьких скрипалів першої

половини XVII століття. У його нотних збірках знайшли відображення доволі складні для того періоду технічні прийоми, які демонструють високий рівень виконавської майстерності. Зокрема, у цих творах можна зустріти трелі секстами і терціями, що свідчить про значний розвиток скрипкової техніки.

Відомим німецьким скрипалем у XVII столітті вважається Йоган Якоб Вальтер (1650-1717), який став однією з найяскравіших фігур свого часу, здійснивши справжній переворот у скрипковому виконавстві. Він радикально відійшов від усталених канонів італійської школи, ламаючи традиційні уявлення про можливості скрипки та її репертуар [10].

Його творчість базувалася на інноваційному поєднанні академічної майстерності та народних прийомів гри. Цей синтез яскраво проявився в його творах, зокрема у збірці «*Scherzi da violino solo con basso continuo*» (Скерцо для скрипки соло з басом) та знаменитому циклі «*Hortulus Chelicus*» (Скрипковий сад).

Щоб втілити свої сміливі ідеї, Вальтер не побоявся розширити межі скрипкової техніки. Він активно використовував віртуозні стрибкові та ударні штрихи, які не були характерними для класичної музики того періоду. Крім того, його твори вражають складністю техніки лівої руки: композитор впроваджував значні розтяжки, писав трьох- та чотириголосні акорди, а також розширив використання грифа до сьомої позиції, що було новаторством для XVII століття.

Значною віхою в історії німецького скрипкового мистецтва є композиторська спадщина Пауля фон Вестхофа. Задовго до написання Бахом його знаменитих «Сонат та партит для скрипки соло», Вестхоф опублікував у 1683 році «Сюїту для скрипки без басу». Цей твір став однією з перших вагомих спроб розвитку багатоголосся на скрипці. Композитор сміливо використовував поліфонічні прийоми, як явне, так і приховане голосоведення, що вимагало від виконавця віртуозної майстерності, зокрема вміння грати акорди одночасно на трьох струнах.

Крім того, у 1694 році Вестхоф видав цикл «Шість сонат для скрипки з басом». У цих творах він поєднав елементи німецької ліричної та запальної танцювальної музики, демонструючи майстерне володіння як гомофонним, так і поліфонічним письмом.

На жаль, твори Вальтера та Вестхофа не змогли увійти до основного репертуару скрипалів. Причиною цього стала їхня надзвичайна технічна складність, яка виявилася не лише недоступною для більшості виконавців того часу, а й незрозумілою для публіки, що звикла до більш спокійного та традиційного музичного стилю.

У контексті нашої роботи надзвичайно важливо згадати і скрипкову творчість геніального німецького композитора Й.-С. Баха [33].

Скрипкова спадщина Йоганна Себастьяна Баха, хоча і не була чисельною, проте мала фундаментальний вплив на становлення європейського скрипкового мистецтва і донині зберігає величезну художню цінність. Джерела його скрипкового стилю лежать у народній творчості, зокрема у грі шпільманів, а також у роботах його видатних попередників – Вестхофа, Вальтера, а особливо Вівальді.

Концерти Баха для скрипки з оркестром посідають чільне місце в основному фонді скрипкового репертуару. Їх вирізняють динамічність, концентрованість образів та вольовий початок. У цих творах композитор розкрив нові виразні можливості скрипки як масштабного концертного інструменту.

Унікальним шедевром Й.С.Баха, що став вінцем німецької скрипкової традиції, є цикл «Сонати та партити для скрипки соло», створений приблизно в 1720 році. У ньому виразні можливості скрипки, як в технічному, так і в художньому плані, досягають небувалих висот. Інструмент велично постає як абсолютно самостійна одиниця, здатна відтворити як співучість людського голосу, так і повнозвучність органу. Цей цикл найбільш яскраво демонструє відмінність німецької традиції від італійської, французької та австрійської шкіл [36].

Луї Шпор (1784–1859) – видатний німецький композитор, диригент, віртуоз і педагог, який по праву вважається основоположником німецької скрипкової школи XIX століття. Його багатогранна діяльність залишила глибокий слід в історії музичного мистецтва.

Скрипкові концерти Шпора є яскравим прикладом поєднання інтелектуальної класичності та раннього романтизму, відображаючи ключовий етап розвитку німецької музичної традиції. Хоча його твори рідше виконуються сучасними солістами, вони зберігають величезну художню цінність, ставши сполучною ланкою між класичною та романтичною естетикою.

Луї Шпор був не лише блискучим концертуючим виконавцем, а й надзвичайно впливовим педагогом. Серед його учнів були такі визначні скрипалі, як Ф. Давід, М. Хауптман та інші. Він є автором монументальної «Великої школи гри на скрипці» (1831), а також винахідником підборідника для скрипки, що стало революційним кроком у вдосконаленні інструмента. Завдяки цим працям, а також великому педагогічному значенню його концертів, спадщина Шпора донині є невід’ємною частиною навчального репертуару.

Педагогічна манера Луї Шпора поєднувала вимогливість і строгість під час уроку з чуйністю та комунікабельністю поза класом, при цьому він незмінно вимагав від своїх учнів найвищої відповідальності та відданості заняттям. Ключовою особливістю його методики був наочний (демонстраційний) метод роботи: на уроці Шпор постійно користувався власною скрипкою, демонструючи технічно складні фрагменти або підіграючи, щоб учень краще зрозумів музичний і технічний задум. Обов’язковою складовою навчального процесу для його студентів була гра в ансамблі та оркестрі, що сприяло формуванню колективних виконавських навичок [10].

Відомим у Німеччині є ім’я Йозефа Йоахіма (1831–1907), німецького скрипаля-віртуоза, композитора та педагога угорського походження. Будучи близьким соратником і другом Роберта Шумана та Йоганеса Брамса, він став центральною фігурою в музичному житті епохи Романтизму. Його виконавський стиль вирізнявся особливим насиченим тоном, бездоганною

чистотою інтонації, а також розвиненою технікою лівої руки та різноманітністю прийомів ведення смичка. Педагогічна спадщина Йоахіма вражає, адже серед його численних учнів були такі всесвітньо відомі скрипалі, як Леопольд Ауер, Альфред Віттенберг, Броніслав Губерман [17].

Винятковий інтерес у цьому контексті становить «Школа гри на скрипці» Йозефа Йоахіма, видана у 1856 році. Ця збірка, що містить етюди та вправи, виходить за рамки традиційного збірника, оскільки супроводжується докладними текстовими роз'ясненнями художніх і технічних цілей.

Ключовою особливістю збірки є активне використання ансамблевої гри: значна частина етюдів написана для двох скрипок. Такий підхід засвідчує педагогічні принципи Йоахіма як видатного виконавця-ансамбліста, що послідовно пропагував ідеали камерної музики. Методика гри в дуеті дає змогу одночасно розвивати техніку та навички музичної комунікації (при грі з іншим учнем) або забезпечує безпосередню передачу виконавських традицій (при грі з педагогом).

Значну роль у розвитку скрипкового мистецтва відіграє австрійська музична школа. Ключовим етапом у розвитку національного скрипкового мистецтва стала діяльність австрійського скрипаля і композитора Йоганна Генріха Шмельцера (бл. 1623–1680). У його творчості вперше постає нова для того часу фігура скрипаля-соліста. Шмельцер був першим австрійським композитором-скрипалем, який створював тріо-сонати і сонати для солюючої скрипки. Хоча витoki цих музичних форм, безумовно, лежать в італійському мистецтві, таке продовження їхніх традицій є закономірним, враховуючи значний вплив італійських музикантів на австрійську культуру того періоду.

Творчий доробок Йоганна Генріха Шмельцера позначений знаковими збірками, які засвідчили його новаторство. Серед найважливіших публікацій – збірка тріо-сонат «*Duodena selectarum sonatarum*» (1659), п'єси для різних ансамблів «*Sacroprofanus concertus musicus*» (1662) та шість сонат для скрипки з басом «*Sonatae unarum fidium*» (1664).

Незважаючи на те, що ці музичні форми мали італійське походження, музична мова Шмельцера демонструє виразний австрійський колорит. Його композиторська та виконавча творчість гармонійно поєднала найкраще з європейських музичних традицій того часу зі значним впливом австрійських народних традицій та фольклору. Крім того, Шмельцер вважається винахідником нового типу сонати – «Sonata per tabulam» («Застільна соната»). У цьому жанрі він звертався до пісенних і танцювальних стилізацій, що ґрунтувалися на міському фольклорі.

Найвидатнішим учнем Йоганна Шмельцера став Гейнріх Ігнац Франц Бібер (1644–1704) – одна з найбільш самобутніх фігур австрійської школи XVII століття, який поєднував ролі віртуоза та композитора. Його мистецтво є унікальним явищем завдяки синтезу національних шкіл: творчість Бібера гармонійно ввібрала досягнення австрійської, чеської та німецької скрипкових традицій. Це багатогранне поєднання стилів вивело його на позицію ключової фігури в розвитку барокової музики Центральної Європи [9].

Одним із найважливіших досягнень Гейнріха Ігнаца Франца Бібера, що кардинально розширило уявлення про виразні можливості скрипки, є цикл із п'ятнадцяти сонат для скрипки з басом та фінальна Пасакалія для скрипки соло. Кожна соната цього циклу, відомого як «Розарієві сонати», має програмний характер: їй передувала гравюра та текст, що ілюстрували події з життя Христа і Діви Марії.

Головною технічною особливістю циклу є скордатура (змінення звуковисотного налаштування струн), яка застосовується в усіх сонатах, окрім першої та Пасакалії. Скордатура дала композитору змогу виконувати неможливі при стандартному налаштуванні подвійні ноти та акорди, а також відкрила нові тембральні можливості інструменту.

Завдяки цьому програмному та технічному новаторству, Бібер постає не лише як композитор, що прагне яскравої зображальності, але як художник-мислитель, який прагне передати глибокі релігійні та емоційні почуття.

На пізньому етапі творчості композиторський геній Гейнріха Ігнаца Франца Бібера продовжив розквітати. Серед пізніх публікацій виділяються збірка «Шість сонат для скрипки, двох віол та басу» (1680 р.) та цикл «Вісім сонат для скрипки та басу» (1681 р.).

Зокрема, цикл 1681 року здобув високу оцінку в подальшій історії скрипкової педагогіки: видатний діяч німецької скрипкової школи ХІХ ст. Фердинанд Давід включив шосту сонату цього циклу до своєї «Вищої школи гри на скрипці», чим підкреслив її непересічне художнє та методичне значення.

Завершальним етапом творчості Гейнріха Ігнаца Франца Бібера стала посмертна публікація у 1712 році його збірки «*Harmonia artificiosa-ariosa*» – циклу музичних творів для двох інструментів у супроводі басу. Ця збірка містить сім *Partia* (Партита), які за структурою нагадують тріо-сонати. Кожна Партита написана для різного інструментального складу, і майже всі вони вимагають застосування скордатури – технічного прийому, що став візитною карткою Бібера. Цей цикл є красномовним свідченням незгасного генія композитора, що розвивався протягом усього його життя [1].

Вплив Бібера на розвиток скрипкового мистецтва та музичної культури Європи є значним. Його інноваційний прорив у розширенні виразних можливостей скрипки, безсумнівно, вплинув на подальший розвиток цього музичного напрямку і, ймовірно, заклав технічну та художню основу для створення «Сонат та партит для скрипки соло» Й.С. Баха.

Визначним скрипалем і композитором Австрії ХVІІІ століття був Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739–1799). Його блискуча віртуозна техніка істотно розширила тогочасні уявлення про можливості скрипкового виконавства. Цей високий рівень майстерності не лише збагатив репертуар, а й заклав фундамент для подальшого розвитку скрипкового мистецтва в Австрії, ставши орієнтиром, на який згодом спиралися у своїй творчості такі генії, як Йозеф Гайдн та Вольфганг Амадей Моцарт.

З 1761 року Карл Діттерс фон Діттерсдорф розпочав роботу у придворній капелі, де його майстерність формувалася під керівництвом провідних

викладачів скрипки та композиції. Згодом він здобув визнання як один із найкращих віртуозів Австрії та висококваліфікований педагог, про що свідчить той факт, що серед його учнів був сам Йозеф Гайдн. Ключовим моментом, що визначив вектор його подальшого творчого розвитку, стала поїздка до Італії разом із Крістофом Віллібальдом Глюком. Ця подорож дала йому змогу поглибити свій мистецький кругозір і безпосередньо познайомитися з виконавською манерою видатних італійських майстрів.

Композиторська спадщина Діттерсдорфа є значною і різноманітною, охоплюючи чотирнадцять скрипкових концертів, дванадцять дивертисментів, симфонії, а також камерну та оперну музику. Окремо слід підкреслити, що Діттерсдорф разом із Й. Гайдном вважається співтворцем класичного квартетного жанру, що засвідчує його фундаментальну роль у становленні музичної естетики класицизму [22, с.289].

Здобутки австрійської скрипкової школи в особі Карла Діттерса фон Діттерсдорфа значною мірою віддзеркалили геній віденської класичної музики Йозеф Гайдн (1732–1809). Музична мова Гайдна вирізняється невичерпним оптимізмом, гумором та блискучим смаком. Незважаючи на великий обсяг його спадщини, в якій представлені камерні жанри (чотири збережені скрипкові концерти, дванадцять сонат, дуети й тріо), скрипка займає особливе місце. Навіть у симфонічних творах Гайдн часто відводив цьому інструменту ключовий тематичний матеріал. Глибоке володіння скрипкою давало йому змогу досконало розуміти тонкощі її технічних та виразних можливостей. Як наслідок, скрипкові партії у його творах вирізняються високою майстерністю написання, що дає виконавцеві змогу повною мірою розкрити всі сильні сторони інструмента.

