

СПЕЦІАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ (СКРИПКА)

Навчальна програма та методичні рекомендації

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійні рівні:

«Бакалавр»

«Магістр»

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

**ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

**СПЕЦІАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ
(СКРИПКА)**

Навчальна програма та методичні рекомендації

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-каліфікаційні рівні:

«Бакалавр»

«Магістр»

Івано-Франківськ - 2017

Автори програми: **Шиптур Роман Михайлович** – старший викладач кафедри виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рецензенти: **Шутко Лідія Остапівна** – народна артистка України, професор кафедри скрипки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка

Ярошенко Ірина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри співу і диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Схвалено на засіданні Вченої Ради Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 1 від 7 вересня 2017 року.

© Видавництво “Плай”
Прикарпатського національного університету
Імені Василя Стефаника, 2017
76025, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
тел.: 59-60-51

КЛАС СКРИПКИ У ВИЩИХ МУЗИЧНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Метою спеціального класу гри на скрипці є підготовка висококваліфікованих фахівців, що володіють художньою музично-виконавською майстерністю, необхідною для самостійної професійної діяльності в якості солістів оркестру, педагогів, концертних і камерних виконавців.

У навчанні і вихованні майбутніх виконавців і педагогів спеціальним класам належить особливо важлива роль. Найважливішою задачею педагога з фаху є виховання в студентів розуміння основної мети – навчитися правдиво розкривати художній задум виконуваних творів і засобами музично-виконавської майстерності доносити його до слухачів. Тому робота в спеціальному класі спрямована головним чином на усвідомлення і творче втілення студентом змісту, форми, стилю виконуваних творів і на оволодіння різноманітними засобами художньої майстерності.

Плідність цієї роботи значною мірою обумовлюється розвитком творчої ініціативи і самостійності студента. Постійне стимулювання творчої ініціативи студента, виховання в нього навичок самостійної роботи є однією з головних задач музичного виховання.

Прагнучи до найбільш досконалого виконання, усіляко розвиваючи віртуозну техніку, роз'яснюючи шляхи і методи оволодіння прийомами гри на інструменті, потрібно виховувати в той же час правильне розуміння музично-виконавської техніки, що є лише засобом утілення художньо-виконавських задумів. Особливе місце повинна займати робота над оволодінням співучим змістовним тоном у широкому змісті цього слова. Виховання художньої і технічної сторін музично-виконавської майстерності варто здійснювати в їхній нерозривній єдності.

Розв'язання складних виховних завдань, що стоять перед педагогом спеціального класу, потребує від нього справді творчого відношення до роботи. Педагог повинен невпинно удосконалювати виконавську і педагогічну майстерність та неухильно працювати над підвищенням свого професійного рівня, вивчати, творчо використовувати і розвивати кращі традиції української та закордонних прогресивних виконавських шкіл.

Педагогу необхідно приймати активна участь у науково-дослідній і навчально-методичній роботі навчального закладу, спрямованій на розвиток музично-виконавської майстерності, у теоретичній розробці питань естетики, історії та теорії музичного виконавства і методики викладання гри на інструменті.

Заняття в спеціальному класі будуються на основі послідовно розробленої програми навчання. Однак у програмі вищого музичного навчального закладу недоцільний розподіл навчального репертуару за курсами, як це передбачено в програмах музичних шкіл і училищ. Підбираючи репертуар, педагог повинен постійно враховувати індивідуальні особливості кожного студента, ступінь його обдарованості, музичного розвитку і спеціальної підготовки. Варто акцентувати увагу на необхідності виконання даного твору на досить високому художньому рівні, з належним ступенем технічної досконалості, без «знижок» на незрілість

виконавця чи на особливі труднощі твору. Відповідно до цього в індивідуальних планах студентів повинна бути відображена визначена логічна послідовність і поступовість у виборі репертуару.

У репертуар спеціальних класів включається українська та зарубіжна музика різних стилів та жанрів, а також – найдосконаліші в художньому відношенні зразки сучасної музичної літератури.

Однією з найважливіших ланок навчального процесу, особливо в перші роки перебування студента у вищому навчальному закладі, є робота над етюдами, гаммами й іншим навчально-допоміжним матеріалом. При виборі етюдів та інших інструктивних творів варто керуватися поєднанням художньої значимості з доцільністю їх вивчення для розвитку тих чи інших виконавських навичок. Вивчення етюдів може набувати різних форм в залежності від змісту і характеру поставлених навчальних задач: доведення виконання етюду до певного ступеня довершеності, використання його в плані ознайомлення чи читання нот з листа.

З метою більш тісного контакту зі студентами спеціального класу, а також для формування класу в колектив варто організовувати класні заняття так, щоб на них була присутня максимальна кількість студентів.

Важливу роль у формуванні професійної майстерності студентів грає виконавська практика в різних навчальних закладах, концертних залах міста та інших аудиторіях. Підготовка студентів до виступів поза стінами вищого навчального закладу також повинна проходити під керівництвом і контролем педагога зі спеціальності.

Зазначені в програмі репертуарні списки не є вичерпними і дають педагогу можливість для прояву особистої ініціативи. У програми перехідних іспитів і дипломних концертів, крім перерахованих, можуть включатися також і нові твори.

Крім заліку й іспиту (модульного контролю знань), кожен студент повинен 1–2 рази в році виступати на закритому чи відкритому академконцерті. На підставі всіх оцінок, отриманих студентом у році, комісією виводиться підсумкова оцінка.

Іспити проводяться в 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 семестрах; залік – в 10.

ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА (МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ)

Професійна освіта музиканта на першому, початковому етапі навчання починається передусім з розуміння елементарної істини про необхідність правильної постановки виконавського апарату, поступового освоєння правил і операцій виконавської діяльності, забезпечення належного рівня цього пізнавально-розвиваючого процесу.

