

**Міністерство культури України**

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

**РОВДИЧ Тетяна Тарасівна**

**«Основні напрями розвитку скрипкових шкіл ХХ  
сторіччя»**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація - Скрипка

**Бакалаврська робота**

*Науковий керівник -*

**Андрейко Оксана Іванівна**

Доктор педагогічних наук,

доктор філософії музики,

професор кафедри скрипки

*Рецензент -*

Кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри скрипки

**Пославська Наталя Павлівна**

**Львів – 2021**

## ЗМІСТ РОБОТИ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТРАДИЦІЙНІ СКРИПКОВІ ШКОЛИ .....	4
РОЗДІЛ 2. ІННОВАЦІЙНІ СКРИПКОВІ ШКОЛИ.....	17
ВИСНОВКИ.....	24
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	25

## Вступ

**Актуальність** теми полягає у необхідності аналізу основних тенденцій розвитку скрипкових шкіл з метою визначення основних принципів становлення скрипкового мистецтва впродовж двадцятого сторіччя, у якому була представлена широка палітра різноманітних методик навчання гри на скрипці, що зумовило вибір теми наукового дослідження «**Основні напрями розвитку скрипкових шкіл ХХ сторіччя**».

**Об'єкт дослідження** – процес формування виконавської майстерності скрипаля.

**Предмет дослідження** – основні напрями розвитку скрипкових шкіл ХХ сторіччя.

**Мета роботи** полягає у визначенні основних принципів навчання гри на скрипці у методиках ХХ сторіччя.

**Згідно предмету та мети** у дослідженні поставлені такі завдання.

1. Охарактеризувати традиційні та інноваційні скрипкові методики досліджуваного періоду.
2. Визначити основні положення формування скрипкових шкіл.
3. Проаналізувати специфіку становлення техніки скрипаля на ґрунті інноваційних методик.

**Методи дослідження** ґрунтовані на поєднанні систематизуючого, аналітичного та порівняльного підходів.

**Теоретична база дослідження** спирається на теоретичних та методичних дослідженнях Л. Ауера [4], М. Берлянчика [5-10], В. Григор'єва [13], В. Стеценка [18,19], С. Сузукі [27].

**Наукова новизна роботи** полягає у спробі здійснити теоретикометодичний аналіз ґрунтовних методик ХХ сторіччя, визначити їх основні принципи та етапи розвитку.

**Структура роботи** складається зі вступу, двох розділів основної частини, висновку та списку використаних джерел.

## **РОЗДІЛ 1. ТРАДИЦІЙНІ СКРИПКОВІ ШКОЛИ**

Основоположником російської школи, який заложив в систему виховання скрипалів та педагогічні принципи, які дозволили підготувати не одне покоління блискучих скрипалів 20 століття вважають видатного педагога Л. Ауера. Формування рис виконавського стилю «школи Л. Ауера» було зв'язане з скрипковою творчістю російських композиторів, а методичні принципи склалися під впливом прогресивних ідей російської педагогіки.

За роки свого життя він виховав більш як триста учнів. Своїх учнів Л. Ауер виховував, та приділяв багато уваги різносторонньому розвитку музичної особистості в кожному з них. Ауер не просто навчав технічним прийомам виконавства, як на даний час це робить велика кількість педагогів в наш час, але на перше місце він ставить музичний зміст твору який вивчається, сенс, що передає композитор. Досягнення продуманої та переконливої інтерпретації було одним з головних цілей, яку він переслідував в процесі роботи. У своїй книзі Ауер пише : «Я ніколи не прагнув формувати моїх учнів згідно своїм власним вузьким естетичним поглядам, але тільки вчив їх широким, спільним принципам смаку, на основі яких міг би розвиватись їх індивідуальний стиль» [4, с.13] . Після цих слів можна зрозуміти, наскільки цей великий педагог ставив музичний зміст твору вище технічної його

сторони. Змусити говорити скрипку – от слова, у яких, на думку Л. Ауера, підсумовувались її експресивні можливості [3] .

Один з його учнів пише: «При вивченні технічних прийомів Леопольд Ауер враховував індивідуальність учня, приймав до уваги всі особливості природнього механізму його рук. Він вважав нормальними такі прийоми, при яких найбільш природньо і вільно досягаються найкращі результати» [4] . Ауер віддавав технічній стороні далеко не останнє місце в вихованні скрипаля. Техніка не була ізольованою частиною його педагогіки, але була не роздільно зв'язана з музичною стороною. Також одним з самих важливий факторів він вважав психологічний [4] .

