

СПЕЦІАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ (АЛЬТ)

Навчальна програма та методичні рекомендації

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-кваліфікаційні рівні:

«Бакалавр»

«Магістр»

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

**ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

СПЕЦІАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ (АЛЬТ)

Навчальна програма та методичні рекомендації

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійні рівні:

«Бакалавр»

«Магістр»

Івано-Франківськ - 2017

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

Рецензенти: **Волощук Юрій Іванович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Мандрика Наталія Степанівна – народна артистка України, художній керівник камерного оркестру «Harmonia Nobile» Івано-Франківської обласної філармонії

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 АЛЬТА У ВИЩИХ МУЗИЧНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Метою спеціального класу гри на альті є підготовка висококваліфікованих фахівців, що володіють художньою музично-виконавською майстерністю, необхідною для самостійної професійної діяльності в якості артистів оркестру та камерного ансамблю, педагогів.

У навчанні і вихованні майбутніх виконавців і педагогів спеціальним класам належить особливо важлива роль. Найважливішим завданням 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 неупинно 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 активну 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 повинний постійно мати на увазі індивідуальні особливості кожного студента, ступінь його обдарованості, музичного розвитку і спеціальної підготовки. Варто враховувати необхідність 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, гамами 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 етюдів 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 вияву особистої ініціативи. У програми перехідних іспитів і дипломних концертів, крім перелічених, 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 виділялися 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-віртуозного характеру Н.Паганіні, О.Новачека, Е.Мак-Доуела тощо.

Музичні виконавства 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 відчужень. 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 відчуження (передусім на рівні звуковисотних, метроритмічних і м'язових відчужень) 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 давніші 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

Один твір великої форми
Три твори малої форми
Бах Й.С. 2 частини із сонат або сюїти
Етюди – 6-8 залежно від рівня складності

II, III, IV курси

Два твори великої форми
Три-чотири твори малої форми (в тому числі два підготовлені самостійно)
Бах Й.С. 2-3 частини із сонат або сюїт
Етюди – 6-8
Оркестрові соло із симфонічної, оперної і балетної літератури
Програма перевідних іспитів повинна складатись із: 1-2 частин сюїт, сонат або партіт для скрипки або віолончелі соло Й.С.Баха в перекладі для альту; першої або другої і третьої частин із творів великої форми; двох творів малої форми (на III і IV курсах один із них віртуозного характеру).

РЕКОМЕНДОВАНІ ЗРАЗКИ ДИПЛОМНИХ ПРОГРАМ

I

1. Стаміц К. Концерт № I
2. Регер М. Одна із сюїт для альту соло
3. Орфеев С. Романс
4. Прокоф'єв С. Сцена біля балкону із балету “Ромео і Джульєтта”
5. Давід Ф. Капріччіо тв. 28 № 3

II

1. Бах Й.С. IV сюїта (Прелюд і Гавот)
2. Мійо Д. Концерт № I
3. Зноско-Боровський О. “Українське скерцо”
4. Чайковський П. Романс
5. Сіндінг П. Твір 10. Престо

III

1. Бах Й.С. III сюїта (Сарабанда і два Бурре)
2. Барток Б. Концерт
3. Лисенко М. Елегія
4. Танєєв О. Листок з альбому

5. Римський-Корсаков М. Політ джмеля

IV

1. Гофмейстер Ф. Концерт Ре-мажор
2. Дружинін Ф. Соната для альту соло
3. Лятошинський Б. Мелодія
4. Барнетт Д. Твір 16. Легенда
5. Цинцадзе С. Хорумі

V

1. Бах Й.С. I соната (Адажіо і фуга)
2. Хіндеміт П. Концерт “Шванендрер” (1,2 або 3 ч.ч.)
3. Домінчен К. Романс
4. Кіркор Г. Рондо
5. Енеску Ж. Концертна п'єса

VI

1. Бах Й.С. Сюїта № 5 (прелюдія і фуга)
2. Уолтон У. Концерт (I або 2 і 3 ч.ч.)
3. Левицький І. Українська рапсодія
4. Караєв К. Адажіо і Китайський танець
5. Ролла А. Концертний етюд

VII

1. Бах Й.С. Партіта № 2 (Алеманда, Куранта)
2. Шнітке А. Концерт
3. Лисенко М. Українська рапсодія
4. Равель М. Павана
5. Гранадо Е. Інтермецо

VIII

1. Бах Й.С. Партіта № 2 (Сарабанда і жига)
2. Леденєв Р. Концерт-поема
3. Ляшенко Г. Арієта і танок
4. Шуман Р. Чотири казкові п'єси
5. Равель М. П'єса у формі хабанери

РЕКОМЕНДОВАНИЙ РЕПЕРТУАРНИЙ СПИСОК

ТВОРИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ

Арістакісян Е.