Скрипкові концерти Йозефа Гайдна мають традиційну тричастинну структуру класичного циклу:

Перша частина – масштабна, написана у формі сонатного алегро.

Друга частина – ліричне Адажіо, що має наспівний, кантабільний характер.

Третя частина – найбільш яскрава, динамічна, часто весела та танцювальна.

Порівняно з концертами Діттерсдорфа, Гайдн набагато сміливіше підходить до використання виразних можливостей скрипки, відкриваючи нові грані інструмента. Це виявляється у частішому застосуванні високих позицій, трелей, подвійних нот, швидких пасажів та акордів, що значно підвищило рівень віртуозності скрипкового виконавства епохи класицизму.

Винятковий внесок у розвиток скрипкового мистецтва та педагогіки XVIII століття належить скрипалю і композитору, члену Зальцбурзької капели Леопольду Моцарту (1719–1787). Його знаменита «Фундаментальна школа гри на скрипці», опублікована у 1756 році, стала посібником, що визначив нові методичні та естетичні норми виконавського мистецтва.

Моцарт розкрив у цій змістовній праці не лише основи інструментальної техніки, а й заклав основи музичної теорії та виконавської естетики. Вже самою назвою він декларував глибинний педагогічний підхід, метою якого було виховати не просто технічно вправного виконавця, а освіченого музиканта з ґрунтовною теоретичною базою, здатного реалізувати себе як блискучий соліст, так і висококваліфікований педагог.

Вершиною розвитку австрійської музичної культури XVIII століття стала творчість Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791). Його внесок у скрипковий репертуар є значним, охоплюючи п'ять концертів, тридцять п'ять сонат для скрипки та клавіру, Концертну симфонію для скрипки й альту з оркестром, два концертних рондо, дуети та численну камерну музику. Всі його твори пронизані особливою атмосферою витонченої та ідеальної краси [3].

Скрипкові концерти Моцарта стали вирішальним етапом у розвитку жанру. Завдяки високій композиторській майстерності, неповторній музичній мові та неймовірній винахідливості, він не лише підняв мистецький рівень жанру, а й встановив нові, вищі критерії для скрипаля-віртуоза. До цих нових вимог відносяться розвиток тонкого музичного смаку, філігранна техніка

володіння звучанням та штрихами, глибинна виразність та проникнення у музичну матерію.

Історія появи струнно-смичкових інструментів у Франції датується серединою XVI століття. Цей період ознаменувався знаковою подією: відомий італійський скрипковий майстер Андреа Амати виготовив близько вісімдесяти інструментів спеціально для капели короля Карла IX, що засвідчує раннє проникнення високоякісного італійського інструментарію до французького королівського двору.

У 1577 році відбулася знакова подія для французької музичної культури: до королівського двору було запрошено ансамбль італійських скрипалів на чолі з віртуозом Бальтазаріні (відомим також як Бальтазар де Божуайє). Цей колектив зіграв ключову роль у популяризації скрипки при дворі, надавши їй функціональне місце поруч із віолою, особливо для акомпанементу танців.

Внаслідок цього впливу вже у 1584 році з'явилися перші значні твори для ансамблю скрипалів, зокрема «Вихід Цирцеї» та «Комічний балет королеви» авторства Сальмона та Больє. Ці композиції засвідчили інституалізацію скрипки у французькому музичному побуті [9].

Період правління Людовіка XIII (1610–1643) ознаменувався значним розвитком французького скрипкового мистецтва. Король заснував інструментальну капелу, що складалася з віртуозних скрипалів і згодом отримала легендарну назву «Двадцять чотири скрипки короля» (*Vingt-quatre Violons du Roi*). Цей ансамбль вражав своєю повнозвучністю та яскравістю тембрів, оскільки його склад включав усі інструменти скрипкового сімейства – як власне скрипки, так і праобрази сучасних альтів та віолончелей.

Ключовою постаттю для розвитку французького музичного мистецтва став Жан-Батист Люлі (1632–1687) – блискучий композитор, скрипаль, диригент, педагог та організатор. Будучи уродженцем Італії, він був привезений до Парижа герцогом де Гізом у чотирнадцятирічному віці, і згодом у своїй творчості об'єднав найкращі здобутки французької та італійської культур. Його

кар'єра стрімко розвивалася: у 1652 році він очолив «Двадцять чотири скрипки короля», а згодом отримав звання придворного композитора.

У 1672 році Люллі отримав ексклюзивні повноваження, зокрема право на відкриття музичних навчальних закладів. Це сприяло інституалізації музичної освіти та розвитку професійних музикантів, які мали б ґрунтовну музичну грамотність. Одним із його найважливіших нововведень була радикальна вимога до музикантів його оркестру щодо володіння читкою нот з аркуша. Ця вимога кардинально відрізнялася від поширеної практики, коли більшість виконавців грали по слуху, і мала вирішальне значення для підвищення професійного рівня французьких музикантів.

Будучи видатним скрипалем-віртуозом, Жан-Батист Люллі зміг виховати цілу плеяду професійних музикантів, які згодом сформували основу французької виконавської школи. Серед його учнів – Ж. Ф. Ребель, П. Жубер, Ж. Б. Ане, Ж. Ф. Лалуєт та Р. Лаланд [17].

У своїй педагогічній практиці Люллі встановлював високі вимоги до виконавської майстерності, де найбільше враховувалися:

- точність та гострота ритму й інтонації;
- незмінне відтворення авторського тексту;
- легкість виконання.

Особливу увагу Жан-Батист Люллі приділяв атаці звуку (прийому звуковидобування), що стало однією з ключових рис його виконавських традицій.

Створюючи інструментальні твори, опери та балети, Жан-Батист Люллі сформував самобутній, новаторський для даної епохи стиль, що вирізнявся яскравістю, концертністю та урочистістю. Зокрема, у танцювальних номерах своїх балетів Люллі продовжив традицію поєднання скрипки з танцювальною енергійністю, започатковану ще ансамблем Бальтазаріні. У скрипкових аріях з опер він досяг синтезу наспівності та декламаційності, запозичуючи виразні прийоми з манери гри французьких акторів-трагіків.

Особливої уваги заслуговує створення нового типу увертюри – французької увертюри, яка відрізнялася від італійських зразків того часу. Люллі запропонував власну тричастинну формулу: повільна та велична перша частина, легка та яскрава друга частина, фінал репризного типу з яскравою кодою.

Враховуючи, що основний тематичний матеріал у таких увертюрах часто доручався скрипкам, існує гіпотеза, що цей жанр став еволюційною ланкою на шляху до формування французького інструментального концерту.

На подальший розвиток скрипкового мистецтва вирішальний вплив мали учні Жана-Батиста Люллі та музиканти оркестру «Двадцять чотири скрипки короля» Ж.Ф.Ребель, Ф.Дюваль, які продовжили свою діяльність як самостійні композитори та виконавці, закріплюючи основи французької виконавської школи.

Жан-Фері Ребель вважається піонером жанру французької скрипкової сонати. Його твори, зокрема «Сонати для скрипки та басу» (1705), були одними з перших французьких зразків, написаних під впливом італійської віртуозності, але зі збереженням національного стилю. Роботи цього композитора вирізнялися високою технічною складністю.

Франсуа Дюваль, відомий композитор і віртуоз, що сприяв утвердженню сонати у Франції, був одним із перших, хто активно публікував скрипкові сонати у Франції. Його твори, такі як «Десять сонат для скрипки» (1704), показували прямий вплив італійського віртуозного стилю (Кореллі), допомагаючи французькій школі прийняти та адаптувати цей жанр, поєднавши його з французькою витонченістю.

У контексті розвитку французької скрипкової педагогіки XVIII століття значний внесок належить родині музикантів Л'Аббе, особливо Жозефу Л'Аббе. Їхні праці були важливими для систематизації знань на етапі переходу від Бароко до Класицизму. Ключовим посібником, що відображає їхню методику, є «Principes de Musique, et de Violon» («Основи музики та скрипки») та споріднені праці, присвячені техніці смичка [22].

Педагогічні посібники Л'Аббе детально описували вимоги до виконавця, зокрема, значна увага приділялася артикуляції та мистецтву ведення смичка, надавали точні інструкції щодо філігранного виконання орнаментів, що було критично важливо для автентичного відтворення витонченого французького стилю [25].

Опубліковані праці допомагали скрипалям засвоювати не лише технічні навички, а й естетичні норми витонченості та елегантності, необхідні для придворної музики. Методики Л'Аббе відіграли важливу роль у стандартизації та поширенні принципів французької скрипкової віртуозності у XVIII столітті.

Безцінним джерелом для вивчення виконавської практики та естетичних норм французької скрипкової школи епохи Бароко та раннього Класицизму є посібник Мішеля Корета «Школа Орфея», вперше опублікований близько 1738 року. Цей трактат став однією з перших спроб систематизації та об'єднання двох провідних стилів епохи – французького (традиція Люллі) та італійського (традиція Кореллі/Вівальді) – що відображало ідеал об'єднаних смаків у французькій музиці XVIII століття.

Основними методичними аспектами посібника є те, що у ньому Корет приділяє виняткову увагу деталізації штрихів, порівнюючи та пояснюючи різницю між легкою та елегантною французькою манерою і більш віртуозною та енергійною італійською. Це було критично важливим для універсалізації виконавців.

У посібнику автор надає докладні роз'яснення щодо виконання численних французьких орнаментів (форшлагів, трелей, мордентів), що було необхідним для автентичного відтворення музики. Трактат також містить чіткі інструкції щодо освоєння різних позицій на грифі, що сприяє розвитку техніки лівої руки.

Праця Корета була розрахована як на початківців, так і на більш просунутих музикантів, включала не лише теоретичні пояснення, а й практичні етюди, сонати та арії, що давало змогу забезпечити цілісний підхід до навчання.

Досліджуючи роль різноманітних скрипкових виконавських шкіл в розвитку скрипкового мистецтва через призму історії, Д. Шевченко стверджує: «Вивчення історичних змін і розвитку скрипкових шкіл надає нові знання про еволюцію техніки та стилів виконання, що є важливим для розуміння сучасних виконавських практик» [47, с.80].

Науковиця переконана: скрипкові традиції, що формувалися в різних країнах, є безцінною спадщиною, яка віддзеркалює унікальність кожної культури. Вивчення цих шкіл – це шлях до збереження їхньої неповторності та передачі живої мудрості минулого для майбутнього [47].

Таким чином, основи скрипкового виконавства були закладені завдяки поєднанню трьох ключових елементів:

- створеного геніальними майстрами інструмента, що має неперевершені акустичні властивості;
- репертуару, який може передати яскраві звукові можливості інструмента;
- педагогічних підходів до навчання та виховання майбутніх віртуозів.

Ці три складові утворили єдину систему, яка лягла в основу всіх скрипкових шкіл та дозволила інструменту утвердитися в центрі академічної музики.

1.2. Педагогічні концепції провідних скрипалів-педагогів XX століття

Педагогічні концепції XX століття характеризуються відходом від суто емпіричної (традиційної) передачі знань до системного, аналітичного та психологічно обґрунтованого підходу. Всі провідні школи, попри стилістичні відмінності, прагнули до універсалізації виконавця, який поєднував би італійську віртуозність, французьку витонченість та німецьку глибину, готуючи їх до вимог глобалізованої концертної сцени.

XX століття стало «золотим віком» для скрипкового виконавства і педагогіки. Саме в цей період сформувалися ключові методичні школи, які визначили розвиток інструментального мистецтва на десятиліття вперед.

Провідні скрипалі-педагоги цього часу не лише виховували геніальних виконавців, але й розробляли унікальні методичні концепції, що поєднували технічну досконалість, глибоке художнє осмислення та виховання індивідуальності учня. Саме такий підхід заклав основи сучасної світової скрипкової освіти [40].

Упродовж XX століття скрипкове мистецтво пережило справжню революцію, перетворившись із ремесла віртуозів, що передавалося від майстра до учня, на чітку, науково обґрунтовану систему навчання. До цього часу секрети технічної майстерності часто зберігалися в межах окремих шкіл, а особистий досвід і харизма педагога відігравали вирішальну роль. Однак у XX столітті провідні скрипалі-педагоги почали осмислювати свій досвід і досвід попередників та кодифікувати (систематизувати) його, створюючи універсальну педагогічну систему.

Ця трансформація стала можливою завдяки кільком ключовим факторам. По-перше, розвиток технологій (запис звуку та відео) дозволив детально аналізувати гру великих майстрів, виокремлювати специфічні прийоми та методи. По-друге, розквіт вищої музичної освіти сприяв створенню академічних середовищ, де методологія викладання стала предметом досліджень та дискусій. По-третє, глобалізація культурних зв'язків дозволила ідеям та педагогічним підходам вільно поширюватися між континентами, збагачуючи одна одну.

Основні педагогічні концепції можна розділити на три великі школи: аналітично-систематичну, традиційно-віртуозну та гуманістично-холістичну.