Прагнучи до розвитку індивідуальності учня, Л. Ауер практикував «колективний метод» занять, вимагаючи присутності на уроках всіх учнів свого класу. Ці колективні заняття були важливим фактором у розвитку індивідуальності учня. У тісному спілкуванні учнів у процесі занять і виконання в класі він бачив основу їх плідного творчого росту. Аналогічною є величезна увага, що приділяється Л. Ауером роботі в класах квартету і камерного ансамблю, якими він керував. Нерідко центр уваги роботи з учнями Л. Ауер переносив в класи ансамблевої гри.

Учень Л. Ауера, що раніше вчився в О. Шевчика, порівнюючи їхні методи викладання: «Мені пощастило, розтавшись із О. Шевчиком, потрапити в число учнів іншого великого майстра скрипки нашого часу Леопольда Ауера. У О.Шевчика: надзвичайно чітка, легка техніка лівої руки, бездоганна інтонація, чіткий звук, справжній скрипковий стиль. В Л. Ауера: різнобічна, обширна техніка лівої руки, різноманітний, винятково теплий звук, стиль широкий, навіть трохи афектований і наближений до оркестрових пропорцій. Атмосфера в їхніх класах була зовсім різною. У той час, як у класі Л. Ауера ми сиділи наелектризовані його динамічною індивідуальністю, у класі Шевчика ми були зачаровані спокійним, аналітичним розбором деталей. В Л.

Ауера – це було скоріше людина, а не система; у О. Шевчика – швидше система, а не людина» [4, с.58] .

Л. Ауер міг сказати, що гарна річ система, але він її ніколи не міг знайти. Пройшовши такий довгий педагогічний шлях, він завжди змінював метод занять з учнями та своє відношення до техніки виконання, до виконавських прийомів. Тому і є дуже багато різних і не схожих між собою розповідей учнів про метод занять Л.Ауера, що вчилися у нього в різні періоди його діяльності. Проте сама основа його педагогіки завжди залишалась непорушною. На протязі своєї викладацької діяльності він користався різними методами. І ліву і праву руку учня він розглядав як нову фізіологічну проблему, а його особистість – як нову психологічну одиницю. У кожному випадку передбачався особливий підхід. Він ставив перед учнем задачу, але не давав рецептів. Цим роз'яснюється і феноменальна здатність Л.

Ауера у виборі репертуару для учнів.

Школа професора Л. С. Ауера – насамперед школа художньої гри. Техніка розглядається в ній винятково як матеріал, що сам по собі мертвий і німий, поки рука художника не оживить його і не змусить його говорити [3].

Л.Ауер не займався розвитком стандартизованої техніки подібно тому, як це робив Шевчик. Не випадково, він не написав за усе своє життя жодної вправи. Будучи великим артистом, Л. Ауер розумів, а головне знав, що не пальці створюють музику. Так само як і А.Рубінштейн, він міг сказати: «Гра на інструменті - рух пальців, виконання - рух душі» [24, с.58] .

Леопольд Ауер писав, що багато учнів, які не виявляють інтересу до теоретичних пояснень, можна рахувати практично неосвіченими скрипалями [3] . У потрібних випадках Л.Ауер вказував учням способи подолання труднощів. Зокрема, він надавав великого значення вивченню

гам. Оволодіння технічними труднощами ніколи не розглядалося Л.Ауером як самоціль, ніколи не ставало ізольованим процесом, відірваним від живої музики, і в детальні спостереження над ними він звичайно не вдавався. Л.Ауер не виносив млявої гри, але разом з тим боровся з бутафорською полум'яністю, агогічними і темповими перебільшеннями. Тому він і говорив, що завжди знайдеться скрипаль, що зіграє швидше, ніж ви. Звертайте увагу на артикуляцію, ритмічну пульсацію музики, на її фразування. Саме в цьому суть виразного виконання [3, с.57] . Не випадково М.А.Біхтер відзначає: «До особливостей виконавського дарування Л.Ауера належала здатність робити швидкі темпи стійкими і спокійними. Пафос його ритму полягав не в тому, щоб «раз» був помітним, а в тому, щоб «раз» був необхідним» [10, с.86] .