Кожне виконавство, на думку Г.Г.Нейгауза, «складається з таких основних елементів: того, що виконується, виконавця та інструменту, за допомогою якого втілюється виконавство. Лише повне оволодіння цими трьома елементами (у першу чергу музикою) може забезпечити добре художнє виконавство».¹ Але на початковому етапі навчання питання художньої образності не можуть бути першочерговими. Музичне мистецтво, як відомо, виховує лише засобами музики і в процесі музичної діяльності. У даному випадку – в процесі музично-виконавської діяльності. Щоб музика стала об'єктом пізнання учня і могла здійснювати на нього певний розвиваючий вплив, вона повинна зазвучати, тобто, бути виконаною. Ця об'єктивна реальність обумовлює ті обставини, що на початковому етапі навчання перевага віддається формуванню елементарних умінь та навичок виконавської діяльності, технічному оснащенню учнів та розвитку їхнього виконавського апарату.

Питанням техніки музичного виконавства увага приділялася з тих часів, коли виникло саме виконавство. Поняття «техніка» з'явилося набагато пізніше: шлях від перших виявлень певних закономірностей, постановки виконавського апарату, виконавських рухів – до розуміння техніки як художньо обумовленого компоненту виконання пролягав паралельно з розвитком музичного мистецтва, удосконаленням музичних інструментів, збагаченням виконавських можливостей і підвищенням виконавського рівня, а також у контексті всебічного осмислення музичного виконавства як соціального і художнього явища.

Перші вияви цілеспрямованої уваги до питань виконавської техніки зустрічаємо у працях Дж. Дірута, Ф.Е.Баха, Ф.Бузоні, які були пов'язані з виконавською та педагогічною практикою. Бурхливий розвиток виконавської майстерності в ХІХ столітті, поява цілої плеяди видатних виконавців, серед яких виокремлювалися Н.Паганіні, Ф.Ліст, Ф.Шопен, Ф.Крейслер, відчутно посилили значення і роль виконавської техніки в підготовці музикантів, спонукали наукову думку до її вивчення та осмислення.

Необхідно відзначити, що техніка завжди розглядалася передусім як важливий засіб музичного виконавства. «Музикант, - писав Л.С.Гінзбург, - який не володіє технікою і виконавськими виражальними засобами, ніколи не зможе належним чином втілити художній зміст твору, що виконується, не зможе правдиво і повноцінно донести його художні образи до слухача».²

¹ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1987. – С. 11.

² Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М., 1968. – С. 7.

Переконливо виразив своє розуміння техніки та її ролі у виконавському процесі Д.Шостакович. Він писав: «Блискуча віртуозна техніка піаніста чи скрипаля -... це ще не майстерність, а... вільне володіння технологією свого професійного ремесла. Майстерність же у виконавстві починається там, де зникає технічний блиск, де ми слухаємо тільки музику, захоплюємося натхненністю гри і забуваємо про те, як, за допомогою яких технічних засобів досяг музикант того чи іншого виражального ефекту».³

Усвідомлення великої ролі технічної підготовки у досягненні і високого художнього рівня виконавства, сутності окремих способів і прийомів звуковидобування і звуковедення як виражальних засобів обумовили тісне поєднання технологічних процесів з художніми завданнями, появу терміну «художня техніка».

Отже, місце і роль виконавської техніки визначені досить чітко і без великих розбіжностей в їх тлумаченні. Значно різноманітнішими є погляди на саму сутність техніки та її структуру. Ця різноманітність детермінується як неадекватними методологічними підходами до проблеми, так і тими обставинами, що різні види і форми музичного виконавства, різні музичні інструменти потребують окремої, специфічної виконавської техніки.

Аналіз наукової, методичної та техніко-інструктивної літератури показує, що автори сукупно відносять до поняття «техніка» фактично усі способи і прийоми звуковидобування і звуковедення, освоєння різних видів викладу музичного матеріалу і відтворення засобів музичної виразності. Цей факт переконливо підтверджує, що техніка – це органічний компонент художності, який відіграє домінуючу роль у проведенні усіх виконавських операцій, починаючи з якісного відтворення однієї ноти і закінчуючи глибиною і силою відтворення художніх образів. Разом з тим очевидно, що автори вбачають у техніці не просто той чи інший набір окремих елементів звуковідтворення, прийомів гри чи виконавських операцій, а, насамперед, їхню якість. Це дає підстави розглядати техніку як певну якість витворення музики, якість, що сукупно формується із рівнів досконалості виконання способів і прийомів звуковидобування і звуковедення, відтворення усіх елементів нотного письма, засобів музичної виразності. Техніка – це якість технологічних процесів відтворення музики, які несуть художнє навантаження.

Навчання гри на музичному інструменті завжди спиралося на освоєння виконавської техніки. У процесі історичного розвитку музичного мистецтва методологічні підходи до формування виконавської техніки поступово змінювалися, розширювалися і поглиблювалися, ставали ґрунтовнішими і доцільнішими, отримуючи живлення з боку наукової думки і досвіду педагогічної та виконавської діяльності. Перші серйозні методи, що викликали довіру іменами своїх авторів («Скрипкова школа» П.Байо, Р.Крейцера і П.Роде) сприяли усвідомленню важливості правильної постановки виконавського

³ Цит. за: Ільченко О., Сверлюк Я. Методологічні проблеми професійної музичної освіти. – Рівне, 2004. – С. 111.

апарату в формуванні техніки гри, а самої техніки – у досягненні якісного виконання музики.

Особлива цінність перших методик полягає в тому, що автори не відривали вирішення технічних завдань від художніх, хоча у деяких із них уже помічаються нахили до механічного формування виконавських умінь і навичок, до розвитку моторики шляхом механічного тренування.

Музична педагогіка XIX і XX століть відзначається створенням і використанням у навчальному процесі великого технічного матеріалу. Зокрема, скрипалі освоювали три зошити «Школи скрипкової техніки» Г.Шрадека, легкі і мелодичні етюди Ф.Вольфарта, етюди Р.Крейцера, Ф.Мазаса, Ш.Беріо, А.Алара, С.Мостраса, етюди і каприси П.Роде, Я.Донта, художні твори етюдно-вїртуозного характеру Н.Паганїні, О.Новачека, Е.Мак-Доуела тощо.