Яскравим представником аналітично-систематичної школи був Карл Флеш, один із найвпливовіших майстрів німецько-угорської скрипкової школи, який розробив докладну систему апікатури та класифікацію штрихів. Його методичний підхід вимагав від учня не просто механічного виконання, а

усвідомлення художньої та анатомічної логіки кожного руху. Його концепція ґрунтувалася на науковому та раціональному аналізі скрипкової гри та викладена у трактаті «Мистецтво гри на скрипці», який вважають справжньою енциклопедією у роботі над технікою гри на скрипці.

Книга видатного скрипаля і педагога Карла Флеша, наставника таких майстрів скрипкової гри, як Генрік Шерінг та Макс Росталь, за своїм значенням може бути прирівняна до найвидатніших «Шкіл» та «Методик» багатовікового виконавського мистецтва. У спеціалізованій літературі XX століття, адресованій скрипалям, ця праця не має аналогів з погляду широти й всеосяжності порушених у ній проблем.

«Мистецтво гри на скрипці» [50] є не просто «технологією» скрипкової майстерності: книга становить собою художньо-літературний твір, який вигідно відрізняється своїм живим, гуманістичним стилем від більшості суто методичних посібників.

На сторінках своєї праці Карл Флеш наголошував на індивідуальному підході до учня, стверджуючи, що не існує єдиної універсальної техніки. Замість цього він пропонував набір раціональних рішень для будь-якої технічної проблеми. У трактаті комплексно розглядається питання, що є предметом щоденної турботи виконавця-професіонала, а саме:

- оволодіння технікою гри на скрипці;
- правильний вибір репертуару;
- подолання естрадного хвилювання;
- мистецтво захоплення аудиторії.

Структура книги охоплює всі аспекти професійної діяльності скрипаля, включаючи загальні елементи музичного виконавства, технічні аспекти, розвиток артистичної особистості, перешкоди в публічному виступі, а також скрипкову літературу та принципи формування концертних програм.

Видання має особливу цінність завдяки тому, що до нього часто додаються архівні записи самого Карла Флеша. Це дає змогу вивчати його теоретичні настанови у нерозривному зв'язку з його виконавською практикою,

забезпечуючи глибоке розуміння його педагогічної та мистецької концепції. Трактат Флеша є фундаментом для раціонального, інтелектуального підходу до скрипкового виконавства у XX столітті.

Як зазначає у своєму дослідженні Д. Шевченко, «Будучи уважним і вдумливим спостерігачем, який протягом багатьох десятиліть вивчав гру різних блискучих виконавців, Карл Флеш у своїй школі підсумовує досягнення сучасного мистецтва гри на скрипці» [47].

Засновником однієї з найвпливовіших традиційно-віртуозних педагогічних шкіл вважається Леопольд Ауер (1845–1930), видатний угорський скрипаль, який увійшов в історію музики не лише як скрипаль-віртуоз, а й як один із найвидатніших педагогів XX століття. Його концепція була спрямована не стільки на жорстку технічну систему, скільки на виховання індивідуальності та творчого мислення учня.

У своїй педагогічній діяльності Ауер приділяв значну увагу якості звуку, що стало візитівкою його учнів. Педагог вимагав від своїх підопічних не просто виконання нотного тексту, а його емоційного та глибокого «проспівування».

Замість жорстких правил Ауер надавав на уроці перевагу живому спілкуванню, щоразу використовував індивідуальний підхід до кожного учня. Таким чином педагог з'ясовував наявність в учнях унікальних здібностей та прагнув їх розкрити.

Ауер вважав, що технічна досконалість є лише інструментом для досягнення художньої мети. Він прагнув, щоб його вихованці були не просто віртуозами, а повноцінними музикантами.

Серед учнів Леопольда Ауера варто назвати таких легендарних виконавців як Яша Хейфец, Натан Мільштейн та багато інших талановитих скрипалів. Основний акцент педагог робив на звуковій естетиці, темпераменті та віртуозності. Його навчання було менш систематизованим, ніж у Карла Флеша, але ґрунтувалося на харизмі та індивідуальному наставництві. Саме Ауер заклав основи скрипкової традиції, яка стала синонімом технічної досконалості та потужного концертного звуку.

Послідовником Леопольда Ауера став вірмено-американський скрипаль Іван Галамян. Методика викладання І. Галамяна вирізнялася глибокою інноваційністю та безпрецедентною систематизацією навчального процесу. Він приділяв однакову увагу як технічній досконалості, так і музичній виразності, розробляючи спеціалізовані вправи для гармонійного вдосконалення майстерності учнів. Його фундаментальний трактат «Основи скрипкової техніки» став настільним посібником та універсальним довідником для багатьох поколінь скрипалів-професіоналів у всьому світі.

Галамян створив найбільш раціоналізовану та універсальну систему навчання XX століття і спрямовував учнів свідомо обирати техніку, що найкраще підходить їхній анатомії та музичному стилю, робив акцент на максимальній технічній ефективності, релаксації та уникненні травм.

Гуманістично-холістична концепція у школі скрипкового виконавства представлена творчістю Джордже Енеску та Шінічі Судзукі. Ці педагоги фокусувалися на музичності, а не лише на техніці, розглядаючи навчання як частину загального розвитку особистості. Зокрема, Енеску наголошував на внутрішній музикальності, філософському розумінні твору та красі звуку як первинному елементі. Його підхід до виконання був менш методичним у сенсі вправ, але більш холістичним, з вимогою до учня у повному зануренні в естетику та структуру музики.

Цікавою є концепція японського скрипаля та педагога Шінічі Судзукі, який став засновником революційної парадигми в музичній педагогіці. Його система, відома як «Виховання талантів» і побудована на «Методі рідної мови», ґрунтується на геніальній аксіомі: кожна дитина здатна опанувати гру на музичному інструменті (або будь-яку іншу навичку) за аналогією з природним процесом засвоєння мови.

Аналізуючи систему навчання за методом Судзукі, український науковець В. Буханевич зазначає, що першим поштовхом до інтенсивного навчання є пробудження в дитини інтересу [6], з чим цілком погоджується А. Береза, визначаючи три головні методичні принципи роботи з дітьми,

умовно називає їх «методикою трьох «З» – зацікавлення, захоплення і задоволення» [4]. Тобто, для початку дитину потрібно зацікавити до навчання, викликати у неї почуття захоплення від того, що вона досягла певних успіхів у навчанні і отримала задоволення від власного виконання музичного твору.

Концепція Судзукі інтегрує десять ключових факторів, які можна згрупувати за наступними тематичними блоками:

1. Критичний період розвитку та середовище.

Метод наполягає на ранньому початку занять (оптимально 2-4 роки), оскільки цей вік є критичним періодом для розвитку координації та засвоєння інформації. Наріжним каменем є активне прослуховування: дитина з народження має бути оточена якісним музичним фоном. Створення позитивного соціального середовища (групові заняття, мотивація через гру старших учнів) також є обов'язковим.

2. Роль батьків та набуття навичок.

Судзукі переконаний: на відміну від традиційної школи, батьки відіграють критичну роль домашніх наставників, супроводжуючи дитину на заняттях і забезпечуючи підтримку навчального процесу вдома.

Педагог надавав перевагу допотному навчанню (грі без нот), що дозволяє на початковому етапі зосередитися виключно на формуванні правильної постановки рук, точної інтонації та досягненні якісного, красивого звучання.

На думку Судзукі, основні навички розвиваються через систематичне повторення. Учні повторюють вже пройдені твори (відбувається своєрідне створення «музичного словника»), що забезпечує неперервне вдосконалення техніки. Педагог зазначав, що виконання творів напам'ять на всіх етапах навчання, включаючи концерти, сприяє розвитку пам'яті та прискорює навчальний процес.

3. Уніфікація та етична мета.

Завдяки тому, що метод передбачає уніфікований репертуар (однаковий для шкіл Судзукі по всьому світу), може налагоджуватися міжнародна музична комунікація, що спрощує спільне виконання великими ансамблями.

Мета-ідея Судзукі є етичною та універсальною, адже він прагнув виховати не стільки професійного музиканта, скільки добродішну, шляхетну людину. Судзукі наполягав, що розвиток глибоких почуттів, дисципліни та витривалості через якісну музику є універсальним інструментом для формування доброго громадянина [35].

Таким чином, можна стверджувати, що педагогічні концепції ХХ століття характеризуються відходом від суто емпіричної (традиційної) передачі знань до системного, аналітичного та психологічно обґрунтованого підходу. Всі провідні школи, попри стилістичні відмінності, прагнули до універсалізації виконавця, який поєднував би італійську віртуозність, французьку витонченість та німецьку глибину, готуючи їх до вимог глобалізованої концертної сцени.

1.3. Розвиток української скрипкової школи та її вплив на формування нової генерації виконавців

Українська скрипкова школа є однією з найвпливовіших складових східноєвропейської виконавської традиції. Вона сформувалася на перетині глибоких національних музичних традицій та провідних європейських педагогічних систем, досягнувши свого розквіту у ХХ столітті [30].

Розвиток української скрипкової школи нерозривно пов'язаний із діяльністю основних інституційних центрів в Одесі, Києві, Львові [2].

Як зазначає Ю. Волощук, формування та еволюція української музичної культури і музичного життя були нерозривно пов'язані з географічними та історико-культурними детермінантами регіонів. Унікальність полягала в тому, що кожна територія ставала полем взаємодії, де активно працювали й гастролювали представники різних європейських музичних традицій. Яскравим прикладом є південні області України з їхніми ключовими культурними центрами – Одесою, Миколаєвом, Херсоном. Ці міста відчували не лише вплив західноєвропейських шкіл, а й потужну інтеграцію єврейської та південноєвропейських культур (зокрема, італійської та грецької). Ця синергія стилів забезпечила особливу багатогранність місцевої музичної атмосфери [12].

Вивчення процесу становлення Одеської скрипкової школи у XIX–XX століттях є можливим лише в контексті аналізу міжкультурної взаємодії та взаємозбагачення української та інших європейських культур. Ця школа була сформована завдяки діяльності представників різних національностей, які працювали в місті протягом його історії.

Національні меншини, такі як греки, поляки, євреї та чехи, не лише зберігали власні національні культурні надбання, традиції та звичаї, але й органічно інтегрувалися в український культурний процес. Зокрема, діяльність найкращих польських і чеських музикантів-професіоналів відіграла роль сполучної ланки, що пропагувала та об'єднувала західноєвропейські музичні досягнення з українськими виконавськими й освітніми традиціями.

Вивчення процесу становлення Одеської скрипкової школи у XIX–XX століттях є можливим лише в контексті аналізу міжкультурної взаємодії та взаємозбагачення української та інших європейських культур. Ця школа була сформована завдяки діяльності представників різних національностей, які працювали в місті протягом його історії [37].

Національні меншини, такі як греки, поляки, євреї та чехи, не лише зберігали власні національні культурні надбання, традиції та звичаї, але й органічно інтегрувалися в український культурний процес. Зокрема, діяльність найкращих польських і чеських музикантів-професіоналів відіграла роль сполучної ланки, що пропагувала та об'єднувала західноєвропейські музичні досягнення з українськими виконавськими й освітніми традиціями.

На відміну від соціального устрою більшості українських міст першої половини XIX століття, Одеса з перших років свого існування демонструвала прискорений розвиток економіки та культурного життя. Це стало можливим завдяки її вигідному географічному розташуванню та статусу морського порту, що стимулювало швидке зростання торгівлі, будівництва та промисловості.

Цей ключовий економічний фактор, а також багатонаціональний склад населення зумовили більш демократичну організацію побуту мешканців. Це,

своєю чергою, суттєво відрізняло соціальну та національну структуру Одеси від переважно консервативного устрою більшості тогочасних міст України.

Початок становлення Одеської скрипкової школи припадає на кінець XIX століття. Цей період був відзначений діяльністю трьох чеських скрипалів-педагогів – Йозефа Пермана, Франца Ступки та Йосипа Карбульки, які заклали міцні основи місцевої скрипкової педагогіки [37].

Музично-творчі традиції, започатковані цими майстрами, не лише передавалися, а й еволюціонували завдяки педагогічному взаємозв'язку. Від них беруть початок три основні лінії продовження «чеських традицій» у розвитку Одеської скрипкової школи: перша представлена Йозефом Перманом та його послідовниками: Ф. Макстманом, О. Станком, О. Каверзневою, Л. Лемберським, М. Грінбергом; друга пов'язана з педагогічно-творчою спадщиною Франца Ступки, до якої належать Д. Лекгер, О. Деркач та інші; серед найяскравіших представників третьої гілки – Йосип Карбулька, Петро Столярський, Давид Ойстрах, В. Мордкович, В. Пронін. Саме ця лінія забезпечила школі світову славу.

Окрім ключових постатей – Пермана, Ступки та Карбульки, – у доконсерваторський період у скрипковій педагогіці Одеси успішно проявили себе низка видатних європейських музикантів. Незважаючи на короткочасний характер їхньої діяльності в місті, такі майстри, як Еміль Млинарський, Ярослав Коціан, Осип Фідельман та Наум Бліндер, залишили вагомий внесок у розвиток Одеської скрипкової школи, збагативши її різноманітними виконавськими та методичними традиціями.

Третій етап становлення та розвитку Одеської скрипкової школи (кінець XIX – перша третина XX століття) безпосередньо пов'язаний з інституційною трансформацією: заснуванням консерваторії на базі музичного училища у вересні 1913 року.

У цей період одеський навчальний заклад підтримував активні творчі зв'язки з провідними європейськими консерваторіями (зокрема, Віденською та Лейпцигською). У практиці цих європейських центрів значною повагою

користувалися принципи естетичного формалізму Едуарда Гансліка, який стверджував, що лише «патологічні» слухачі налаштовані на пошук емоційного та образного змісту в музиці.