Л.Ауер звертав увагу в учня на розвиток контролю – тобто вслухались у своє виконання твору, змінювали вираження, грали пасаж чи фразу різними способами, змінювали динаміку, поки не знайдуть природну інтерпретацію [3, с.54] . В своїй книзі «Моя школа гри на скрипці» він пише: «Ще ніколи не надавалось достатнього значення психологічній роботі, мозковій активності, контролюючій роботу пальців. Між тим, якщо дане обличчя не здатне до важкої розумової праці і тривалої зосередженості, то важкий шлях до оволодіння таким важким інструментом, як скрипка, є простою утратою часу». Ауер вважав, що скрипаль повинен був мати стійку нервову систему, щоб виходити на сцену [4, с.30] .

У своїх працях Л.Ауер дає чітке формулювання що стосується способу тримання смичка та постановки правої руки. К.Флеш першим звернув увагу на цю сторону педагогіки тому й розповідає: Почувши гру учнів Л.Ауера, я більше всього був вражений і зацікавлений звуковою стороною виконання. Їхній тон, здавалося, мав особливу округлість і повноту – якості, що рідко

можна зустріти в інших скрипалів. Шляхом спостережень мені вдалось установити, що росіяни скрипалі тримають смичок по-іншому, ніж це прийнято франко-бельгійською школою. Я застосував цю манеру тримання смичка і описав її як «російську манеру» у першому томі своєї роботи «Мистецтво гри на скрипці» [23].

Л.Ауер вважав що кожен великий скрипаль володіє індивідуальною манерою тримання смичка, так як кожен з них мав різної форми та розмір рук, мускули та пальці [4, с.15]. У своїй книзі пише: «Сам я встановив, що не існує точного і незмінного правила, що вказує який з пальців тим чи іншим способом повинні брати і зжимати смичок для досягнення необхідного ефекту. Тільки в результаті багатократних повторюваних спроб можна надіятись відкрити кращий спосіб використання своїх пальців для досягнення бажаного результату» [4].

Глибока хватка і пряме положення тростини смичка, що контролюється вказівним пальцем, у звуковидобуванні обумовили великий кут повороту передпліччя правої руки скрипаля вліво, і тим самим більш високе і вільне тримання її ліктя. З властивою йому широтою поглядів він розумів, що в основі процесу формування індивідуального тону скрипаля лежать глибокі психологічні передумови. Він визнавав, що питання звуковидобування не залежить ні від волосу смичка, ні від каніфолі, ні від змін смичка на струнах, ні від змін позицій пальців лівої руки. Усе це не має абсолютно ніякого значення, коли справа доходить до видобування кришталево прозорого скрипкового звуку. Щоб досягти тону подібної якості, учень не тільки повинен пожертвувати необхідним для цього часом, але він повинний також бути готовим вкласти в розв'язання цієї проблеми усю свою кмітливість, усю психологічну і щиросердечну зосередженість, на яку здатний [3].

Праці Л.Ауера — «Моя школа гри на скрипці» і «Інтерпретація творів скрипкової класики» — написані чудовими музикантом на схилі років. У них



він як би підбиває підсумок більш ніж шістдесятирічному педагогічному досвіду . Сам Л.Ауер пише, що бажав лише надати в розпорядження педагогів і учнів короткий і правдивий виклад того, на вивчення чого пішло його життя [3].

Вказівки Л.Ауера стосуються прийомів використання техніки лівої руки, тонкої градації штрихів, характеру акцентування, ритмічної сторони гри, звукового колориту, фразування і нюансування, окремих технічних деталей. Усе це почерпнуто ним не тільки із власного багатого виконавського досвіду. Л.Ауер посилається на досвід таких артистів, своїх сучасників, як И.Іоахим, Г.Венявський, А.В'єтан, Ф.Вільгельмі, П.Сарасате. З ними він близько спілкувався, мав можливість спостерігати під час роботи на інструменті, неодноразово чув їх виконання.

Він не мав сумніву в тому, що точність і рівність темпу являється найважливішими компонентами художнього виконання. Але він вважав, що темп являє собою основу не статичну, незмінну протягом усього твору, а динамічну, що видозмінюється у творчому процесі розкриття виконавцем її музичного змісту, що характер музичного руху і відносні градації повинні відображати її музичну думку в розвитку [3].