Представники музично-виконавських шкіл Москви, Санкт-Петербурга, Києва, Львова та інших міст систематично видавали збірники етюдів і вправ для скрипки з цільовим призначенням для усіх класів музичних шкіл, 1-4 курсів музичних училищ та студентів консерваторій. Це дозволяло забезпечити логічну послідовність у технічному розвитку учнів з початкового етапу навчання і до високого рівня технічної майстерності. Усі відомі виконавці пройшли цей шлях технічного удосконалення, який забезпечував їм надійну підготовку до художньо-виконавської діяльності.

Та існують думки окремих педагогів і виконавців, які заперечують доцільність виокремленого опанування виконавською технікою, пропонуючи здійснювати це безпосередньо у процесі роботи над нотним матеріалом музичних творів. Такі заперечення не мають ні психофізіологічного, ні методологічного підґрунтя. Адже робота над технічним матеріалом, відокремлена від творчих завдань, опрацювання способів і прийомів звуковидобування і звуковедення, удосконалення роботи виконавського апарату, освоєння особливостей відтворення виражальних засобів музичної мови тощо – це об'єктивна необхідність. Інакше робота над художнім матеріалом перетвориться у роботу з подолання технічних труднощів, у рух від однієї техніко-виконавської проблеми до іншої. Зрозуміло, що за таких умов художні завдання відійдуть на другий план до належного опанування виконавцем технології гри.

Не можна сприймати як серйозний аргумент твердження, що захоплення технічною майстерністю пригнічує художність виконання. Детермінують таке «пригнічення» інші фактори, головним з яких є недостатній рівень художнього обдарування виконавця. Технічна майстерність – це інструмент, а як він використовується, це залежить від його власника. Видатним виконавцям досконала техніка не заважає, а навпаки, допомагає досягти у виконавстві вершин художності.

Усі вправи і етюди передбачають цілеспрямоване формування окремих елементів техніки, створення «технічних заготовок», «напівфабрикатів», які потім реалізуються, адаптуються у процесі вивчення конкретного нотного тексту. Ні один з авторів вправ і етюдів не передбачав повного відлучення тих,

хто їх вивчає, від музичної діяльності як такої. Усі вправи і етюди мають певне смислове значення, музичну форму, інтонаційну основу і створені за всіма вимогами і правилами музичної мови, а також ефективно сприяють розвитку музичного слуху в усіх його виявленнях. Окрім того, не треба забувати, що формування рухово-моторної техніки – це складний психофізіологічний процес. Освоєння окремих виконавських операцій, особливостей подолання певних виконавських труднощів, що відбувається під час вивчення музичного твору, не формує рухового стереотипу, зафіксованого психікою як певний образ рухів, і керованого нею на рівні стимуляції сенсорно-перцептивних процесів, розподілу сигналів до виконавського апарату та аналізу м'язових відчужань. Формування такого стереотипу можливе лише за умови досягнення єдності психічної і фізіолого-рухової діяльності, закладення у пам'ять «образу» певної технічної операції.

«Корегування» психіки і рухово-моторного апарату здійснюється шляхом багаторазового повторення аналогічних рухів, постійного посилення рецепторами до центральної нервової системи протягом тривалого часу одних і тих же сигналів. Тривалі сенсорні відчужання (передусім на рівні звуковисотних, метроритмічних і м'язових відчужтів) формують перцептивний образ об'єкта, який за необхідності його повторення (використання під час вивчення нотного тексту) відроджується, поновлюється шляхом зворотної дії.

Усвідомлення доцільності спеціальної техніко-виконавської підготовки учнів і студентів актуалізує питання щодо періоду її проведення (початкова, середня чи вища ланка професійної музичної освіти), постановки конкретних завдань для кожного періоду, обсягу і змісту технічного матеріалу, а також методики формування технічних умінь і навичок. Практика свідчить, що за умови цілеспрямованого, методично правильного навчання музична школа і музичне училище (початкова і середня ланки професійної музичної освіти) у цілому забезпечують формування основних техніко-виконавських умінь і навичок, рухово-моторні, якісні характеристики яких відповідають вимогам даного періоду навчання. Так як наші методичні рекомендації підготовлені для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв, то основна увага тут зосереджена на вищій ланці професійної музичної освіти.

Вища ланка професійної музичної освіти характеризується повною адаптацією техніки у сфері художніх аспектів виконавства, ставленням до неї як художньо-виражального явища. Техніка повністю перестає бути самоціллю навчання, опрацьовується та удосконалюється у контексті освоєння виконавської технології і вирішення навчально-виконавських, художніх завдань. Але це не означає, що випускники середніх навчальних закладів уже вирішили усі питання стосовно технічної підготовки і у вищій школі відходять на задній план, ховаючись за терміном «художня техніка». Навіть краще технічно оснащені з них мають проблеми з якістю виконання способів і прийомів звуковидобування і звуковедення, штрихів, із моторикою, грою подвійними нотами, акордами чи з іншими елементами техніки. Середня ланка формує техніку гри в усій її багатогранності, виводить учнів на досить високий

рівень виконавських можливостей, проте не забезпечує її досконалості і не може забезпечити її повного розуміння і використання як художнього компоненту. Ці завдання має вирішити вища ланка системи професійної музичної освіти – завершальний етап формування професійного музиканта, включаючи, зрозуміло, й його техніко-виконавську підготовку.

Виокремимо найхарактерніші засади, на яких здійснюється техніко-виконавський розвиток студентів музичних вузів (факультетів). По-перше, технічний розвиток студентів є продовженням попередньої багаторічної навчальної роботи у даному напрямі. Кожний студент має сформований, «поставлений» виконавський апарат, досить великий арсенал техніко-виконавських можливостей, індивідуальну манеру володіння інструментом, виконання (не змішувати з використанням) способів і прийомів звуковидобування і звуковедення. Проблеми подальшого техніко-виконавського удосконалення в умовах вузівського навчання насамперед пов'язуються з індивідуальними музично-виконавськими характеристиками кожного студента, з особливостями реальної технічної підготовки. Особливо необхідно наголосити на важливості досягнення зв'язку з попереднім етапом навчання, забезпечення спадкоємності навчальної роботи. Ознайомлення з музичними здібностями, рівнем освітнього, духовного, художнього і техніко-виконавського розвитку першокурсників не може бути ні поспішним, ні поверховим. Адже кожний позитивний момент, як і виявлений недолік, мають певне пояснення і обумовлюються конкретними здібностями, властивостями чи фізіологічними особливостями індивіда (не враховуємо результатів малокваліфікованого чи несумлінного попереднього навчання). Тому той чи інший спосіб, прийом чи елемент техніки, який на перший погляд виконується неправильно, при близькому розгляді може виявитися єдино можливим і доцільним для цього студента.