Проте, традиції українського виконавського мистецтва виявили солідарність із французькою школою розмовної (інтонаційної) виразності музики. Відповідно до цього естетичного підходу, змістовна сторона музики утворює нерозривну єдність із її формально-конструктивним моментом.

Робота над технічною оснащеністю студентів скрипкових класів в Одесі завжди була націлена на досягнення найвищого рівня майстерності. При цьому обов'язковою умовою була особлива увага до ідейно-змістовної складової авторського твору.

Ці фундаментальні педагогічні позиції незмінно відстоювалися усіма трьома поколіннями професорсько-викладацького складу Одеської консерваторії. Засновники скрипкового класу Йозеф Перман і Франц Ступка стали першими професорами, які впровадили цей комплексний підхід у навчальний процес [32].

Професор Одеської консерваторії Йосип Перман (1871–1934), який був вихованцем відомого педагога Празької консерваторії Отакара Шевчика, став ключовою фігурою у формуванні місцевої школи. Перман присвятив Одесі близько сорока років своєї діяльності (1897–1934).

Його величезний досвід камерного виконавця – він був постійним альтистом струнного квартету – дозволив йому, окрім ведення спеціальних класів скрипки та альту, започаткувати та викладати клас камерного ансамблю спочатку в музичному училищі, а потім у консерваторії.

Йосип Перман виховав велику плеяду висококваліфікованих скрипалів, серед яких – професор Одеської консерваторії Федір Макстман, а також Лев Лемберський і Микола Грінберг. Ці учні продовжили та розвинули педагогічні й виконавські традиції свого вчителя. За значний внесок у становлення консерваторії, Й. Перман, будучи одним із її перших професорів, отримав почесне звання «заслужений професор».

Однією з перших педагогів, яка продовжила та розвинула виконавчі й методичні традиції професора Йосипа Пермана, стала його вихованка Фаїна Макстман (1896–1951). Після успішного закінчення Одеської консерваторії, Макстман була прийнята на посаду солістки великого симфонічного оркестру Одеської філармонії.

Педагогічна кар'єра мисткині розпочалася у 1920 році, коли художня рада консерваторії запросила її, разом із П. Столярським, бути викладачем класу скрипки, де вона працювала до 1951 року.

Макстман була високоталановитою скрипалькою, яка активно вела концертну діяльність як із сольними програмами, так і у супроводі симфонічного оркестру. Її виконавська манера відзначалася особливими якостями. Зокрема, професор А. Станко відзначав у її грі великий скрипковий звук, широту й масштабність виконання, а також майстерне володіння різноманітними штрихами смичка.

Як педагог, Ф. Макстман застосовувала індивідуальний підхід до кожного учня, прагнучи розкрити найкращі риси художнього обдарування своїх вихованців.

Серед учнів Фаїни Макстман слід відзначити цілу плеяду висококваліфікованих скрипалів, зокрема лауреата міжнародних конкурсів Ольгу Каверзньєву, а також Р. Цивіну, Я. Каплан, Л. Каца, М. Міксон, Олександра Станка й багатьох інших, які стали активними діячами виконавської та педагогічної сфери.

Продовжувачем традицій чеської скрипкової школи, започаткованих Й. Перманом, став також Леонід Лемберський. Чільне місце у його професійній діяльності посідала педагогічна робота; він протягом багатьох років викладав у школі-десятиріччі Петра Столярського [47].

Основною умовою для успішного оволодіння майстерністю гри на скрипці, на думку Лемберського, була правильна постановка. Він приділяв особливу увагу проблемі зняття м'язової напруги («затиснених» рук),

використовуючи для цього спеціально розроблені ним вправи, спрямовані на досягнення технічної свободи та релаксації.

Вихованцем професора Йосипа Пермана був також відомий у довоєнні роки скрипаль Михайло Грінберг (1907–1985). Саме він став першим педагогом альтового класу в Одеській консерваторії, а також викладав спеціальний альт у музичному училищі.

Грінберг підтримував активні особисті контакти з видатними альтистами та педагогами, зокрема з професором Київської консерваторії Борисом Палшковим. Завдяки творчому спілкуванню з музикантами високого професійного рівня він засвоював нові художньо-стильові тенденції в цілому та в методиці викладання гри на струнно-смичкових інструментах.

Грінберг не лише продовжив педагогічні традиції свого консерваторського вчителя Й. Пермана, а й успішно поєднав їх з навичками роботи в іншому художньо-педагогічному напрямі, започаткованому Петром Столярським.

Професори школи Йосипа Пермана дотримувалися концепції, згідно з якою ігровий апарат скрипаля має бути розвинутий до рівня ідеальної готовності для застосування в будь-якій музичній та сценічній ситуації. Це включало здатність до ефективного виступу в умовах як «зручного», так і «незручного» репетиційного ритму, а також перед різною аудиторією – як «підготовленою», так і «любительською».

Вихованці Пермана, зокрема професори Одеської консерваторії Фаїна Макстман, Леонід Лемберський і Михайло Грінберг неухильно дотримувалися методичних установок чеської школи. При цьому вони одночасно інтегрували значні новації у свою педагогічну практику, забезпечуючи еволюційний розвиток школи [48].

Професор Франц Ступка, випускник класу Отакара Шевчика, працював в Одесі з 1901 до 1919 року, після чого повернувся на батьківщину, до Чехії. Як і Й. Перман, Ступка обіймав посади викладача музичного училища, згодом консерваторії, а також був концертмейстером оркестру оперного театру.

За час своєї діяльності в Одеській консерваторії він виховав низку відомих скрипалів, зокрема Я. Гордона, І. Ройзмана, Л. Ортенберга, І. Віланда та Д. Карпиловського. Ці музиканти згодом емігрували, де продовжили музично-творчі традиції свого вчителя за кордоном.

Варто відзначити, що у Ф. Ступки також удосконалювали свою музичну освіту численні учні Петра Столярського. Крім того, його вихованець, професор Дмитро Лекгер, протягом багатьох років активно культивував і розвивав традиції вчителя у стінах Львівської консерваторії, забезпечуючи зв'язок між одеськими та західноукраїнськими педагогічними центрами [27].

Петро Столярський (1870–1944), як гідний продовжувач педагогічної спадщини свого вчителя Йосипа Карбульки (представника чеської скрипкової традиції), висунув на перший план технічну довершеність виконавського апарату. Його пріоритет ґрунтувався на переконанні, що саме високорозвинена техніка є необхідною передумовою для глибокого художнього осягнення та інтерпретації музичного твору.

Незважаючи на те, що Столярський розпочав навчання гри на скрипці лише у 15 років, вже у 40-річному віці він отримав офіційний дозвіл на відкриття приватної школи. Його успіх ґрунтувався на захопленості та індивідуальному підході у роботі з дітьми, вмінні виявляти талановитих учнів та прищеплювати їм любов до музики, а також на забезпеченні надійної технічної бази за перевіреними методами чеської скрипкової школи.

Ці позитивні результати його діяльності дозволили художній раді консерваторії у 1920 році запросити його на посаду викладача класу скрипки, визнавши його талановитим педагогом, здатним залучати до навчання найобдарованіших учнів міста. Багато вихованців Столярського згодом продовжили освіту у класах провідних професорів вищих музичних шкіл.

Для Столярського надзвичайно важливою стороною педагогічної діяльності було виховання висококваліфікованих артистів симфонічного оркестру. Він слушно зауважував, що солістами стають лише одиниці, тоді як потреба у добрих оркестрантах є досить великою.

Відразу після відкриття музичної школи-десятирічки, при ній було організовано оркестр, беззмінним художнім керівником і диригентом якого був сам Столярський. Це забезпечило практичну підготовку учнів до майбутньої професійної діяльності.

Завдяки роботі педагога Петра Столярського (1871–1944), в Одесі було створено унікальну систему навчання. Хоча ця школа діяла в рамках радянської системи, її відмінною рисою була пріоритетність раннього виявлення та інтенсивного розвитку таланту, що поєднувало віртуозність і південний темперамент. З цієї школи вийшли всесвітньо відомі майстри Давид Ойстрах та Натан Мільштейн.

Вихід Одеси на позиції одного з найбільш розвинутих культурних центрів України був значною мірою детермінований внеском чеських фахівців. Скрипалі Йозеф Перман, Франц Ступка та Йосип Карбулька не просто започаткували, а й інституалізували міцні основи скрипкової школи цього міста. Методичні та мистецькі установки празької педагогіки стали еталонними взірцями, які лягли в аксіоматичну базу всієї одеської скрипкової навчальної системи.

Педагогічна методика провідних представників Одеської скрипкової школи визначається прагненням до органічної єдності художнього та технічного розвитку молодих виконавців. Ключовими завданнями цього підходу є виховання артистизму, формування досконалої техніки, розвиток високого художнього смаку та забезпечення широкого музичного кругозору учнів [12].

У контексті нашого дослідження розвитку української скрипкової педагогіки, Київська скрипкова школа є невід'ємним елементом, що функціонував паралельно з Одеською, але формував дещо інший художній профіль. Становлення Київської школи відбувалося на базі Київського музичного училища (заснованого 1868 р.) та Київської консерваторії (відкритої у 1913 р.), що забезпечило міцну інституційну та академічну основу.

На відміну від Одеської школи, яка під керівництвом Петра Столярського фокусувалася на ранньому виявленні таланту і яскраво вираженій віртуозності, Київська школа схилилася до більш академічного, інтелектуального підходу. Тут значний акцент робився на камерно-ансамблевому виконавстві та глибокому теоретичному осмисленні музичного твору. Хоча у Києві також працювали вихованці європейських шкіл (зокрема, чеської та німецької), подальший розвиток був пов'язаний із діяльністю такої визначної постаті, як К. Дубинський та багатьох інших педагогів, які інтегрували загальноєвропейські досягнення з вимогами української національної виконавської естетики [16].

Костянтин Дубинський (1886–1968) є однією з наріжних постатей у становленні та розвитку Київської скрипкової школи та її академічної традиції. Дубинський здобув ґрунтовну музичну освіту, розпочавши навчання у Київському музичному училищі, засвоїв принципи блискучої виконавської школи, що походить від Леопольда Ауера. Присвятив своє життя Київській консерваторії (нині Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), ставши одним із найбільш впливових професорів скрипкового класу на декілька десятиліть [10].

На відміну від екстравертної та імпресіоністичної методики, характерної для Одеської школи, педагогічний метод К. Дубинського вирізнявся глибокою систематичністю та інтелектуальною спрямованістю. Він не просто навчав техніці, а вимагав від учнів усвідомленого, аналітичного підходу до тексту та формування зрілої музичної культури. Його робота була спрямована на досягнення технічної ясності та глибокого, внутрішньо осмисленого звуку.

Вихованці Костянтина Васильовича Дубинського гідно продовжили академічні традиції Київської скрипкової школи, досягнувши значних вершин як у виконавстві, так і в педагогіці. Його учні стали фундаторами або провідними професорами у вищих музичних навчальних закладах України.

Серед найвидатніших майстрів, вихованих К. Дубинським, слід відзначити А. Винницького (1918–1987), видатного скрипаля і багаторічного

професора Київської консерваторії, (нині НМАУ імені П. І. Чайковського), діяльність якого забезпечила пряму спадковість київської скрипкової традиції; відомого українського скрипаля, педагога та професора Б. Костюка (1928–2003), який був яскравим представником академічної школи, що поєднував віртуозність із глибокою інтелектуальною інтерпретацією.

Також до вихованців К. Дубинського належать такі значні фігури, як В. Семенов та П. Шкуненко (професор Харківської консерваторії), які поширили педагогічні принципи Дубинського в інших регіональних школах.

Усі ці талановиті музиканти не лише досягли високого виконавського рівня, а й успішно реалізувалися у сфері музичної педагогіки, що в контексті розвитку української школи є найвищим показником майстерності та впливу.

Київська школа завжди приділяла велику увагу виконанню та пропаганді українського національного репертуару, відіграючи ключову роль у формуванні національної ідентичності скрипкового мистецтва. Таким чином, якщо Одеська школа дала світові майстрів сценічного темпераменту (наприклад, Давид Ойстрах), то Київська школа забезпечила підґрунтя для виховання артистів-інтелектуалів з високою культурою камерного та оркестрового виконавства, що стало необхідним балансом у загальному розвитку української скрипкової традиції.

Львівська скрипкова школа становить третій, унікальний напрям української виконавської педагогіки. Її розвиток відбувався в особливому історико-культурному полі, характеризуючись глибоким впливом центральноєвропейських традицій – польської, австрійської та чеської, що відрізняє її від східних і південних векторів Києва та Одеси [13].

Формування школи нерозривно пов'язане з Львівською консерваторією (нині Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка), що має давню історію. Тривалий час Львів (Лемберг) був частиною Австро-Угорської імперії, що заклало основи високої європейської академічної культури. Методика викладання тут традиційно орієнтувалася на витончену артикуляцію, чистоту стилю та камерний ансамбль, як інтелектуальну вершину виконавства.

Розвиток Львівської скрипкової школи забезпечила ціла плеяда видатних педагогів. Зокрема, серед тих, хто утверджував виконавський та педагогічний рівень у першій половині XX століття були Є. Перфецький та Р. Придаткевич; важливу роль у збереженні та розвитку традицій відіграв Д. Лекгер (вихованець Ф. Ступки з Одеси), який успішно інтегрував віртуозні елементи чеської школи в львівський академічний контекст (що яскраво підкреслює взаємозв'язок між українськими регіональними школами). У пізніший період школа активно розвивалася під керівництвом Д. Башкірова та його наступників.