Говорячи про те, що у виконанні одноманітність, безбарвність, відсутність відтінків здатні розрушити красу самого чудового твору. Він не втомлюється повторювати учням, що кожен знак чи акцент, зазначені у творі композитором чи авторитетним редактором, важливі, як і самий звук, якому вони додають той чи інший характер. Л.Ауер вказує, що існує ще й інший різновид одноманітності, що вкрадається у виконання класичних творів — це одноманітність темпів. Маючи на увазі внутрішній зв'язок між музичним відтінком і темпом, він переконаний, що варіювання темпу і відтінку є життєвим принципом при інтерпретації будь – якого твору, тому що розкриває його музичний зміст. Цей принцип лежить в основі художньої інтерпретації

як класичної скрипкової літератури, так і сучасної. Звідси необхідність, на думку Л.Ауера, органічних темпових відхилень, часом досить значних, усередині єдиного, основного темпу, позначеного композитором.

Поради і вказівки, що даються ним, не є незмінними правилами чи незаперечними законами. З їхньою допомогою можна тільки спробувати навчити правильно розуміти значення нюансів і відтінків при виконанні класичних шедеврів, адже ці поради засновані лише на досвіді. Потрібно завжди пам'ятати, що в багатьох творах і їхніх окремих епізодах естетична сторона інтерпретації допускає такі задуми і концепції, що можуть розходитися з авторським задумом, але усе-таки вони виправдовуються кращими канонами музичного смаку [3].

Такими є творчі установки Л.Ауера стосовно розуміння проблем художнього виконання, виховання технічної майстерності і культури звуку скрипаля, що лежать в основі прогресивних досягнень російської школи.

Український скрипаль та методист В. Стеценко у своїх численних працях розкриває суть та послідовність методики навчання гри на скрипці.

Творчий характер – ось у чому полягає риса української музичної педагогіки. У галузі скрипкової педагогіки траплялись, а подекуди трапляються і досі вияви формалізму та механістичних принципів викладання. Деякі викладачі ще захоплюються абстрактними рецептами постановки скрипаля, відриваючи її від живої музичної практики, прищеплюючи однакову стандартну зовнішню манеру гри всім учням, незалежно від їхньої індивідуальності та художньо - виконавських завдань. На даний час, деякі радянські педагоги просто вимагають виконувати текст музичного твору чисто формально, не думаючи що хотів передати композитор у творі та не заглиблюючись у його ідейно-художній зміст. У повсякденній роботі педагогу слід виходити з індивідуальних даних учня, уникати форсового розвитку, оскільки такий метод роботи приводить до перенапруги сил учня, повної його

безпорадності, невміння працювати самостійно та ін.. Чим раніше педагог знайде методи розкриття творчої індивідуальності свого вихованця, тим ефективніше протікатиме навчальний процес.

Тому, спираючись на власний досвід і кращі традиції вітчизняної та зарубіжної скрипкової педагогіки, розвиваючи їх на новій основі, Вадим Стеценко ставить такі вимоги до педагогічного процесу:

1. Прищеплення навичок осмислювання задуму композитора, виховання вміння виставляти художньо-обґрунтоване виконавське завдання і правдиво виражати ідейно-художній зміст музичного твору на основі точної передачі нотного тексту.

2. Виховання навичок творчої інтерпретації музичного твору, уміння розкрити його ідейну суть, найбільш цінні його риси шляхом виявлення свого особистого творчого ставлення до даної музики. Інтерпретаторські задуми виконання повинні бути прості, глибокі й переконливі.

3. Розвиток досконалої технічної майстерності виконавця як засобу для вираження художнього змісту, дбайливе виховання культури співучого виразного звука та уміння зберігати на всіх етапах навчання єдність технічного і художнього розвитку учня.

4. Розвиток раціональної праці над музичним твором, культивування навичок постійного слухового контролю, аналізу технічних труднощів та уміння відбирати правильні виконавські засоби для їх подолання.

5. Виховання художнього музичного смаку і художнього кругозору, розуміння стилістичних особливостей творів композиторів різних країн та епох, забезпечення вільного розвитку творчої індивідуальності виконавця.

6. Добір учбового репертуару з кращих зразків скрипкової художньої літератури, без уживання другорядних, малохудожніх творів.