Окрім того, необхідно мати на увазі, що до вузів поступають певною мірою сформовані музиканти, достатньо дорослі і розвинені особистості. У них відсутня «сліпа» віра у педагогічні і художньо-виконавські настанови, особливо у ті, що стосуються зміни пріоритетів, освоєних раніше умінь і навичок. Як свідчать спостереження, студенти свідомо чи несвідомо зберігають зв'язок з попереднім навчанням, а колишні викладачі залишаються для більшості з них незаперечним авторитетом. Тому усі вказівки, зауваження, побажання, часткові чи кардинальні зміни в техніко-виконавській підготовці повинні бути обґрунтованими, доказовими і сприйматися студентами як повністю мотивована, об'єктивна необхідність.

По-друге, подальше удосконалення виконавської техніки відбувається в контексті вирішення художніх завдань. Попередньо освоєні технічні уміння і навички шліфуються, отримують певні художньо-виражальні властивості на прикладі конкретного музичного матеріалу і в процесі відтворення певної художньої образності. Наприклад, у художньому творі штрих *legato* усвідомлюється і використовується не тільки як спосіб зв'язного виконання послідовності нот, а передусім, як засіб досягнення мелодичного, наспівного

звучання. Особливості короткого виконання нот, тобто відтворення їх штрихом *staccato*, визначаються характером конкретної музичної образності, необхідністю досягнення певного виражального ефекту.

Нотний текст музичних творів є найповнішим і найдосконалішим «технічним матеріалом» для поліпшення техніко-виконавської підготовки. У той час, коли вправи, етюди чи гами передбачають формування переважно окремих умінь і навичок, удосконалення окремих елементів техніки, художній матеріал містить «завдання» для всебічного технічного розвитку, які викладені у різноманітних і завжди неадекватних комбінаціях елементів техніки і вимагають постійної зміни способів, прийомів і характеру виконання. Це дозволяє в процесі роботи над музичним твором удосконалити окремі елементи техніки, досягати зв'язного виконання різних елементів, поєднати виокремлені технічні уміння і навички у цілісну систему технології музичного виконавства.

Таким чином, у вищих музичних навчальних закладах ведеться цілеспрямована робота з удосконалення виконавської техніки і найхарактернішими її рисами є те, що вона здійснюється у режимі художнього осмислення техніко-виконавських дій і операцій і на нотному матеріалі художніх творів.

РІЧНИЙ ПЛАН–МІНІМУМ

I курс

1. Один твір великої форми
2. Чотири твори малої форми
3. 2-3 частини сонати або партити Й.Баха
4. Етюди (6-10)

II курс

1. Два твори великої форми
2. П'ять творів малої форми
3. 2-3 частини сонати або партити Й.Баха
4. Етюди (6-8)

III курс

1. Два твори великої форми
2. П'ять творів малої форми
3. 2-3 частини сонати або партити Й.Баха
4. Етюди (6-8)
5. Оркестрові соло з симфонічної, оперної і балетної літератури (1-2)

IV

1. Три твори великої форми
2. П'ять творів малої форми
3. 2-3 частини сонати або партити Й.Баха
4. Етюди (6-8)
5. Оркестрові соло з симфонічної, оперної і балетної літератури (2-3)

РЕКОМЕНДОВАНІ ЕКЗАМЕНАЦІЙНІ ПРОГРАМИ ПЕРЕВІДНИХ ІСПИТІВ

Для переходу на другий курс

I

Бах Й.С.	Сарабанда і дубль з партити сі мінор
Сен-Санс К.	Концерт сі мінор (I частина)
Рахманінов С.	Вокаліз
Поппер-Ауер	Пряля

II

Бах Й.С.	Сарабанда і жига з партити ре мінор
Шпор Л.	Концерт № 9 (I частина)
Александров О.	Арія
В'єтан А.	Тарантела

III

Бах Й.С.	Два менуети, буре і жига з партити Мі мажор
В'єтан А.	Концерт № 2 (I частина)
Кабалевський Д.	Імпровізація
Рис Ф.	Безперервний рух

Для переходу на третій курс

I

Бах Й.С.	Прелюд, лур і гавот з партити Мі мажор
Мендельсон Ф.	Концерт (I частина)
Прокоф'єв-	
Фіхтенгольц	Вальс з балету "Попелюшка"
Моцарт-Крейслер	Рондо

II

Бах Й.С.	Алеманда, куранта, сарабанда і жига з партити ре мінор
Конюс Ю.	Концерт
Глазунов А.	Роздум
Венявський Г.	Скерцо-тарантела

III

Бах Й.С.	Адажіо і фуга з сонати соль мінор
В'єтан А.	Концерт № 5
Шопен-Родіонов	Ноктюрн
Венявський-Крейслер	Етюд ля мінор

Для переходу на четвертий курс

I

Бах Й.С.	Алеманда, дубль, буре і дубль з партити сі мінор
Ернст Г.	Концерт фа-дієз мінор
Дворжак-Крейслер	Слов'янський танець мі мінор
Новачек О.	Безперервний рух

II

Бах Й.С.	Лярго і алегро з сонати До мажор
Лало Е.	Іспанська симфонія (4 і 5 частини)
Шостакович Д.	Адажіо
Паганіні Н.	Безперервний рух