Концерт (ред.. партії альту М.Теріана)

Бакс А.

Соната Соль-мажор

Фантазія

Соната-фантазія (для альту і арфи)

Барток Б.

Концерт

Бах Й.С.

Вибрані частини із скрипкових сонат і партіт (переклад Е.Страхова)

Шість віолончельних сюїт (переклад Ф.Шпіндлера і Ю.Крамарова)

Хроматична фантазія (переклад З.Кодаї)

Три сонати з ф-но (ред.. партії альту Г.Талаляна)

Шостий Бранденбургський концерт (переклад для двох альтів і ф-но

Ю.Тюліна)

Бах Й.С.

Концерт до-мінор (ред. В.Борисовського)

Бах К.Ф.Е.

Концерт Ре-мажор (обробка А.Казадзеюса, редакція партії альту Ф.Дружиніна)

Бетховен Л.

Ноктюрн (ред. партії альту М.Рейтіха)

Блох Е.

Сюїти: № 1, № 2

Богданов – Березовський В.

Соната

Бортнянський Д.

Соната алегро (вільна обробка В.Борисовського)

Брамс Й.

Сонати №№ 1-2.

Бріттен Б.

Варіації на тему пісні Дж. Дауленда

Бунін Р.

Концерт

Соната

Вангал Я.

Соната Мі-бемоль мажор (обр. К.Ознобищева)

Василенко С.

Соната

Вебер К.

Варіації (вільна обробка В.Борисовського)
Адажіо і угорське рондо

Вейнер Л.
Соната

Веприк А.
Рапсодія (ред. партії альту В.Борисовського)

Вінклер А.
Соната

Гайгерова В.
Сюїта (ред. партії альту В.Борисовського)

Гайдн Й.
Концерт До-мажор (ред. партії альту Г.Талаляна)
Концерт Ре-мажор (переклад Є.Страхова)

Гамбург Г.
Концерт

Гедіке А.
Соната № 1 (переклад партії альту В.Борисовського і М.Рейтіха)

Гендель Г.
Концерт сі-мінор (обр. Казадіюса)
Сонати №№ 1-2 (пер. М.Рейтіха і Г.Зінгера, № 4 (пер. К.Ознобіщева і Г.Талаляна), № 6 (пер. Є.Страхова)

Генішта І.
Соната (вільна обр. В.Борисовського)

Глазунов О.
Концерт (обр. І.Сафонова)

Глінка М.
Незакінчена соната (ред. та закінчення другої частини В.Борисовського)

Голубев Є.
Концерт

Гофмейстер Ф.
Концерт Ре-мажор

Давид Д.
Концерт

Дваріонас Б.
Варіації (конц. обр. В.Борисовського)

Діттерсдорф К.
Концертна симфонія (обр. для альту, контрабаса і ф-но В.Борисовського)
Концерт Фа-мажор

Дружинін Ф.
Соната

Енеску Ж.
Концертна п'єса

Зібер К.
Соната для альту соло

Соната для альту і фортепіано
Кіркор Г.
Концертна фантазія
Козловський А.
Соната
Крюков В.
Соната
Леденєв Р.
Концерт-поема
Макаров Є.
Соната
Мансурян Т.
Соната
Масюков В.
Соната
Мясковський М.
Соната № 2
Мендельсон Ф.
Соната (ред. партії альту М.Грінберг)
Мійо Д.
Концерт № 1. Чотири портрети (ред. партії альту Є.Страхова)
Соната № 1
Моцарт В.
Концертна симфонія для скрипки і альту
Концерт для кларнета з оркестром (обр. для альту Є.Страхова)
Концерт для валторни № 3 (обр. Є.Страхова)
Тема з варіаціями (обр. Т.Шелеского)
Нардіні П.
Соната фа-мінор (ред. партії альту Є.Страхова)
Онеггер А.
Соната (ред. партії альту Ф.Дружиніна)
Руст Ф.
Соната для альту та цифрованого басу (обр. В.Борисовського)
Слонімський С.
Сюїта
Стаміц К.
Концерт № 1 (конц. обр. і каденція В.Борисовського)
Стаміц Я.
Соната Соль-мажор (обр. В.Борисовського)
Степанов Л.
Соната
Дитяча сюїта
Телеман Г.
12 фантазій для альту соло (пер. Г.Талаляна)