Основною формою навчання скрипкової гри та організації роботи педагога з учнем є класне заняття, або урок. Під час уроку педагог дає знання учню, формує його навички, а також виховує майбутнього музиканта. Кожний урок має бути тісно пов'язаний з попереднім та наступним і спрямований на планомірний музично-виконавський та ідейно-художній розвиток дитини. Регулярність проведення уроків призвичаює учня невинно працювати над собою і систематично виконувати домашні завдання.

У процесі роботи педагога з учнем над музичними творами в учня формуються загальні основи виконавської майстерності. Однак справжнє професіональне зростання його вимагає вивчення не лише художнього репертуару, але й відповідного інструктивного матеріалу, на якому спеціально шліфується виконавська техніка.

Практика показала, що робота з учнем буває найбільш продуктивною, коли педагог протягом уроку: 1) перевіряє виконання завдання; 2) виправляє недоліки й працює над дальшим удосконаленням гри; 3) підсумовує зроблене на уроці та ставить нове завдання.

Усі три частини уроку є невід'ємними ланками навчального процесу. Тимчасом молоді педагоги часто недооцінюють значення попереднього прослухування та заключного підсумовування і зосереджують усю увагу лише на опрацюванні нового матеріалу. Така практика — неправильна, бо вона виключає з педагогічного процесу елементи контролю і позбавляє роботу з учнем належної перспективи.

На уроці використовується такий навчальний матеріал: 1) художні твори; 2) вправи; 3) етюди.

Робота над розвитком техніки повинна бути систематичною і постійно контролюватися педагогом. Важливим засобом зростання зацікавленості до праці над технікою є зв'язок вправ і етюдів з художнім музичним матеріалом,

також вправи в гамах, арпеджію, подвійних нотах, різних штрихах, тобто вправи на основні види техніки правої і лівої рук [18].

Праця над репертуаром, над розкриттям ідейного і образного змісту музичного твору, над удосконаленням виконавського втілення його повинна завжди займати центральне місце в класних заняттях. Не менше половини тривалості кожного уроку має витратитися на вивчення концерту, сонати, п'єси малої форми. Однак вивчення художнього репертуару ще не забезпечує повного оволодіння технікою виконання.

Головним у педагога повинне бути об'єднання методу словесного пояснення з методом живого показу на скрипці, усі специфіки скрипкового виконання і методів домашньої праці мають бути продемонстровані на інструменті. «Суто словесне викладання рівнозначне викладанню німого», - писав Л.Ауер [12, с.46].

Показ педагога, коли він призначений не для копіювання, а є засобом розвитку музичної фантазії, поштовхом для виявлення творчої ініціативи, сприяє налагодженню самостійної роботи учня. Тому на уроці доцільно показувати музичну фразу по-різному, принаймні у двох варіантах, щоб дати скрипалеві можливість вибрати ближчий для нього спосіб виконання. Однак показане педагогом учень повинен відбити у своїй роботі цілком по-своєму. Таким чином, показ потрібний лише на етапі попереднього засвоєння твору і втрачає силу, коли у скрипаля з'являється власна музична концепція.

Велику роль у проведенні уроку відіграє метод користування сповільненим темпом гри. Якщо учень розуміє поставлене перед ним завдання і знає, як виконати його, то вирішального значення в оволодінні виконавською навичкою набуває вправляння, тренування, систематичне повторення матеріалу. Тому педагог на кожному уроці наполегливо і систематично призвичаює учня виконувати складні в технічному відношенні епізоди творів у стриманому, спокійному темпі. Особливо корисно застосовувати повільний

темпом у роботі над інтонацією (програвання всіх звуків цілим смичком) та над ритмом (відрахування найдрібніших тривалостей як одиниць руху).

Допомагає добре боротися з недоліками домашньої роботи – опрацювання окремих частин твору, які не вдаються скрипалеві і вимагають більше часу та сил, щоб засвоїти даний матеріал.

Звичайно ж, що залежно від віку, підготовки, розвитку й здібностей учня, методи та плани уроку можуть змінюватись.

У молодших класах ознайомлення з новим завданням повинне бути більш докладним і займати більше часу, ніж у старших. З учнями I - II класу, які мають ще дуже малий досвід самостійної роботи, педагог розбирає весь або майже весь новий музичний матеріал. А коли вони набудуть достатню кількість навичок, повний розбір буде вже однією з форм натаскування, яка виховуватиме пасивність і безвідповідальність за свої дії.