III

Бах Й.С.	Граве і фуга з сонати ля мінор
Моцарт В.	Концерт № 5 (I частина)
Глазунов О.	Велике адажіо з балету "Раймонда"
Римський-Корсаков – Цимбаліст	Фантазія "Золотий Півник"

Для переходу на п'ятий курс

I

Бах Й.С.	Сициліана і престо з сонати соль мінор
Тартіні-Крейслер	Соната "Диявольські трелі"
Караєв-Рейтих	Адажіо з балету "Сім красунь"
Сарасате П.	Інтродукція і тарантела

II

Бах Й.С.	Чакона
Венявський Г.	Концерт № 1 фа-дієз мінор (I частина)
Дебюссі К.	В човні
Пейко І.	Прелюдія і токато

III

Бах Й.С.	Адажіо і fuga з сонати До мажор
Прокоф'єв С.	Друга соната (1 і 2 або 3 і 4 частини)
Форе Г.	Колискова
Венявський Г.	Полонез Ре мажор

ЗРАЗКИ ДИПЛОМНИХ ПРОГРАМ

I

Бах Й.С.	Адажіо і fuga з сонати соль мінор
Прокоф'єв С.	Перший концерт
Чайковський П.	Мелодія
Сен-Санс К.	Рондо-капричіозо

II

Бах Й.С.	Сициліана і престо з сонати соль мінор
Бетховен Л.	Концерт (I частина)
Прокоф'єв С.	П'ять мелодій
Рахманінов - Крейслер	Маргаритки
Венявський Г.	Полонез

III

Бах Й.С.	Граве і fuga з сонати ля мінор
Чайковський П.	Концерт (1 частина)
Щедрін – Циганов	“В наслідування Альбенісу”
Щедрін – Циганов	Гумореска
Шимановський К.	Ноктюрн і тарантела

IV

Бах Й.С.
Шостакович Д.
Скрябін – Фіхтенгольц
Равель М.

Адажіо і fuga з сонати До мажор
Концерт № 1 (3 і 4 частини)
Елегія
Циганська рапсодія

V

Бах Й.С.
Барток Б.
Метнер І.
Ізаї Е.
Шостакович – Циганов

Прелюд, лур і гавот з партити Мі мажор
Концерт № 2 (1 частина)
Ноктюрн
Соната № 3
Десять прелюдій

VI

Бах Й.С.
Брамс Й.
Шостакович – Циганов
Глазунов – Родіонов
Паганіні – Крейслер

Адажіо і fuga з сонати соль мінор
Концерт (I частина)
Чотири прелюдії
Антракт з балету “Раймонда”
Пальпіті

VII

Бах Й.С.
Глазунов О.
Прокоф’єв – Грюнес
Сен-Санс – Ізаї

Чакона
Концерт
Три фрагменти з балету “Ромео і Джульєта”
Етюд у формі вальсу

VIII

Бах Й.С.
Прокоф’єв С.
Глазунов О.
Фалья де – Крейслер

Алеманда, куранта, сарабанда і жига
з партити ре мінор
Концерт № 2 (1 частина)
Велике адажіо з балету “Раймонда”
Іспанський танець

IX

Бах Й.С.
Паганіні Н.

Алеманда, дубль, куранта і дубль з
партити сі мінор
Концерт № 1 (I частина)

Хачатурян А.
Чайковський П.

Пісня-поема
Вальс-скерцо

Бах Й.С.

Х

Два менуети, буре і жига з партити
Мі мажор

Хачатурян А.
Скрябін – Могилевський
Барток Б.

Концерт (І частина або II і III частини)
Ноктюрн
Шість румунських танців

РЕКОМЕНДОВАНИЙ РЕПЕРТУАРНИЙ СПИСОК

Твори великої форми (концерти, сонати, сюїти, фантазії)

Арапов Б.

Концерт

Аренський А.

Концерт

Афанасьєв Л.

Концерт

Барток Б.

Концерти № 1 і № 2

Соната для скрипки соло

Сонати для скрипки і фортепіано № 1 і № 2

Рапсодії № 1 і № 2

Баснер В.

Соната

Бах Й.С.

Сонати і партити для скрипки соло

Шість сонат для скрипки і клавiру

Соната Соль мажор

Соната соль мiнор

Партита мi мiнор (Ф.Давид)

Концерти (ля мiнор, Мi мажор, ре мiнор)

Концерт для двох скрипок ре мiнор

Концерт для скрипки і гобоя до мiнор

Берг А.

Концерт

Бетховен Л.

Концерт Ре мажор

Концертштюк

Десять сонат для скрипки і фортепіано
Концерт для фортепіано, скрипки і віолончелі
Бібер Г.
Соната до мінор
Бріттен Б.
Концерт
Сюїта
Брамс Й.
Концерт
Концерт для скрипки і віолончелі
Три сонати для скрипки і фортепіано
Брух М.
Концерт соль мінор
Шотландська фантазія
Вайнберг М.
Молдавська рапсодія
Концерт
Венявський Г.
Концерти № 1 і № 2
Фантазія “Фауст”
Верачіні Ф.
Сонати
Вівальді А.
Концерт соль мінор
Вівальді-Циганов
Концерт ре мінор
Вівальді-Крейслер
Концерт До мажор
Віотті Д.
Концерт № 22
Віталі-Шарльє
Чакона
Владигеров П.
Болгарська рапсодія
Волошинов В.
Концерт
В'єтан А.
Концерти №№ 1-5 (I частини)
Гайдн Й.
Концерти До мажор і Соль мажор
Гендель Г.
Шість сонат
Глазунов О.
Концерт

Глієр Р.
Концерт
Голубєв Е.
Соната
Концерт
Гольдмарк К.
Концерт
Дваріонас Б.
Концерт
Дворжак А.
Концерт
Сонатина
Дебюссі К.
Соната
Джангіров Д.
Концерт
Джемініані Ф.
Соната
Джемініані-Корті
Соната для скрипки соло
Зноско-Боровський О.
Соната №2
Ізаї Е.
Шість сонат для скрипки соло
Іщенко Ю.
Концерт
Соната
Кабалєвський Д.
Концерт
Караєв К.
Концерт
Карлович М.
Концерт
Кирейко В.
Сонати №№1-2
Козаренко О.
«Sonata quasi una fantasia»
Конюс Ю.
Концерт
Кос-Анатольський А.
Концерт
Крейн Г.
Концертна фантазія
Крейн Ю.