На відміну від всіх інших виконавських шкіл, у Львові найбільше уваги приділялося ліричному та інтелектуально осмисленому звуку, який був менш силовим, але більш насиченим тембральними нюансами. Великий акцент робився на глибокому вивченні класичної та ранньоромантичної літератури, а також на зв'язку з місцевою галицькою та українською національною музичною традицією [27].

Львівська скрипкова школа стала важливим осередком, що синтезував глибину східноєвропейської віртуозності з витонченістю та інтелектуалізмом західноєвропейської культури, забезпечуючи Україні унікальний і багатогранний профіль скрипкового виконавства [20].

Виходячи з нашого детального дослідження, можна сформулювати висновок, який підсумовує діяльність та унікальні внески трьох головних осередків української скрипкової педагогіки – Одеської, Київської та Львівської шкіл. Ці школи, функціонуючи в рамках єдиного національного культурного простору, сформували багатогранний профіль українського скрипкового виконавства.

Становлення та розквіт української скрипкової школи на зламі XIX–XX століть були забезпечені не лише потужною інституціоналізацією (відкриття консерваторій), а й полікультурним синтезом, де кожен регіональний центр набув унікальної методичної та виконавської специфіки (особливості кожної школи висвітлені у таблиці 1.1.):

Таблиця 1.1.

**Особливості та напрями діяльності українських національних
скрипкових шкіл**

Школа	Педагогічна філософія	Художній профіль
Одеська	Пріоритет віртуозності та технічної досконалості як передумови художнього осягнення. Раннє виявлення таланту.	Яскравий темперамент, сценічна потужність, «великий» звук (Ойстрах, Мільштейн).
Київська	Академічна систематизація, інтелектуальний підхід, фокус на теоретичному осмисленні твору.	Інтелектуальна глибина, виконавська ясність, розвиток камерної культури.
Львівська	Висока європейська культура, філігранність артикуляції, витонченість стилю.	Ліризм, камерна витонченість, зв'язок із галицькою традицією.

Таким чином, діяльність трьох провідних шкіл свідчить про багатовекторний розвиток українського скрипкового виконавства, який досяг світового рівня. Усі три школи, але особливо Одеська та Львівська, були засновані на міцній педагогічній базі чеської скрипкової школи (Й. Перман, Ф. Ступка, Й. Карбулька – вихованці О. Шевчика). Ці педагоги принесли в Україну принципи систематизації, раціонального підходу до техніки та високу камерну культуру. Цей європейський фундамент був критично важливим для подальшого злету [2].

Кожна школа виробила власну філософію, що робило їх не конкурентами, а взаємодоповнюючими ланками: Одеса стала всесвітньовідомою завдяки П. Столярському, який культивував віртуозність та виховав плеяду міжнародних солістів, утверджуючи ідею технічної досконалості як передумови для глибокої художньої інтерпретації; Київ (через діяльність К. Дубинського та інших академічних майстрів) забезпечив інтелектуальний

баланс, зосередившись на академічній глибині, педагогічній систематичності та формуванні артистів із широким музичним кругозором; Львів зберігав високу центральноєвропейську витонченість, збагачуючи українську традицію камерною культурою та увагою до ліричного тембру.

Учні цих шкіл (від Д. Ойстраха та Н. Мільштейна до сучасних майстрів) не лише домінували на міжнародній сцені XX століття, але й перенесли українські методичні принципи у провідні консерваторії світу, зокрема США та Європи, що забезпечило безперервність та глобальний вплив української педагогіки [5].

Українська скрипкова школа є унікальною синтетичною традицією, яка поєднала європейську систематизацію, східноєвропейський віртуозний темперамент і глибокий національний ліризм. Її три основні осередки створили цілісний механізм для виховання артистів-універсалів, здатних досягати вершин як технічної, так і художньої майстерності.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ У СУЧАСНОМУ СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

2.1. Методичні аспекти навчання гри на скрипці в Україні

Українська скрипкова школа є важливою складовою світової музичної культури, що сформувалася на перетині різних європейських традицій. Методичні аспекти навчання гри на скрипці в Україні ґрунтуються на багаторічному досвіді, що поєднує фундаментальні принципи класичної педагогіки з унікальними національними рисами.

Навчання гри на скрипці в Україні базується на кількох взаємопов'язаних принципах, в основі яких закладені:

- фундаментальна технічна підготовка;
- культ звуку;
- гармонійний розвиток музиканта.

Розглянемо усі складові більш детально.

Фундаментальна технічна підготовка є наріжним каменем у навчанні скрипаля. В українській скрипковій школі особлива увага приділяється формуванню правильної постановки рук, чіткої інтонації та віртуозному володінню смичком [1].

Правильна постановка є першим і найважливішим етапом підготовки скрипаля. Вона включає положення тіла, скрипки та смичка. Головною метою педагога у ході занять з учнями на даному етапі – досягти максимальної свободи рухів, розслаблення м'язів і запобігти напрузі, яка перешкоджає вільному звуковидобуванню та швидкій зміні позицій, адже від цього залежатиме ефективність роботи всього виконавського апарату.

Для досягнення чистоти інтонації та виконавської віртуозності ліва рука має засвоїти правильне положення пальців, зап'ястя та ліктя. Правильна позиція правої руки, яка утримує смичок, має забезпечити гнучкість кисті та контроль над розподілом ваги, що є основою для всіх видів штрихів.

Освоєння техніки роботи зі смичком є центральним елементом фундаментальної підготовки музиканта-скрипаля. Дана робота над смичком включає такі складові:

- вивчення основних штрихів (*detaché*, *legato*, *martelé*, *spiccato*) і їх комбінацій. Кожен штрих має свою специфіку, що впливає на характер звуку;
- правильне звуковидобування, яке базується на контролі за швидкістю руху смичка, тиском і місцем його зіткнення зі струною. Навчання спрямоване на досягнення рівномірного, повного та вільного звуку в усіх динамічних відтінках;
- відточення синхронізації рухів смичка з ритмічними моделями та змінами в партії лівої руки.

Робота з лівою рукою спрямована на досягнення абсолютної точності інтонації та технічної віртуозності. Навчальна методика передбачає послідовну роботу над гаммами, арпеджіо та етюдами, що забезпечує надійну технічну базу для майбутнього виконавця.

Основою щоденної практичної підготовки музиканта є гра різнотональних гам та арпеджіо. Ці вправи допомагають укріпити м'язи пальців, розвинути їх незалежність та швидкість, а також забезпечити стабільність інтонації в усіх тональностях і позиціях.

Систематизує технічну роботу класичний репертуар етюдів – набір спеціальних творів, головною метою яких є відпрацювання конкретних технічних проблем [4].

Для досягнення професійного виконавського рівня музикант має усвідомити, що гами, арпеджіо, етюди – це не просто набір вправ, а цілісна система, спрямована на формування повного контролю над інструментом. Вона слугує базисом, що звільняє виконавця від технічних обмежень і дозволяє йому зосередитися виключно на засобах музичної виразності.

Варто також зазначити, що для краси звучання твору виконавець має володіти технікою вібрато. Для досягнення відповідної швидкості та амплітуди,

робота над відпрацюванням техніки вібрато передбачає цілу низку навчальних вправ. Вібрато надає звуку глибини і теплоти.

Фундаментальна технічна підготовка – це безперервний процес, який починається з перших уроків і продовжується протягом усього професійного життя музиканта. Вона забезпечує не лише майстерність, але й свободу, дозволяючи скрипалеві повністю зосередитися на творчому самовираженні.

Однією з головних рис української скрипкової школи є прагнення до виховання красивого, насиченого та «співаючого» звуку, саме тому педагоги приділяють велику увагу розвитку вібрато та динамічної палітри, щоб скрипка могла передавати найтонші емоційні відтінки [6].

Звук сприймається не просто як механічний результат, а як основний засіб художнього вираження, що має емоційну глибину і внутрішню силу. Робота над звуком складна й багатогранна, включає кілька ключових аспектів, а саме:

- володіння смичком як джерелом звуку. Смичок розглядається як голос інструмента. Педагоги навчають учнів не тиснути на смичок, а використовувати вагу руки і спини, щоб досягти повного, глибокого та вільного звуку. Контроль над швидкістю смичка, тиском і точкою контакту зі струною дозволяє створювати широку палітру динамічних відтінків – від ледь чутного *pianissimo* до насиченого *fortissimo*.

- Розвиток вібрато. Вібрато вважається індивідуальним «підписом» скрипаля. Його виховання – це не просто механічна вправа, а спосіб надати звуку теплоти, насиченості та емоційного забарвлення. Особлива увага приділяється контролю над швидкістю та амплітудою вібрато, що дозволяє виконавцю свідомо використовувати його для передачі різних почуттів.

Одним із найважливіших педагогічних принципів є прагнення виконати твір так, щоб скрипка співала, як людський голос. Це означає, що кожна фраза має бути цілісною, без розривів і нерівностей, що досягається завдяки розвитку техніки безперервного, плавного ведення смичка та зв'язності інтонації.

Робота над звуком починається з перших уроків і триває протягом усього професійного життя скрипаля, включаючи, насамперед, вправи на довгому звуці. В основі даних вправ повільне, рівномірне ведення смичка по всій його довжині, що допомагає відчувати вагу руки та навчитися контролювати тиск на струни.

Для отримання якісного результату від процесу навчання, педагог повинен постійно акцентувати увагу учня на якості звуку, привчаючи його критично слухати себе. Завдяки такому підходу до навчання учень сам починає відчувати ідеальний звук, до якого слід прагнути.

Обираючи репертуар, у кожному творі педагог та учень повинні спільно шукати той ідеальний звук, який найкраще передасть художній зміст даного твору. Навіть найскладніші віртуозні пасажі мають звучати виразно, а не бути просто технічною вправою.

Култ звуку є тим унікальним елементом, що надає українській скрипковій школі її особливу, впізнавану рису, перетворює технічну майстерність на інструмент для глибокого, емоційного спілкування зі слухачем, роблячи скрипкове виконавство справжнім мистецтвом.

Кожен педагог повинен пам'ятати, що навчання не повинно обмежуватися лише виконавською технікою, а, насамперед, спрямовуватися на всебічний гармонійний розвиток музиканта, який володіє глибоким розумінням музичної форми, стилю та історії музики. Задля цього здобувачів освіти залучають до виконання камерної та оркестрової музики, що розвиває у них навички ансамблевої гри [23].

Методична база в Україні реалізується через багатоступеневу систему музичної освіти, яка забезпечує послідовність у навчанні та дозволяє виховати професійного музиканта від початкового рівня до найвищого ступеня майстерності. Таким чином, можна виділити декілька рівнів навчання:

- початковий рівень, до якого належать дитячі музичні школи, гуртки, студії. Це перший і наймасовіший етап, що закладає фундамент для подальшого музичного розвитку. Саме на цьому етапі формується інтерес до

інструмента, закладаються основи постановки, учні отримують перші знання та навички гри. Загальною метою даного етапу є надання базових навичок з музики, формування естетичного смаку, розвиток любові до мистецтва. Це обов'язковий стартовий етап для тих, хто в майбутньому планує професійну кар'єру.

Програма початкового навчального рівня включає індивідуальні уроки з основного інструмента, сольфеджіо (розвиток музичного слуху), музичну літературу (історія музики) та хор або оркестр. Головний акцент робиться на засвоєнні початкових технічних навичок та музичної грамоти.

Зазвичай на початковому рівні навчання триває 7-8 років з контингентом 6-7-річних дітей. По закінченню учні отримують свідоцтво про початкову музичну освіту. Багато хто залишається займатися музикою для власного задоволення, але для вступу на наступний рівень цей документ є необхідним.

Аналізуючи еволюцію методики викладання гри на скрипці у дитячих музичних школах, В. Кьон зазначає, що система викладання у дитячих музичних школах значною мірою повторювала принципи середньої та вищої музичної освіти, хоча і була адаптована для дітей. Основою занять слугували технічні вправи та класичний репертуар із додаванням дитячих п'єс. Методи навчання мали репродуктивний характер, а критеріями оцінювання були складність твору, технічна досконалість та емоційність виконання. Якість навчання контролювали, як і в професійних закладах, через академічні концерти та екзамени [32].

Навчання за цією методикою дозволяло найбільш обдарованим учням отримувати якісну підготовку для подальшої реалізації у середніх та вищих музичних закладах. Проте у значної кількості дітей інтерес до занять, що проводились у такий спосіб, часто згасав, у результаті чого вони припиняли навчання, або, закінчивши музичну школу, майже ніколи більше не брали інструмент до рук.

Науковець висловлює думку про те, що сьогодні, враховуючи інтереси сучасних дітей та міжнародний досвід, більшість музичних шкіл перейшли на

аматорський підхід до навчання. Головною метою стало зацікавлення учнів музичними заняттями, використовуючи популярний, зокрема естрадний, матеріал. Така методика викладання передбачає зниження вимог до навичок і робить акцент на колективному музикуванні, завдяки чому учні отримують задоволення від гри, незалежно від ступеню володіння технічними прийомами, діти більш позитивно ставляться до занять і охоче беруть участь у колективному музикуванні. Крім того, це збагачує їх соціальні контакти, інтереси та потреби.