- Титович В.
Концерт
Триптих
- Форсайт С.
Концерт (ред. партії альту Є.Страхова)
- Фрід Г.
Концерт
- Хандошкін І.
Концерт До-мажор (пер. для альту і ред. І.Ямпольського, вільна обр. В.Борисовського)
Варіації на російську пісню “То теряю, что люблю” (вільна обр. В.Борисовського)
- Хіндеміт П.
Соната № 5 (обр. В.Борисовського)
Соната № 1 (обр. В.Борисовського)
Концерт № 3 (ред. партії альту Б.Палшкова)
- Цельтер К.
Концерт Мі-бемоль мажор (вільна обр. і каденція В.Борисовського)
- Шебалін В.
Соната
Соната для скрипки і альту
- Шер В.
Соната для альту соло
- Ширінський В.
Соната № 1
- Шостакович Д.
Соната (переклад В.Кубацького і Є.Страхова)
- Шуберт Ф.
Соната “Арпеджіоне” (пер. для альту Г.Талаляна)
- Шуман Р.
Чотири п'єси

ТВОРИ МАЛОЇ ФОРМИ

- Александров О.
Арія (пер. В.Борисовського)
- Аміров Ф.
Елегія (вільна обробка В.Борисовського)
- Арянський А.
Баркарола (пер. Є.Страхова)
Серенада (пер. Є.Страхова)
- Бах Й.С. – Вівальді А.
Адажіо з органного концерту № 3 (вільна обробка В.Борисовського)
- Білий В.

Поема

Бородін О.

Танок половицьких дівчат (пер. А.Багрінцева)

Брамс Й. Вальс (обр. В.Борисовського)

Ода Сафо (пер. Ф.Дружиніна)

Булахов П.

Баркарола (обр. для двох альтів і ф-но В.Борисовського)

Вебер К.

Канцонетта (пер. В.Борисовського)

Блискучий полонез

Вайнер Л.

Угорський танець

Вольф Г.

Пісня (пер. Ф.Дружиніна)

Гайдн Й.

Менует (обр. В.Борисовського)

Гаджиєв Д.

Скерцо (пер. М.Рейтіха)

Глазунов О.

Мрії (обр. В.Борисовського)

Глієр Р.

Вальс (пер. Є.Страхова)

Ноктюрн

Вальс (обр. В.Борисовського)

Глінка М.

Баркарола

Дитяча полька

Мазурка

Ноктюрн (обр. В.Борисовського)

Глюк К.

Гавот (обр. В.Борисовського)

Гранадос Е.

Інтермецо (обр. В.Борисовського)

Гріг Е.

Елегія

Пісня Сольвейг (обр. В.Борисовського)

Вечір в горах (пер. Ф.Дружиніна)

Листок з альбому (пер. Г.Безрукого)

Гурильов Л.

Полька-мазурка (обр. Є.Страхова)

Даргомижський Р.

Елегія (обр. В.Борисовського)

Дебюссі К.

Дівчина з волоссям кольору льону

У човні
Місячне сяйво (обр. В.Борисовського)
Менует
Повільний вальс
Чудовий вечір
Менестрелі (обр. і пер. Є.Страхова)
Домінчен К.
Романс
Єсаулов А.
Меланхолійний вальс (обр. В.Борисовського)
Зноско-Боровський О.
Українське скерцо
Гумореска
Гуцульська пісня
Ібер Ж.
Маленький біленький ослик (обр. М.Рейтіха)
Іпполітов-Іванов М.
Іспанська серенада
Кабалевський Д.
Імпровізація
Караєв К.
Адажіо і Китайський танок з балету “Сім красунь” (концертна обробка
В.Борисовського)
Кіркор Г.
Ноктюрн і Рондо (ред. Г.Таланяна)
Ковальов В.
Поема (ред. Г.Таланяна)
Кодаї З.
Адажіо
Компанієць І.
Балада
Компанієць З.
Поема-монолог
Косенко В.
Куранта
Крейн А.
Пролог
Крюков В.
Елегія
Новела
Павана
Левіна З.
Поема
Левицький І.