Концерт
Соната
Кюї Ц.
Концертна сюїта
Лало Е.
Іспанська симфонія
Леман А.
Концерт
Леклер Ж.
Сонати
Концерти
Ліст Ф.
Угорська рапсодія
Локателлі П.
Сонати
Локателлі-Ізаї
Соната “Біля гробу”
Ляпунов С.
Концерт
Мачаваріані А.
Концерт
Мендельсон Ф.
Концерт
Соната
Метнер Н.
Сонати №№ 1,2,3
Мійо Д.
Концерт
Соната
Моцарт В.
Концерти
Сонати для скрипки і фортепіано
Концертна симфонія для скрипки і альту
М’ясковський М.
Концерт
Соната
Онеггер А.
Соната
Паганіні Н.
Концерти № 1 і № 2
Прокоф'єв С.
Концерти № 1 і № 2
Сонати для скрипки і фортепіано № 1 і № 2
Соната для скрипки соло

Соната для двох скрипок
Раков Н.
Концерт
Регер М.
Соната для скрипки соло
Соната для скрипки і фортепіано фа дієз мінор
Римський-Корсаков М.
Фантазія на російські теми
Римський-Корсаков – Цимбаліст
Фантазія “Золотий півник”
Рубінштейн А.
Концерт
Сарасате П.
Фантазія на теми з опери “Кармен”
Сен-Санс К.
Концерт № 3
Концертштюк
Сібеліус Я.
Концерт
Сіндінг Х.
Сюїта
Скорик М.
Концерти №№1-3
Соната №2 для скрипки і фортепіано
Слонімський С.
Соната для скрипки соло
Станкович Є. Соната Піккола
Стоянов В.
Концерт
Стравинський І.
Концерт
Концертний дует
Дивертисмент
Стравинський-Коханський
Сюїта на теми Перголезі (“Пульчинелла”)
Сук Й.
Фантазія
Танєєв С.
Концертна сюїта
Тартіні Д.
Сонати
Соната соль мінор (“Покинута Дідона”)
Тартіні-Крейслер
Соната “Диявольські трелі”

Фалья де-Коханський
Іспанська сюїта

Форе Г.
Соната

Франк Ц.
Соната

Хандошкін І.
Соната

Хачатурян А.
Концерт
Концерт-рапсодія

Хачатурян К.
Соната

Хіндеміт П.
Сонати для скрипки соло
Концерт
Камерна музика (Концерт № 4)

Хренников Т.
Концерт

Цинцадзе С.
Концерт

Чайковський П.
Концерт

Чайковський-Шер
Фрагменти з балету “Щелкунчик”

Шебалін В.
Соната

Шимановський К.
Концерти № 1 і № 2

Шоссон Е.
Поєма

Шостакович Д.
Концерти № 1 і № 2
Соната для скрипки і фортепіано

Шпор Л.
Концерти № 7, № 8, № 9

Штейнберг М.
Концерт

Штогаренка А.
Фантазія

Штраус Р.
Соната

Шуберт Ф.
Дует (Ля мажор)

Три сонатини
Соната “Арпеджіон”
Блискуче рондо
Фантазія До мажор
Шуман Р.
Концерт
Шуман-Крейслер
Фантазія
Еллер Х.
Концерт
Ельгар Е.
Концерт
Енеску Ж.
Сонати № 2 і № 3
Ернст Г.
Концерт фа-дієз мінор
Фантазія “Отелло”

Твори малої форми

Александров О.
Арія
Альбеніс - Хейфец
Севілья
Аренський А.
Серенада
Скерцо
Колискова
Прелюд
НоктюРН
Аренський - Мострас
“Незабудки в полі”
Афанасьєв Н.
НоктюРН
Романс
Тарантела
Багдасарян Е.
Рапсодія
Барток Б.
Шість румунських танців
Барток - Сигеті
Угорські танці
Баснер В.

Поєма
Бах-Вільгельмі
Арія
Бах - Циганов
Адажіо
Бенда Ф.
Граве
Бетховен Л.
Два романси
Бетховен - Ауер
Турецький марш
Хор дервішів
Брамс І.
Вальс Ля мажор
Угорські танці
Колискова
Скерцо
Брамс - Крейслер
Угорський танець
Венявський Г.
Легенда
Скерцо - тарантела
Два полонези
Спогад про Москву
Варіації на оригінальну тему
Верачіні Ф.
Лярго
Вівальді А.
Адажіо
Вольф - Моцарт
Пісня
В'єтан А.
Тарантела
Гаврилець Г.
Екслібриси
Гайдн - Ауер
Серенада
Гедіке А.
Прелюдія і етюд
Гендель - Губай
Ляргетто
Гендель-Флеш
Арія
Глазунов О.

Роздум
Мазурка “Оберек”
Велике адажіо з балету “Раймонда”
Вальс з балету “Раймонда”
Арабська мелодія

Глазунов - Барінова
Вальс

Глазунов - Родіонов
Антракт з балету “Раймонда”

Глінка - Ауер
Жайворонок

Глінка - Цимбаліст
Персидська пісня

Глієр Р.
Романс
Соло з балету “Мідний вершник”

Дваріонас Б.
Елегійна п'єса

Дворжак А.
Гумореска

Дворжак-Крейслер
Слов'янський танець

Дебюссі К.
Вальс
Менестрель
“Лунный свет”
“Девушка с волосами цвета льна”
“Пасспье”
“Прекрасный вечер”
“Романтический вальс”

Дебюссі - Хейфец
“Послеполуденный отдых фавна”

Дичко Л.
Веснянки (10 варіацій)

Домінчен К.
Поєма
Скерцо

Жук О.
Драматична балада

Жуковський Г.
Поєма

Заржицький А.
Мазурка

Ізаб Е.