Одночасно з цим В. Кьон висловлює своє занепокоєння тим, що переорієнтація навчання на аматорський підхід має багато негативних наслідків, серед яких досить суттєвими є зниження глибини проникнення в сутність музичного мистецтва, погіршення якості навичок самостійного інструментального музикування, зниження художнього рівня виконуваних творів [32].

Таким чином, для отримання якісного результату на початковому етапі методична система навчання скрипалів потребує вдосконалення, переосмислення, нових підходів та переорієнтації.

До середнього рівня навчання належать музичні училища та коледжі, де здобувачі освіти поглиблюють свої знання, вдосконалюють техніку та розширюють репертуар. Тут починається спеціалізація і підготовка до професійної діяльності. Загальною метою даного етапу є підготовка фахівців для роботи в музичних школах, оркестрах, ансамблях, побудови сольної виконавської кар'єри, а також прагнення підготувати найталановитіших учнів до вступу у вищі навчальні заклади.

Навчальний контингент складається із випускників музичних шкіл віком 15-18 років. Програма навчання триває 3-4 роки і значно інтенсивніша, ніж у музичній школі. Виконавська підготовка стає більш поглибленою, студенти працюють над складним віртуозним репертуаром.

Після завершення навчання випускники коледжа чи училища можуть працювати за фахом або продовжити його вдосконалювати у консерваторії або

музичній академії. Заклади вищої освіти ставлять за мету виховати висококваліфікованих солістів-виконавців, викладачів, науковців, здатних до концертної діяльності, викладацької роботи у вишах та здійснення наукових досліджень.

Програма закладу вищої освіти є вузькоспеціалізованою: основний час присвячено індивідуальним заняттям, робота спрямована на досягнення найвищого рівня майстерності та формування унікальної виконавської індивідуальності, а отриманий диплом відкриває двері до кар'єри на світовій сцені, роботи в провідних оркестрах або викладання у найпрестижніших закладах.

Українські методики викладання спираються на класичні європейські традиції, а також на досвід видатних скрипалів-педагогів, які працювали в Україні. Завдяки їхнім зусиллям українська скрипкова школа виховала цілу плеяду видатних виконавців, які відомі в усьому світі.

Методичні аспекти навчання гри на скрипці в Україні є живим організмом, що постійно розвивається, поєднуючи перевірені часом традиції з новими освітніми підходами та досягненнями сучасної науки.

2.2. Творчо-педагогічна діяльність провідних скрипалів у контексті розвитку національної скрипкової школи

Діяльність провідних скрипалів-педагогів у сучасному контексті національної скрипкової школи є критично важливою для збереження спадковості та інтеграції українського виконавства у світовий музичний простір [24].

Сьогодні творчо-педагогічна діяльність українських майстрів розгортається в умовах, коли необхідно зберегти унікальні національні традиції (такі як співучий кантабільний звук та емоційна глибина), водночас засвоюючи новітні глобальні виконавські стандарти та технології.

Сучасний педагог не може обмежуватися лише передачею класичної методики. Його місія включає, окрім поєднання фундаментальних принципів

Одеської школи з її віртуозністю, Київської школи з її академічними традиціями та Львівської школи з її європейською витонченістю, тісний взаємозв'язок із кращими досягненнями західної педагогіки.

Творчо-педагогічна діяльність сучасних провідних скрипалів є ключовим механізмом не лише збереження унікальних традицій, успадкованих від Одеської, Київської та Львівської шкіл, а й їхньої активної адаптації до глобальних вимог ХХІ століття. Сучасні майстри виступають як інтегратори минулого досвіду та інноваційних підходів.

Творчо-педагогічна діяльність сучасних скрипалів має подвійну мету – зберегти національну ідентичність та інтегруватися у міжнародне співтовариство виконавців.

Провідні педагоги значну увагу приділяють формуванню універсального виконавця, здатного бути не лише солістом, а й високопрофесійним артистом камерного ансамблю, оркестру та учасником сучасного міждисциплінарного проєкту. Для вирішення цієї проблеми до навчальних програм активно включаються твори сучасних українських композиторів (Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика та ін.).

Виконання творів цих композиторів на міжнародних майстер-класах та конкурсах є головним способом утвердження унікальності української школи, що вирізняється глибинним кантабільним ліризмом та емоційністю. Це не лише збагачує технічний арсенал учнів, а й утверджує національну ідентичність школи, представляючи її унікальний голос на міжнародних конкурсах та фестивалях.

Скрипкова творчість Людмили (Лесі) Дичко (нар. 1939) є складовою частиною її потужного творчого доробку, хоча композиторка і здобула найбільше визнання як майстер хорової музики та представник неофольклорної хвилі в українському шістдесятництві. Її звернення до скрипки характеризується глибоким зв'язком із національною інтонацією та поліфонічним мисленням [29].

Творчість композиторки вирізняється масштабністю, епічністю та синтезом архаїчних, фольклорних і модерних прийомів. У скрипкових творах Дичко часто використовує справжні зразки української народної музики (зокрема, колядки, щедрівки, обрядові пісні) як тематичну або інтонаційну базу. Це проявляється у яскраво вираженій мелодичності та використанні специфічних ладових і ритмічних зворотів.

В інструментальних творах мисткині часто можна відчутти вплив хорового письма. Скрипка часто веде складну, розвинену поліфонічну лінію, вступаючи у діалог чи імітацію з іншими інструментами, що надає фактурі архітектонічної чіткості.

Композиторка відома своєю здатністю музично переосмислювати візуальні образи (картини, літописні тексти), що додає скрипковим партіям зображальних ефектів та драматизму. Скрипка у творчості Дичко зазвичай виступає або як драматичний соліст, або як інструмент, що додає національного колориту камерним чи ансамблевим полотнам.

Людмила Дичко має у доробку низку варіацій на теми українських народних пісень для скрипки, часто з супроводом. Ці твори є прикладом того, як вона модернізує фольклор, зберігаючи його автентичний дух, але насичуючи сучасною гармонією та винахідливими фактурними прийомами. Такі п'єси мають високе педагогічне значення для розвитку національного репертуару в школах мистецтв [21].

У доробку композиторки є скрипкові твори під назвою «Фрески» (наприклад, «Фрески за картинами Катерини Білокур»). У цих камерних циклах (часто для скрипки та органа) скрипка отримує соло-партію, що вимагає від виконавця глибокого занурення у програмний, живописний зміст. Скрипка тут – це голос, що малює образи, використовуючи інтонації, які асоціюються з національною природою та мистецтвом. У камерних творах скрипка часто виступає як носій емоційного та ліричного начала, але з характерною для Дичко поліфонічною складністю розвитку теми.

Хоча Л. Дичко більше фокусувалася на хорових ораторіях та кантатах, її творчість для скрипки демонструє епічне бачення жанру, де сольна партія може бути насичена як стрімкими, імпровізованими пасажами, так і глибоко національними, розспівними мелодіями, що часто нагадують давні літописні наспіви.

Скрипкова музика Дичко вимагає від сучасного виконавця не лише блискучої технічної підготовки, але й глибокого розуміння української фольклорної та духовної традиції. Виконання повинно поєднувати драматичну силу з тонкою ліричністю, імпровізаційну свободу з архітектонічною чіткістю форми.

Творчість Л. Дичко є вагомим внеском у розвиток національної скрипкової школи, збагачуючи її репертуар творами, що сполучають історичну пам'ять із сучасною композиторською технікою [29].

Скрипкова творчість Валентина Сильвестрова (нар. 1937) є невід'ємною частиною його унікального стилю, який увійшов в історію музики як «тиха музика» (або «метафоричний мінімалізм»). Його твори для скрипки значною мірою відображають загальні естетичні принципи композитора: глибоку ностальгію, культивування фрагментарності, ліричну ретроспекцію та крихкість звучання.

Твори для скрипки В. Сильвестрова є однією з найбільш медитативних і філософськи навантажених сторінок сучасної української музики. Вона безпосередньо втілює його естетичну концепцію «слабкої музики» (*weak music*) та «метафоричного мінімалізму», де скрипка виступає як ідеальний інструмент для вираження ностальгії, пам'яті та крихкості звуку.

Сильвестров використовує скрипку не для демонстрації віртуозності чи драматичного конфлікту, а як ліричний, ретроспективний голос, який нібито долинає з минулого.

Більшість творів вимагають від виконавця граничного контролю над мінімальною динамікою (часто *ppp* або *pppp*). Скрипка звучить на межі чутності, створюючи відчуття емоційної інтимності та глибокого

самозаглиблення. Композиції часто мають форму постлюдії або епілогу. Вони є не розвитком, а згасанням або відлунням великої музичної форми, зафіксованим у короткому, але безмежно виразному інтонаційному фрагменті.

Всупереч авангардним експериментам, Сильвестров культивує чисту, співочу мелодію (кантабіле). Скрипка втілює мелодичні арки, які є водночас простими і глибоко меланхолійними.

Скрипка є центральним або рівноправним інструментом у низці важливих камерних творів Сильвестрова, демонструючи її здатність до найтонших відтінків. Один із ключових творів, що ілюструє його естетику, є «Postludium» для скрипки соло (1981), в якому скрипка використовується для створення медитативного простору, де звук тягнеться, наповнений тишею. Твір вимагає від виконавця не технічної швидкості, а контролю над тембром і часом [41].

У сонатах та п'єсах для скрипки та фортепіано В. Сильвестрова скрипка часто веде діалог-спогад із фортепіано. Партія скрипки може мати зовнішньо просту структуру, але її інтонаційна наповненість є надзвичайно складною для виконання [42].

Цикл п'єс «Мелодії» (часто для скрипки або віолончелі та фортепіано) містить музичні епізоди, які є надзвичайно ліричними та ефемерними. Скрипка тут виступає як ідеальний лірик, що передає відчуття спокою та смутку водночас.

У більших ансамблевих творах Сильвестров часто виділяє скрипку як солюючий інструмент, що формує основний мелодичний та емоційний стрижень твору, особливо у протиставленні з більш статичними чи гармонійними фактурами інших інструментів.

Скрипкова творчість Валентина Сильвестрова ставить перед сучасними виконавцями унікальне завдання: не просто відтворити ноти, а втілити тишу, зробивши її настільки ж виразною, як і сам звук. Це вимагає від скрипаля не лише технічної майстерності, а й глибокого філософського осмислення часу, пам'яті та емоційної крихкості.

Скрипкова творчість Євгена Станковича (нар. 1942) займає особливе місце в українській музиці другої половини XX – початку XXI століття. Вона є яскравим прикладом національно-орієнтованого модернізму, поєднуючи драматизм, філософську глибину та новаторське використання інструментальних можливостей скрипки.

Стиль Станковича характеризується винятковою експресивністю, драматургічною напругою та симфонічним мисленням. На відміну від медитативного мінімалізму Сильвестрова, Станкович часто використовує скрипку як драматичний, потужний голос у великих концертних формах.

Композитор активно вводить у свою музичну мову інтонації українського фольклору (карпатський, гуцульський мелос) та архаїчних пластів, але робить це через призму сучасної, складної гармонії та поліфонії. Твори Станковича часто побудовані на гострому зіткненні музичних тем та фактур. Скрипка виступає як герой, що переживає внутрішній конфлікт або протистоїть зовнішнім силам (оркестру) [49].

Є. Станкович вимагає від скрипаля надзвичайної віртуозності, часто використовуючи складні пасажі, нетрадиційні штрихи та технічні прийоми для створення сонористичних (звукових) ефектів, що є ознакою модернізму.

Скрипка є центральним інструментом у низці концертів та камерних творів Станковича, що входять до золотого фонду українського виконавства. Зокрема, головним внеском Станковича у скрипкову творчість є його Концерти для скрипки з оркестром.

Концерт № 1 для скрипки з оркестром хоча є одним із ранніх, але вже демонструє драматичну силу композитора. Він насичений гострими ритмами та яскравими національними мотивами, поєднаними з елементами авангарду.

Як і інші великі форми Станковича, Концерт № 2 для скрипки з оркестром – це емоційно насичена сповідь, де сольна партія вражає технічною складністю та глибиною.

У камерній музиці Є. Станкович, зберігаючи напругу, дозволяє собі більшу свободу та експеримент – сонати для скрипки та фортепіано

демонструють глибокий психологізм і складну взаємодію двох інструментів, де скрипка веде не просто мелодію, а розгалужений музичний діалог [45]; у творах для скрипки соло композитор використовує можливості скрипки як поліфонічного інструменту, створюючи багаторівневі фактури, що імітують ансамблеве звучання, але з урахуванням усіх нетрадиційних можливостей сучасної скрипкової техніки.

Скрипкова творчість Є. Станковича вимагає від скрипалів найвищого рівня віртуозності, інтонаційної чистоти та ритмічної точності у надскладних умовах. Підготовка до виконання творів композитора розвиває у скрипалів здатність до масштабного, глибоко драматичного осмислення музики, що є особливо цінним для майбутніх солістів.

Скрипкова музика Станковича є викликом і тестом для будь-якого професійного виконавця, утверджуючи український модернізм як потужний, емоційно насичений та технічно вимогливий напрям світової музики.

Однією з найбільш яскравих, емоційно насичених і водночас глибоко національних сторінок українського музичного мистецтва, що поєднує академічну традицію з неофольклоризмом, джазовою ритмікою та елементами барокової поліфонії, є скрипкова творчість Мирослава Скорика (1938–2020).

Скрипка у доробку Скорика не просто інструмент – це соліст, що часто веде лінію емоційного конфлікту або ліричної сповіді. Скрипкова спадщина композитора є наріжним каменем сучасної української скрипкової школи.