У середніх і старших класах розбирають лише початок або найскладніші епізоди даного твору. Чим розвиненіший учень, тим коротші будуть уривки, з якими він ознайомлюється під контролем педагога. З найбільш обдарованими дітьми іноді можна обійтись зовсім без розбору, а обмежитись більш або менш докладними роз'ясненнями, особливо коли новий матеріал відносно нескладний і засоби виконання його вже відомі учневі. Щоб стимулювати ініціативність і почуття відповідальності дітей за домашню роботу, іноді задають новий твір зовсім без пояснень, але при цьому неодмінно заздалегідь переглядають ноти й виставляють штрихи та аплікатуру. Не слід допускати, щоб учень, ознайомлюючись з твором, користувався невідповідними штриховими й аплікатурними прийомами. До самостійного виконання того, що учень може зробити без допомоги педагога, його привчають постійно і систематично.

Словесне пояснення і показ на інструменті також застосовують по-різному. Показ на інструменті корисний тоді, коли учень може виконати показане приблизно так, як це зробив педагог. Між грою учня і педагога має бути не різкий контраст, а лише така різниця, щоб учень відчув, що він може досягти рівня показу. Тому - для учня молодшого класу грають майже без вібрації, з простими динамічними відтінками, в стриманому темпі, але з осмисленим і виразним фразуванням. Показуючи старшокласників, педагог демонструє вже складніші навички, які на даному етапі повинен засвоїти, учень.

Від розвитку учня залежить і рівень художніх вимог до нього. Від початківців педагог вимагає лише елементарного художнього виконання, тобто доброго звуку, чистої інтонації, точного ритму, динамічних відтінків контрастного типу, виразного виконання сильних і слабких долей такту тощо. Від старшокласників добиваються складніших засобів виразності: розчленування музичних фраз, виявлення кульмінацій, досягнення різноманітного звучання в штрихах та переходах у позиції, вібрації [18; 11].

На форму і методи проведення уроку впливає індивідуальність учня: характер його здібностей, ступінь уважності й сприйнятливості, загальний розвиток, наявність більшої чи меншої працездатності, активність чи пасивність реакції на зауваження педагога і багато інших рис та обставин.

Результативність роботи учня значною мірою залежить від вимогливості педагога під час уроку.

Потрібно, щоб вимоги до учня були постійними. Педагог ніколи не повинен забувати жодної деталі з тих вимог, які він поставив перед учнем на початку уроку або на попередніх заняттях, і мусить обов'язково доводити свої вимоги до кінця. Якщо цього не робити, учень звикне до того, що заданий урок можна готувати недбало, неточно, не дотримуючись усіх вказівок педагога.

Уміння точно визначити недолік і метод його виправлення відіграє величезну роль і в роботі учня над технікою, і в питаннях фразування чи творчої інтерпретації художнього твору. Саме тут по-справжньому розкривається рівень майстерності педагога. Недостатній педагогічний досвід найчастіше виявляється саме в тому, що педагог висловлює свої зауваження надто загальними фразами, тимчасом як вони повинні бути дуже точними й конкретними. Важливе значення має манера педагога розмовляти з дітьми на уроці. Вимоги до тих, хто добре вчиться і сумлінно працює, ставлять у формі дружнього зауваження, висловленого у м'якому, підбадьорюючому тоні. До учнів несумлінних, ледачих потрібна більш вольова, сувора форма вимогливості, звернення у формі безапеляційного наказу. Незалежно від м'якої чи суворої форми, вимоги педагога завжди повинні бути витриманими, спокійними, без зайвої нервовості й роздратованості.

У своїх стосунках з учнями педагог обов'язково мусить бути доступним і близьким для них. Але ця доступність завжди має поєднуватись з високою повагою учня до педагога [11].



## РОЗДІЛ 2. ІННОВАЦІЙНІ СКРИПКОВІ ШКОЛИ

Світ та суспільне життя впливають певною мірою на розвиток культури та мистецтва, і цим самим також на педагогічні системи.

В кожному суспільстві визначаються нові життєві стандарти. Інструментальна педагогіка реагує на цей розвиток новими інструментальними школами, які стараються свої погляди та принципи активно впроваджувати. Успіх цих шкіл дуже залежить від прогресивних методик, які базуються на взаємозв'язку основ і переконань.

В інструментальній школі під словом „методика” розуміють практичні шляхи та засоби, які визначаються для того, щоб зробити можливим, полегшити і втілити в навчання виконання вправ та музикування.