Дві мазурки
Іщенко Ю.
П'ять п'єс
Казелла А.
Каватина і гавот
Карабиць І.
Музика
Караєв К.
Адажіо і вальс з балету “Сім красунь”
Кабалевський Д.
Імпровізація
Рондо
Картєс - Крейслер
Полювання
Кодаї З.
Адажіо
“Танцы деревни Каллан”
Колодуб Л.
Поема
Мрії
Копленд А.
Ноктюрн
Серенада
Кос-Анатольський
Романс з балету «Хустка Довбуша»
Косенко В.
Мрії
Експромт
Гавот
Крейн Г.
Поема
Крейслер Ф.
Прелюдія і алегро в стилі Пуньяні
Сициліана і ригодон в стилі Франкера
Граве в стилі Фрідемана Баха
Рондино на тему Бетховена
Речитатив і скерцо для скрипки соло
Крюков В.
Елегія
Романс
Локателлі І.
Лабіринт
Людкевич С.
Голосіння

Чабарашка
Люлі Ж.
Гавот
Лядов К.
Прелюд
Лядов - Мострас
Сарабанда
Лядов - Яньшинов
Музична табакерка
Мейтус Ю.
Поема
Ноктюрн
Алегро
Мендельсон - Бурмейстер
Скерцо з увертюри "Сон в літню ніч"
Мендельсон – Крейслер
Пісня без слів
Мендельсон – Ахрон
"На крилах пісні"
Мендельсон – Ямпольський
Рондо-капричіозо
Метнер М.
Дві канцони і два танці
Три ноктюрни
Мійо Д.
Бразильські танці
Мірзоян Е.
Інтродукція і вічний рух
Мострас К.
Прелюдія
Моцарт В.
Адажіо
Рондо До мажор
Моцарт-Бурмейстер
Менует
Моцарт-Крейслер
Рондо
Мусоргський-Рахманінов
Гопак
Новачек О.
Безперервний рух
Паганіні Н.
Кантабіле
Мойсей

Безперервний рух
Сонатини
Паганіні-Крейслер
Кампанелла
Пальпіті
Танець відьом
Парадис-Душкін
Сициліана
Парадис-Манен
Токата
Пейко Н.
Прелюдія і токата
Поппер-Ауер
Пряля
Порпора-Крейслер
Андантино
Менует
Прокоф'єв С.
П'ять мелодій
Прокоф'єв-Грюнес
Три фрагменти з балету "Ромео и Джульєта"
"Петя і Вовк"
Прокоф'єв-Фіхтенгольц
П'ять п'єс з балету "Попелюшка"
Прокоф'єв-Мострас
"Джульєта - дівчинка"
Прокоф'єв-Хейфец
Марш з опери "Любов до трьох апельсинів"
Равель М.
Циганська рапсодія
П'єса в стилі хабанери
Колискова
Равель-Душкін
Пастораль
Равель-Коханський
Павана
Раков Н.
Імпровізація
Поєма
Скерцино
Триптих
Рахманінов С.
Романс
Рахманінов-Прес

Вокаліз
Серенада
Рахманінов-Крейслер
Маргаритки
Рахманінов-Ерденко
Прелюд
Рахманінов-Мострас
Романс
Рахманінов-Фіхтенгольц
Елегія
Ревуцький Л.
Інтермецо
Регер М.
Колискова
Римський-Корсаков М.
Політ джмеля
Мазурка
Римський-Корсаков – Крейслер
Пісня Індійського гостя
Арія Шемаханської цариці
Римський-Корсаков – Мострас
Танець скоморохів
Рис Ф.
Безперервний рух
Рубінштейн-Венявський
Романс
Сарасате П.
Іспанські танці
Інтродукція і тарантела
Баскське капричіо
Свендсен Х.
Романс
Сен-Санс К.
Інтродукція і рондо-капричіозо
Хаванез
Сен-Санс – Ізаї
Етюд у формі вальсу
Скарлатті-Фіхтенгольц
Престо
Скорик М.
Каприс для скрипки соло
Поєма
Скерцо
Вальс

Мелодія
«Іспанський танець» з сюїти до драми Л.Українки «Камінний господар»
Алегрето з «Гуцульського триптиху»
Скорульський М.
Мелодія
Скотт-Крейслер
В країні лотосу
Скотт-Моstras
Три мініатюри
Скрябін-Могилевський
Ноктюрн
Скрябін-Сигеті
Етюд в терціях
Скрябін-Фіхтенгольц
Етюд
Скрябін-Циганов
Мазурка
Скрябін-Ямада
Сторінка з альбому
Скрябін О.
Вальс
Етюд
Сметана Б.
“Моя батьківщина”
Станкович Є.
Триптих «На Верховині»
Колискова
Весілля
Імпровізація
Стравинський Н.
Російський танець
Пісня
Стравинський-Безродний
П'єси з балету “Жар-птиця”
Стравинський-Душкін
П'єси з балету “Жар-птиця”
Стравинський-Циганов
Спів солов'я
Сук Й.
Апасіоната
Лірична п'єса
Бурлеска
Пісня кохання
Танєєв С.

Романс
Тартіні-Крейслер
Фуга
Варіації на гавот Кореллі
Форе Г.
Колискова
Романс
Фалья де-Крейслер
Іспанський танець
Хачатурян А.
Пісня-поема
Танець
Ноктюрн
Хачатурян-Мострас
Танець Егіни з балету “Спартак”
Хачатурян-Хейфец
Танець з шаблями з балету “Гаяне”
Хачатурян-Григорян
Колискова
Хачатурян-Фіхтенгольц
Танець курдської дівчини з балету “Гаяне”
Танець Айші з балету “Гаяне”
Цинцадзе С.
Мелодія
Циполі-Прес
Арія
Чайковський П.
Роздум
Скерцо
Мелодія
Меланхолійна серенада
Вальс-скерцо
Чайковський-Крейслер
Пісня без слів
Гумореска
Чайковський-Ауер
Вальс із струнної серенади
Чайковський-Циганов
Колискова
Вальс
Антракт з балету “Спляча красуня”
Соло з балету “Лебедине озеро”
Шер В.
Концертний ескіз