Українська рапсодія
Лисенко М.
Елегія “Сум” (пер. З.Дашака)
Ліст Ф.
Два сонети Петрарки № 47, № 104 (концертна обробка Є.Страхова)
Романс, Ноктюрн, Поема, Продавання, Сонет Петрарки № 123 (концертна обробка В.Борисовського)
Забутий романс
Лядов А.
Прелюдія (обробка В.Борисовського)
Прелюд
Мазурка
Вальс (обр. Є.Страхова)
Лятошинський Б.
Ноктюрн
Скерцино
Ляшенко Г.
Арієта і танок
Масне Ж.
Елегія
Мартінц Б.
Сумна пісня (обр. В.Блока)
Мартінсек Д.
Музика для альту і ф-но
Мединь Я. Вальс
Мендельсон Ф.
Весняна пісня
Осіньна пісня (пер. В.Борисовського)
Монасилов А.
Романс
Моцарт В.
Анданте (пер. Ф.Дружиніна)
Мусоргський М.
Гопак (обр. В.Борисовського)
Мяковський М.
Кінець казки (обр. В.Борисовського)
Одоєвський В.
Вальс
Орфеев С.
Романс
Прокоф'єв С.
П'єса з балету “Ромео і Джульєтта” (конц. обр. В.Борисовського)
Колискова із ораторії ”На варті миру”,
Кішка із симфонічної казки “Петя і вовк”(обр. В.Борисовського)

Скерцино (пер. К.Ознобищева)
Танець дівчат з ліліями із балету “Ромео і Джульєтта” (пер. Є.Страхова)

Равель М.
Павана
П'єса в формі Хабанери (пер. В.Борисовського)

Рахманінов С.
Прелюдія (обр. В.Борисовського)
Вокаліз
Танець циган (обр. Є.Страхова)
Мелодія
Серенада (пер. А.Багрінцева)

Регер М.
Романс

Ревуцький Л.
Балада

Римський-Корсаков М.
Політ джмеля
Танець скomoroxів
Арія Шемаханської цариці (обр. Є.Страхова)
Пісня Індійського гостя

Ролла А.
Концертний етюд (вільна обр. В.Борисовського)

Россіні Дж.
Скерцо (обр. В.Борисовського)

Свендсен М.
Романс (пер. І.Скабіана)

Сібеліус Я.
Сумний вальс (обр. В.Борисовського)

Сіндінг К.
Престо (пер. М.Рейтіха)

Скорик М.
Мелодія
Речитатив

Скрябін О.
Прелюдія

Слонимський С.
Дві п'єси

Сметана Б.
Сільська картинка (обр. Г.Безрукова)

Степанов Л.
Вокаліз (пер. Є.Страхова)

Степанова В.
Поєма

Степовий Я.
Танець

Стеценко К.
Романс

Стравінський І.
Пастораль (пер. В.Борисовського)
Елегія (пер. для альту соло В.Борисовського)

Фаркаш Ф.
Румунські народні танці

Форе Г.
Пробудження (обр. В.Борисовського)

Хачатурян А.
Вальс (конц. обр. для двох альтів і ф-но В.Борисовського)

Хіндеміт П.
Траурна мазурка

Цинцадзе С.
Романс
Хорумі (ред. Г.Талаляна)

Шапорін Ю.
П'ять п'єс

Шварц Л.
Башкірська мелодія
Узбецька танцювальна (пер. В.Борисовського)

Шостакович Д.
П'єса з музики до кінофільму "Овід": Увертюра, Романс, Контрданс,
Вальс-шарманка, Ноктюрн, Галоп (обр. В.Борисовського), Весняний
вальс (конц. обр. В.Борисовського)

Шопен Ф.
Етюд
Прелюд
Вальс (обр. В.Борисовського)
Мазурка
Вальс (пер. Є.Страхова)
Ноктюрн (пер. Ф.Дружиніна)

Шуберт Ф.
Два вальси
Експромт
Скерцо
Бджілка (обр. В.Борисовського)
Серенада (пер. Є.Страхова)
Арія (обр. А.Вільгельма)

Шуман Р.
Мрії (пер. Г.Безрукова)
Вечірня пісня (обр. В.Борисовського)

Колискова пісня
Щедрін Р.
Прелюд (пер. Б.Палшкова)