М. Скорик черпав натхнення у західноукраїнському, карпатському та гуцульському фольклорі. Ці інтонації проявляються у гостроті ритму, ладовій своєрідності та експресивному тембровому колориті. У творах М. Скорика скрипка часто «співає» або «танцює» у манері, близькій до народної.

Композитор був майстром синтезу, у його скрипкових творах можна знайти елементи джазової гармонії, блюзові інтонації та синкоповані ритми, які надають музиці особливої динамічності та сучасності. Скорик вимагав від скрипаля надзвичайної технічної підготовки, уміння поєднувати каскади

блискучих пасажів (як у класичній віртуозній школі) з глибокою лірикою та насиченим, співучим тоном.

Найбільш значущим внеском М. Скорика у скрипковий репертуар є його твори у великій формі та камерні мініатюри. Зокрема, Концерт № 1 для скрипки з оркестром (1969) став етапним для українського музичного модернізму. У ньому поєднано драматичну експресію з національною інтонацією. Це масштабне, віртуозне полотно, яке часто використовується як еталонний твір на міжнародних конкурсах [44].

Скорик звернувся до жанру скрипкового концерту дев'ять разів, що свідчить про його глибоку закоханість у цей інструмент. Кожен із наступних концертів розвиває різні аспекти його стилю, демонструючи винахідливість фактури та глибину оркестровки. Його концерти – це симфонічні поеми, де сольна скрипка є центральним голосом.

У камерних творах, наприклад, Сонаті № 1 для скрипки та фортепіано, композитор досліджує більш психологічні аспекти, використовуючи скрипку для створення складних діалогів і насиченої поліфонії.

Найвідоміший твір М. Скорика, що став своєрідним музичним символом України – це «Мелодія» ля мінор. Хоча вона існує в багатьох інструментуваннях, її оригінальна версія для скрипки та фортепіано (або скрипки з оркестром) найкраще передає глибоку, проникливу лірику, що ґрунтується на народному плачі та бароковій гармонії. Виконання «Мелодії» є обов'язковим елементом репертуару українських скрипалів [34].

Однозначно можна ствердити, що у творчості М. Скорика скрипка досягла свого найвищого драматичного та ліричного вираження в українській музиці, об'єднавши традиції і модерн.

Здійснивши аналіз композиторської та виконавської творчості, можна зробити висновок, що сучасна творчо-педагогічна діяльність провідних скрипалів перетворилася на динамічний синтез, де національна спадщина виступає не музейним експонатом, а живою основою для підготовки

конкурентоспроможних, високоінтелектуальних та технічно досконалих артистів для світової сцени.

2.3. Використання сучасних технологій у підготовці скрипалів до виконавської та концертної діяльності

В епоху цифрової трансформації підготовка професійних скрипалів виходить за рамки традиційного академічного класу. Сучасні технології стають невід'ємним інструментом, що кардинально змінює методику навчання, значно підвищуючи ефективність виконавської та концертної підготовки; їх використання охоплює аналітичну роботу, комунікацію та формування сценічної майстерності [28].

Ключова роль технологій полягає у наданні виконавцю об'єктивного зворотного зв'язку, що раніше було доступно лише завдяки досвіду педагога. Натомість зараз одним із найпотужніших інструментів сучасного скрипаля-педагога є відео- та аудіоаналіз виконання твору.

Загальновідомо, що неправильна постава може призводити до швидкої втоми та травм. Високоякісна відеозйомка, яку можна зробити з кількох ракурсів, дозволяє точно оцінити, чи зберігає скрипаль вертикальний баланс, чи не перенапружується хребет. Відео- та аудіоаналіз виконання забезпечує об'єктивний зворотний зв'язок, який дозволяє виявити та скоригувати проблеми, що є невидимими або нечітко сприймаються під час уроку.

Завдяки новітнім технологіям можна здійснити уповільнене відтворення та покадрову зйомку, що допомагають виявити м'язові затиски, неефективні рухи пальців (наприклад, надмірне їх підняття), які уповільнюють пасажі, знайти технічні помилки, які не помітні на слух чи під час живого виконання. Відео допомагає побачити коливання швидкості смичка (особливо на зміні напрямку), його кривизну (відхилення від перпендикуляра до струни) та місце ведення (точки контакту зі струною), які прямо впливають на якість та тембр звуку.

Використання уповільненої зйомки дозволяє відстежити точний момент координації між рухом пальців лівої руки та зміною напрямку смичка, дає змогу зрозуміти, чи не задіяна надмірна м'язова сила, та чи не відбувається відрив смичка від струни раніше або пізніше необхідного.

Аудіоаналіз фокусується на акустичних параметрах виконання, які часто спотворюються чи приховуються в класі через особливості акустики приміщення. Використання спеціалізованого програмного забезпечення (наприклад, TonalEnergy) надає змогу відобразити частоту кожної зіграної ноти. Це дає можливість учню побачити, наскільки точно він відтворює мелодію у конкретній тональності, і що особливо важливо для розуміння чистоти акордів.

Завдяки аудіоаналізу педагог може вказати на тенденцію до постійного заниження чи завищення певних інтервалів, допомагаючи скоригувати уявлення учня про звуковисотність, оцінити реальну різницю між *p* (*piano*) та *f* (*forte*) і виявити, чи не є звучання скрипки монотонним [4].

У процесі гри з фортепіано чи оркестром, аудіозапис допомагає чітко визначити, чи не глухо і тихо звучить сольна партія, або, навпаки, чи не є вона надто домінуючою.

Таким чином, відео- та аудіоаналіз перетворюють суб'єктивне навчання на об'єктивний, науково-методичний процес, значно прискорюючи формування технічно досконалого та художньо виразного виконавця. Сучасні цифрові додатки не лише забезпечують аналіз точності ритму та інтонації, але й візуалізують частотний спектр і стабільність звуку.

Використання простих програм для роботи зі звуком (як-от Audacity чи GarageBand) дозволяє скрипалям самотійно записувати себе, аналізувати акустичний баланс між інструментом та акомпанементом, а також створювати власні «репетиційні мінуси» для роботи над партією.

Інтернет та цифрові платформи руйнують географічні бар'єри, інтегруючи національну школу у світовий освітній простір. Платформи для відеоконференцій (Zoom, Microsoft Teams) дають можливість проведення майстер-класів з провідними світовими скрипалями незалежно від їхнього

місцезнаходження. Це критично важливо для регіональних шкіл, які отримують доступ до досвіду виконавців з різних куточків світу. Використання дистанційних технологій та онлайн-платформ для проведення майстер-класів стирає географічні кордони та дозволяє українським здобувачам вищої освіти отримувати консультації від західних майстрів, зберігаючи при цьому зв'язок зі своєю національною школою.

Розвиток сучасного скрипкового виконавства тісно пов'язаний з інноваціями в технологіях виготовлення інструментів та струн, що постійно вдосконалюють технічні можливості гри. Аналіз цих змін є важливим для розуміння їхнього впливу на сучасну виконавську практику. Збагачення репертуару творами різних стилів і епох зумовлює необхідність формування нових інтерпретаційних підходів, що сприяє багатогранності виконавських стилів. Окрім того, сучасна тенденція до інтеграції елементів різних музичних традицій у виконанні та викладанні стимулює розвиток міждисциплінарних підходів, роблячи виконавське мистецтво більш всебічним [47].

Провідні скрипалі-педагоги постійно беруть участь у роботі міжнародних журі, фестивалів та освітніх проєктів, що дає змогу забезпечити швидке впровадження новітніх світових методичних розробок.

Обов'язковими інструментами для сучасного скрипаля є соціальні медіа та YouTube-канали. Якісне оформлення відеозаписів виступів, конкурсних програм та творчих проєктів створює професійний імідж, необхідний для участі у міжнародних конкурсах та фестивалях.

Сучасні інноваційні технології дозволяють скрипалям брати участь у віртуальних оркестрах або співпрацювати з композиторами з різних країн, розширюючи свій репертуар сучасною музикою.

Підготовка до концертної діяльності – це завжди складний для кожного музиканта момент, який вимагає подолання стресу та адаптації до непередбачуваних акустичних умов. Сучасні технології пропонують використовувати програми та пристрої, які дозволяють імітувати акустику великих концертних залів під час репетиції. Це допомагає скрипалеві краще

зрозуміти, як його звук «летить» у просторі та як потрібно коригувати динаміку і штрихи.

Для симуляції сценічного оточення деякі студії використовують віртуальну реальність, яка створює ефект присутності аудиторії. Це допомагає скрипалям психологічно адаптуватися, долати страх та хвилювання перед публічними виступами [4].

Таким чином, варто зазначити, що сучасні технології перетворили клас скрипки на високотехнологічну лабораторію. Їх ефективне використання дозволяє українській скрипковій школі не лише зберегти свої академічні традиції, а й підготувати виконавців, які є технічно досконалими, психологічно стійкими та глобально конкурентоспроможними на світовій сцені.

ВИСНОВКИ

Магістерська робота досліджувала важливу проблему сучасного мистецтвознавства – «Педагогічні та методичні принципи провідних скрипалів в контексті розвитку скрипкового виконавства».

На основі аналізу наукових доробків вчених, навчально-методичної, мистецтвознавчої літератури ми прийшли до таких висновків та узагальнень:

1. Охарактеризовано особливості формування основ скрипкового виконавства. Становлення сольного скрипкового стилю як окремої форми музикування тісно пов'язано з еволюцією інструментального мистецтва XVI–XVII століть. Першим і найважливішим етапом у формуванні основ скрипкового виконавства стало становлення італійської скрипкової школи у XVI–XVII століттях. XVII століття стало ключовим періодом для становлення скрипкового мистецтва. Цей процес відбувався на тлі загального переходу в музиці від поліфонії до гомофонно-гармонічного складу, що було започатковано появою опери в епоху пізнього Ренесансу.

У період із середини XVIII ст. активізувалася діяльність різних європейських скрипкових шкіл, зокрема італійської (представники молодшого покоління Ф. Джемініані, П. Локателлі, Дж. Тартіні), мангеймської школи (представники чеські скрипалі Я. В. Стамиц і його сини), німецької (Ф. Бенда), французької (Дж. Віотті, П. Роде, Р. Крейцер), які значною мірою підготували становлення нового періоду в історії музики і здійснили значний внесок у розвиток як композиторського, так і виконавського смичкового мистецтва.

Досліджуючи роль різноманітних скрипкових виконавських шкіл в розвитку скрипкового мистецтва через призму історії, можна зазначити, що основи скрипкового виконавства були закладені завдяки поєднанню трьох ключових елементів:

- створеного геніальними майстрами інструмента, що має неперевершені акустичні властивості;
- репертуару, який може передати яскраві звукові можливості інструмента;

- педагогічних підходів до навчання та виховання майбутніх віртуозів.

2. Висвітлено педагогічні концепції провідних скрипалів-педагогів ХХ століття, які характеризуються відходом від суто емпіричної (традиційної) передачі знань до системного, аналітичного та психологічно обґрунтованого підходу. Провідні скрипалі-педагоги цього часу не лише виховували геніальних виконавців, але й розробляли унікальні методичні концепції, що поєднували технічну досконалість, глибоке художнє осмислення та виховання індивідуальності учня. Саме такий підхід заклав основи сучасної світової скрипкової освіти.

Скрипкове мистецтво ХХ століття пережило справжню революцію, перетворившись із ремесла віртуозів, що передавалося від майстра до учня, на чітку, науково обґрунтовану систему навчання; провідні скрипалі-педагоги почали осмислювати свій досвід і досвід попередників та систематизувати його, створюючи універсальну педагогічну систему.

Розвиток технологій (запис звуку та відео) дозволив детально аналізувати гру великих майстрів, виокремлювати специфічні прийоми та методи; розквіт вищої музичної освіти сприяв створенню академічних середовищ, де методологія викладання стала предметом досліджень та дискусій; глобалізація культурних зв'язків дозволила ідеям та педагогічним підходам вільно поширюватися між континентами, збагачуючи одна одну.

3. Проаналізовано розвиток української скрипкової школи та з'ясовано її вплив на формування нової генерації виконавців.

Українська скрипкова школа є однією з найвпливовіших складових східноєвропейської виконавської традиції. Розвиток української скрипкової школи нерозривно пов'язаний із діяльністю основних інституційних центрів в Одесі, Києві, Львові, визначають діяльність та унікальні внески трьох головних осередків української скрипкової педагогіки – Одеської, Київської та Львівської шкіл. Ці школи, функціонуючи в рамках єдиного національного культурного

простору, сформували багатогранний профіль українського скрипкового виконавства:

Одеська школа – основний акцент ставився на віртуозності та технічній досконалості як передумови художнього досягнення; ранньому виявленні таланту. Для виходців Одеської школи характерним є яскравий темперамент, сценічна потужність, «великий» звук.

Київська школа – основний акцент ставився на академічній систематизації, інтелектуальному підході, теоретичному осмисленні твору. Для виходців Київської школи характерною є інтелектуальна глибина, виконавська ясність, розвиток камерної культури.

Львівська школа – основний акцент ставився на високій європейській культурі, філігранності артикуляції, витонченості стилю. Для виходців Львівської школи характерним є ліризм, камерна витонченість, зв'язок із галицькою традицією.

4. Розкрито методичні аспекти навчання гри на скрипці в Україні.

Методичні аспекти навчання гри на скрипці в Україні ґрунтуються на багаторічному досвіді, що поєднує фундаментальні принципи класичної педагогіки з унікальними національними рисами.