Шимановський К.
Три міфи
Романс
Ноктюрн і тарантела
Шимановський-Коханський
Пісня Роксани з опери “Король Рожер”
Ширинський В.
Ноктюрн
Шопен-Ауер
Ноктюрн
Шопен-Сарасате
Ноктюрн
Шопен-Вільгельмі
Ноктюрн
Шопен-Родіонов
Ноктюрн
Шопен-Бурмейстер
Етюд
Шопен-Губерман
Два вальси
Шопен-Крейслер
Дві мазурки
Шопен-Ізаї
Мазурка
Шопен-Ерденко
Вальс
Шостакович-Циганов
Дев'ятнадцять прелюдій (три цикли)
Шостакович-Циганов
Пасакалія
Речитатив і романс
Шостакович-Мострас
Адажіо
Штогаренко А.
Пісня
Шуберт-Ауер
Музичний момент
Шуберт-Крейслер
“Розамунда”
Шуберт-Фрідберг
Рондо
Шуберт-Ернст
“Лісовий цар”
Щедрін-Циганов

В наслідування Альбенісу
Гумореска
Ельгар Е.
Капричіо
Ернст Г.
Угорські мелодії

Етюд

Бакланова Н.
Етюд на складне інтонування
Венявський Г.
Вісім етюдів для однієї скрипки
Вісім етюдів для двох скрипок
Гавіньє П.
24 етюд
Донт Я.
24 етюд
Кампаньйолі Б.
7 дивертисментів
Карпачевський З.
Етюд
Котек Е.
Етюд
Крейцер Р.
42 етюд
Ліпінський К.
Етюд
Львов О.
24 етюд
Мострас К.
7 каприсів
8 етюдів
Ондржичек Ф.
Етюд (два зошити)
Паганіні Н.
24 каприси
Ровеллі П.
12 каприсів
Роде П.
24 каприси
Родіонов К.
Етюд
Шер В.

Етюди

Шрадик Г.

25 етюдів

Ернст Г.

Шість етюдів

Циганов Д.

Скрипкові каденції (п'ять томів збірників каденцій до основних творів скрипкового концертного репертуару)

Ямпольський А., Рабинович Я., Піткус М.

Етюди, вправи та уривки зі скрипкової літератури за різними видами скрипкової техніки (три частини)

Оркестрові соло

Асаф'єв Б.

“Кавказький полонений”

Бах Й.С.

Сюїти

Берліоз Г.

“Осуждение Фауста”

Брамс Й.

Симфонія № 1

Глінка М.

“Руслан і Людмила”

Ліст Ф.

Симфонія “Фауст”

Рахманінов С.

Симфонія

Рахманінов С.

Симфонія

Римський-Корсаков М.

“Травнева ніч”

“Снігуронька”

“Садко”

“Казка про царя Султана”

“Шехеразада”

Іспанське капричіо

Скрябін О.

Симфонії

Спендіаров А.

“Алмаст”

Хачатурян А.

“Гаяне”

Чайковський П.

“Лебедине озеро”

“Спляча красуня”

Сюїта № 3

Моцартіана

Шостакович Д.

Симфонії № 1, № 5 і № 10

Штраус Р.

“Тіль Уленшпігель”

Шуман Р.

Симфонія № 4

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Агарков О. Вибрато в игре на скрипке. – М., 1956.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – М., 1965.
3. Беленький Б., Эльбойм Э. Педагогические принципы Л.М.Цейтлина. – М., 1990.
4. Волощук Ю.І. Діяльність консерваторії Галицького музичного товариства у Львові з підготовки скрипалів-професіоналів та аматорів // Посвіт: наукове видання УЦКД та КНУКіМ. – 2000. – Вип. 1. – С. 11-13.
5. Волощук Ю.І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 33 с.
6. Волощук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939). – К.: Знання, 1999. – 46 с.
7. Волощук Ю.І. Початок світлої доби. Скрипкова музика композиторів Галичини 20-30-х років у контексті розвитку європейського імпресіонізму // Українська культура. – К., 1999. – №10. – С. 34-35.
8. Волощук Ю.І. Скрипкова музика композиторів Галичини 1919-1939 років у контексті розвитку європейського модернізму // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 3. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 161-169.
9. Волощук Ю.І. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерністські тенденції. – К.: Редакція «Бюлетеня ВАК України», 1999. – 40 с.
10. Волощук Ю.І. Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті імені М.Лисенка: національні традиції та європейський мистецький досвід (1903-1939 рр.) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 2. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 37-45.
11. Волощук Ю.І. Фундатор галицької скрипкової школи // Музика. – К., 1999. – №3. – С.10.
12. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М., 1990. – Т.1. – 285 с.
13. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М., 1954.
14. Ільченко О., Сверлюк Я. Методологічні проблеми професійної музичної освіти. Рівне, 2004. – 375 с.
15. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача. – М., 1961.
16. Коган Г. У врат мастерства. – М., 1961.
17. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури // Музика. – К., 1981. – №6. – С. 25-26.
18. Лапсюк В. Київський скрипаль М.Сікард // Музика. – К., 1984. – №4. – С. 30-31.
19. Мострас К. Динамика в скрипичном искусстве. – М., 1956.
20. Мострас К. Интонация на скрипке. – М., 1948.
21. Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. – М., 1951.

22. Мострас К. Система домашних занятий скрипача. – М., 1956.
23. Муратов С. Образно-художественные и технические ресурсы штриховой техники скрипача: Дисс.... канд. иск. – К., 1993.
24. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1987. – 187 с.
25. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – Ч.1. – К., 1974.
26. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – Ч.2. – К., 1982.
27. Струве Б. Типовые формы постановки рук у инструменталистов (смычковая группа). – М., 1932.
28. Струве Б. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. – М., 1933.
29. Струве Б. Пути начального развития скрипачей и виолончелистов. – М., 1952.
30. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: Музыка, 1978. – 199 с.
31. Ямпольский И. Основы скрипичной аппликатуры. – М., 1955.