ЕТЮДИ

Анцолетті М.
12 етюдів
Бакланов Н.
6 етюдів на складне інтонування
Вакс ман А.
Вправи і гами в подвійних нотах
Герольд І.
6 етюдів
Гільтай Б.
Концертні етюди
Кампаньолі Б.
Твір 22. Каприси
Крейцер Р.
42 етюди
Лукач П.
Вправи в змінах позицій
Палашко І.
20 етюдів
20 концертних етюдів
24 мелодійних етюдів
Палшков Б.
Оркестрові труднощі і підготовчі етюди до них
Страхов Є.
Оркестрові труднощі із творів П.Чайковського
Теріан М.
6 етюдів

ОРКЕСТРОВІ СОЛО (із балетів і опер)

Адан А.
Гізель
Арендс А.
Саламбо
Асаф'єв Б.
Полум'я Парижу
Кавказький бранець
Берліоз Г.

Гарольд в Італії
Мейєрбер Дж.
Гугеноти
Пучіні Дж.
Чіо-Чіо-Сан
Рубінштейн О.
Демон
Хачатурян А.
Гаяне

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ ПО КУРСАХ

I курс

Безруков Г. і Ознобищев К.	Школа для альтя
Бруні А.	Школа для альтя
Ваксман А.	Гами і вправи
Галаджиян М. і Константинов В.	Етюди для початкового навчання
Страхов Є. і Соколов Н.	Гами, вправи, етюди
Антюфєєв Б.	Концерт
Вівальді А. – Рейтіх М.	Концерт До мажор
Гендель Г.	Сонати
Марченко Б. – Страхов Є.	Соната
Глієр Р.	Вальс (твір 30 № 6)
	Ноктюрн
Лисенко М.	Елегія “Сум” (пер. Дашака З.)
Стеценко К.	Романс
Степовий Я.	Танець
Скорик М.	Мелодія

II курс

Рейтіх М.	Вибрані етюди
Крейцер Р.	Етюди
Ваксман А.	Вправи і гами в двійних нотах
Григорян А.	Гами і арпеджіо
Бортнянський Д.	Соната До мажор
Вівальді А.	Концерт ре мінор
Зейдман Б.	Концертіно
Кореллі А.	Сонати
Телеман Г.	Концерт Соль мажор

Глієр Р.

Лятошинський Б.

Орфєєв С.

Ляшенко Г.

Левицький І.

Рєвуцький Л.

Вальс (твір 45 № 2) пер.

пер. В.Борисовського

Мелодія

Ноктюрн

Скерцино

Романс

Арієта і танок

Українська рапсодія

Балада

III курс

Боккеріні Л.

Вебер К.

Гайдн Й.

Гамбург Г.

Глінка М.

Григорян А.

Кіркор Г.

Крейцер Р.

Львов А.

Мєндельсон Ф.

Ролла А.

Соната до мінор

Анданте

Концерт До мажор

Концерт для альту з оркестром (ред.
Е.Страхова)

Незакінчена соната (ред.
В.Борисовського)

Вправи і гами в подвійних нотах

Ноктюрн

Етюд

Етюд

Соната

Концерт Мі-бемоль мажор

Свендсен І.

Скорик М.

Тєріан М.

Романс

Танець

Етюд

IV курс

Львов А.

Збірник етюдів для альту.

Фіорелло Ф.

Арі ості А.

Верстовський А.

Вівальді А.

Гайдн Й.

Конюс Ю.

Стаміц Я.

Етюд

Упорядник Каспін

Етюд

Соната

Варіації

Концерти

Концерт Соль мажор
(обр. Є.Страхова)

Концерт (ред. В.Борисовського)

Концерт

Хандошкін І.
Еккельс Г.
Домінчен К.
Косенко В.
Зноско-Боровський О.
Зноско-Боровський О.

Концерт
Соната
Романс
Куранта
Українське скерцо
Гуцульська пісня

V курс

Теріан М.
Палашко І.
Кампаньоллі Б.
Роде П.
Бах К.Ф.
Бах Й.Х.
Бах Й.С.
Боккеріні Л.
Гайдн Й.
Гендель Г.
Глінка М.
Діттердорф К.
Стаміц К.
Телеман Г.
Цельтер К.
Компанієць З.
Скорик М.
Лисенко М.

Етюди
Етюди
Етюди
Етюди
Концерт
Концерт
Частина з віолончельних сонат
Соната мі мінор
Концерт До мажор
Концерт сі мінор
Соната
Концерт
Концерт
Фантазія
Концерт (обр. В.Борисовського)
Поєма-монолог
Речитатив
Українська рапсодія
(пер. Дашака З.)

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.