Навчання гри на скрипці в Україні базується на кількох взаємопов'язаних принципах, в основі яких закладені:

- фундаментальна технічна підготовка;
- культ звуку;
- гармонійний розвиток музиканта.

5. Описано творчо-педагогічну діяльність провідних скрипалів у контексті розвитку національної скрипкової школи.

Творчо-педагогічна діяльність сучасних провідних скрипалів є ключовим механізмом не лише збереження унікальних традицій, успадкованих від Одеської, Київської та Львівської шкіл, а й їхньої активної адаптації до глобальних вимог ХХІ століття. Сучасні майстри виступають як інтегратори минулого досвіду та інноваційних підходів.

Провідні педагоги значну увагу приділяють формуванню універсального виконавця, здатного бути не лише солістом, а й високопрофесійним артистом камерного ансамблю, оркестру та учасником сучасного міждисциплінарного проекту. Для вирішення цієї проблеми до навчальних програм активно включаються твори сучасних українських композиторів (Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика та ін.).

Сучасна творчо-педагогічна діяльність провідних скрипалів перетворилася на динамічний синтез, де національна спадщина виступає не музейним експонатом, а живою основою для підготовки конкурентоспроможних, високоінтелектуальних та технічно досконалих артистів для світової сцени.

6. З'ясовано значення сучасних технологій у підготовці скрипалів до виконавської та концертної діяльності. Сучасні технології стають невід'ємним інструментом, що кардинально змінює методику навчання, значно підвищуючи ефективність виконавської та концертної підготовки; їх використання охоплює аналітичну роботу, комунікацію та формування сценічної майстерності.

Потужними інноваційними інструментами сучасного скрипаля-педагога, що допомагають у вихованні справжніх майстрів сцени, є використання відео- та аудіоаналізу виконання твору, уповільненого відтворення та покадрової зйомки, простих програм для роботи зі звуком, мережі Інтернет та цифрових платформ, програм симуляції.

Сучасні технології перетворили клас скрипки на високотехнологічну лабораторію. Їх ефективне використання дозволяє українській скрипковій школі не лише зберегти свої академічні традиції, а й підготувати виконавців, які є технічно досконалими, психологічно стійкими та глобально конкурентоспроможними на світовій сцені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко О.В. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика виховання: монографія Львів. Галицька видавницька спілка. 2013. 293 с.
2. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. *Музичне виконавство: Науковий вісник*. Київ. 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32-40
3. Анненкова С. Становлення скрипкового мистецтва: тезаурус у педагогічному просторі. *Наук.праці Міжрегіон.акад.управління персоналом. Педагогічні науки*. Вип.5 (58).2023. С.5-8.
4. Береза А. Формування мотивації на початковому етапі навчання гри на музичному інструменті. *Молодь і ринок*. 2010. № 5. С. 77-83.
5. Білецька М. Особливості педагогіки українського скрипкового виконавства в другій половині ХХ століття. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія : Педагогіка*. 2015. № 1. С. 15-19.
6. Буханевич В.В. Методи формування мотивації навчання скрипаля-початківця дошкільного й молодшого шкільного віку. *Інноваційна педагогіка*. Вип. 7. Т.2.2018. С.23-30.
7. Величко О. Б. Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби романтизму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 39-43.
8. Волощук Ю.І. Діяльність консерваторії Галицького музичного товариства у Львові з підготовки скрипалів-професіоналів та аматорів. *Посвіт: наукове видання УЦКД та КНУКиМ*. 2000. Вип. 1. С. 11-13.
9. Волощук Ю.І. Історія, теорія та методика скрипкового виконавства (Частина І: Історія виконавства). Програма та методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ. Плай. 2017. 58 с.
10. Волощук Ю.І. Київська скрипкова школа в контексті розвитку європейського виконавського мистецтва. *Вісник Прикарпатського університету*. Ів.-Франківськ, 2006. Вип. IX. С. 109-118.

11. Волощук Ю.І. Особливості фахової підготовки скрипалів у австрійських та польських музичних навчальних закладах Східної Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 35, том 1, 2021. С.60-67.

12. Волощук Ю. Поліетнічний зміст підготовки виконавців в Одеській скрипковій школі кінця XIX - першої третини XX століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2008. Вип. XIV. С. 57-63

13. Волощук Ю.І. Скрипкове виконавство Східної Галичини другої половини XIX – початку XX століття: джерела та особливості функціонування. *Modern science: problems and innovations. Abstracts of the 2nd International scientific and practical conference. SSPG Publish*. Stockholm, Sweden. 2020. Pp. 603-609.

14. Волощук Ю.І. Сторінки скрипкового виконавства Східної Галичини першої третини XX століття. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Том CCLXVII: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2014. С. 100-118.

15. Глазунов О. О., Устименко-Косоріч О. А. Італійське скрипкове мистецтво барокової доби: питання стилю та інтерпретації (на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі). *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. ст.* Дніпро :ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1) [490 с.]. С. 471-485.

16. Гринчук І. Музична освіта в Україні: історико-регіональний аспект. *Мистецтво та освіта*. 2023. № 2 (68) С.11-15.

17. Гуральник Н.П., Завалко К.В. Розвиток скрипкової школи Східної Європи XX століття: історія, теорія, методика. Навчально-методичний посібник. Київ, 2005.143с.

18. Дедусенко Ж. «Школа» в системі культури. *Культура України : зб. наук. статей*. Харків : ХДАК, 2000. Вип. 6. С. 163-170.

19. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л.Дичко, М.Скорика, Є.Станковича. *Українське*

музикознавство: республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. Київ. Музична Україна, 1982. Вип.17. С. 82 – 91

20. Дика Н.О. Львівська школа камерно-інструментального виконавства *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія «Мистецтвознавство».* Тернопіль, 1999. №2. С. 89-94.

21. Дичко Л. «Веснянки». Десять варіацій для скр. та ф-но. URL: https://www.youtube.com/watch?v=au5Y4zSzbHQ&list=RDau5Y4zSzbHQ&start_radio=1 (дата звернення 02.09.2025)

22. Дрига К. І. Виконавські традиції скрипкової музики в епоху віденського класицизму. *Культура України. Збірник наукових праць.* Випуск 41 Харків : ХДАК. 2013. С. 284-293.

23. Євдокимов А.С. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза : Навч. посібник. Харків, 2007. 285 с.

24. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2007. С.14 – 16.

25. Жарковський Р. Поняття інструменталізму в аспекті музичного мислення. *Українська музика.* Вип. 4, Львів: 2017. С.87-93.

26. Завалко К. В. Дитяча скрипкова педагогіка. Інноваційний підхід. Київ. Центр навчальної літератури. 2004. 374 с.

27. Заранський В. З історії Львівського скрипкового виконавства. Повернення культурного надбання України. Київ, 1999. С. 67-69.

28. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. на здобуття наук, ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 / О.Т.Катрич. Київ. 2000. - 173 с.

29. Концерт з нагоди 85-річчя від Дня народження Лесі Дичко.URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gzU6uDvmcDc> (дата зверення 11.09.2025).

30. Корній Л. П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладі. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с. С.176

31. Куровський І. Бельгійська скрипкова школа як один з світових центрів скрипкового мистецтва XIX-XX ст. та українське скрипкове виконавство. *Кваліфікаційна робота*. Львів. Нац. Муз. Акад. ім. М. В. Лисенка. 2023. 52 с.
32. Кьон В. Становлення методики навчання гри на скрипці в Україні. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/3210/1/34.pdf> (дата звернення 28.08.2025).
33. Манзик Д.В. Мелізматика у скрипковій спадщині І.С.Баха. URL: <https://ekhsuir.kspu.edu/server/api/core/bitstreams/15fd28ee-cff3-496a-9dc7-a12bc0ffddddd/content> (дата звернення 28.08.2025).
34. Мирослав Скорик. Мелодія. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SjLXBMrfRLgC> (дата звернення 28.08.2025).
35. Метод Шинічі Судзукі. URL: <https://malienkii-muzykant.webnode.com.ua/nashi-vikladachi/> (дата звернення 28.08.2025).
36. Носіна В. Символіка музики І.С. Баха: Класика-XXI: монографія. Київ: 2011. 53 с.
37. Одеській державній музичній академії ім. А.В.Нежданової - 90 / упоряд. О.В.Сокол, Р.М.Розенберг, О.І.Самойленко. Одеса: Друк, 2003. 224 с.
38. Пилип О. І. Історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці з використанням інтегративного підходу. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип.30. 2023. С. 141-148.
39. Ржевська М.Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ.: Автограф, 2005. 352 с
40. Семеняк Н.М. Скрипка: суперечливі шляхи історії, формування та розвитку. *Проблеми особистісної орієнтації педагогічного процесу* . Харків. Каравела. 2000.С. 205-210.
41. Сильвестров В. «Postludium» для скрипки соло. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NO3Nk95oLKU> (дата звернення 10.09.2025)

42. Сильвестров В. «Post scriptum» (Соната для скрипки та фортепіано сі-бемоль мажор). URL : https://www.youtube.com/watch?v=Peobidpi41Y&list=RDPeobidpi41Y&start_radio=1 (дата звернення 20.09.2025).

43. Сіваченко Н. М. Пам'яті вчителя (до 100-річчя від дня народження видатного київського скрипкового педагога В. Г. Зельдіса). *Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів. Збірник статей за матеріалами II всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (6-7 грудня 2018 року)*. Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. 240 с.

44. Скорик М. Концерт № 1 для скрипки з інструментом. Відеопартитура. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dV_EyCxilpk (дата звернення 20.09.2025).

45. Станкович Є. «Sonata piccola». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X-IakSatARk> (дата звернення 20.09.2025).

46. Чекалюк Г. В. Методичні засади підготовки студентів-скрипалів до педагогічної діяльності у школі. *Педагогічні науки*. 2003. С.45-59.

47. Шевченко Д. Скрипкові виконавські школи крізь призму музично-історичного контексту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць*. Випуск 49. 2024. С. 80-86.

48. Щепакін В.С. Чеські музиканти в музичній культурі України XVIII - початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. мист. Харків, 2001. 17 с.

49. Юсов С.О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1990. Вип. 25. С. 12.

50. Flesch, C. The Art of Violin Playing I. New York: Carl Fischer, 1924. 132 p.

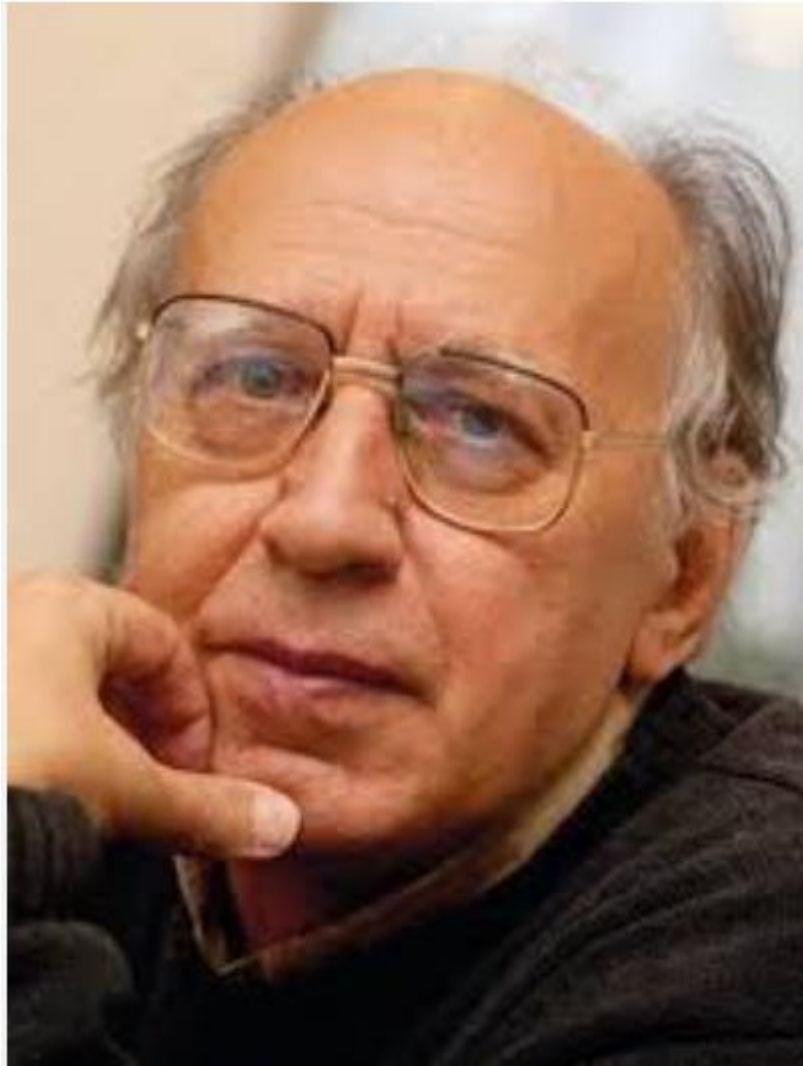
ДОДАТКИ**Додаток А****ВИДАТНІ КОМПОЗИТОРИ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ**

Леся (Людмила) Василівна Дичко

(24 жовтня 1939, Київ)



Валентин Васильович Сильвестров
(30 вересня 1937, Київ)



Євген Федорович Станкович
(19 вересня 1942, Свалява)



Мирослав Михайлович Скорик
(13 липня 1938, Львів – 1 червня 2020, Київ)