Принципи інструментальних уроків в західній Європі, відрізняються від принципів проведення уроків в інших країнах, таких як наприклад східноєвропейські країни та Японія. В загальному всі ці методики ведуть до однієї мети. Але шляхи досягнення її є дуже різними.

В середині минулого століття на заході набула великої популярності методика формування виконавської майстерності скрипаля японського педагога Шініті Сузукі. Методика Сузукі здебільшого торкалася виховання дітей від трьох років. Насамперед Сузукі вперше в скрипковій методиці розглядає формування мотивації як одного із засадних компонентів подальшого успішного розвитку скрипаля. При чому процес формування мотивації японський педагог розглядає як проблему не лише індивіда, а і його оточуючих (для маленьких скрипалів – це насамперед вчителі і батьки, для студентів – це друзі і педагоги).

Назва основної праці Ш.Сузукі «Виховані любов'ю» визначає його педагогічне кредо. Його музично-педагогічна концепція відома і

розповсюджена по всьому світі. Ш.Сузукі охоплює не тільки музичну освіту дітей, він намагається через вплив музики розвивати і формувати особистість дитини.

Найбільшими центрами методики Ш.Сузукі є японські міста - Мацумодо та Токіо. Сьогодні школи Ш.Сузукі є в Америці, Норвегії, Німеччині, Австрії, та інших західних країнах. В Україні та Росії ця методика є маловідомою або взагалі не є відомою.

Для Сузукі це було швидше навчання, яке базувалося на філософії „дзен”. Суть цього навчання базується на стилі життя, яке має більш ранній початок розвитку дитини, активну участь батьків і тісний контакт з музикою.

Під час своїх спостережень про природній процес вивчення рідної мови, він досліджував таке питання - чому діти без труднощів розвивають здатність до рідної мови. Ш.Сузукі вивчив цю проблему, і прийшов до висновку, що вивчення рідної мови є прекрасним виховним процесом. Основні принципи вивчення мови у малих дітей Ш.Сузукі переніс на свою скрипкову методику.

Ш.Сузукі записав всі свої праці по вивченню гри на скрипці, для того щоб діти вивчали матеріал шляхом слухання і переймання досвіду. Вони складаються з десяти зошитів, диску та нот. Діти повинні вдома щоденно слухати вивчені твори. Батьки повинні з любов'ю слідкувати за домашніми вправами. Всі необхідні знання їм надає вчитель на занятті. Вчитель в свою чергу повинен буди хорошим фахівцем, активним під час уроку і проводити його з радістю.

Основне завдання Ш.Сузукі було підвести дитину спочатку до того, що вона сама скаже: „Я також хочу грати” . Наступним моментом мотивації Ш.Сузукі вважає похвалу. Діти зацікавлені в тому, щоб сподобатись своїм батькам і вчителю. Потрібно завжди одобрювати дії дитини. Вдома матері повинні виконувати роль домашнього вчителя.

Дуже важливими для Ш.Сузукі є домашні концерти, на яких дитина може продемонструвати вивчене. За спостереженнями Ш.Сузукі, в дітей виникає бажання грати на скрипці більш від спостереження гри ровесників, аніж дорослих.

Однією з найважливіших вимог для вчителя скрипаля - є його особисте бездоганне володіння інструментом, та він повинен бути відкритим до нових методик та шкіл і переймати досвід. Мистецтво хорошого викладання, на думку Ш.Сузукі полягає в тому, щоб чим менше критикувати і виправляти учня на уроці, оскільки постійне вказування на помилки учня, може відбити охоту до гри.

На думку Ш.Сузукі - талант не є вродженою рисою, а його можна виховати. Кожна дитина має особистий темп розвитку і свої власні здібності до навчання. Для кожного вчителя вихідним пунктом повинно стояти те, що кожному дитину можна навчити.

Методика рідної мови отримала велике міжнародне розповсюдження, але в Західному світі вона постійно піддається критиці. Проблематичною вважається односторонність музичного матеріалу, який пропонує Ш.Сузукі. Ним пропонуються твори бароко, або ті твори, які він сам створив. А це в свою чергу обмежує дитину в доступі до романтичної, сучасної музики. Крім того використання аудіо касет (які пропонує Ш.Сузукі), може негативно відбитися на музичному розвитку дитини.

В загальному методика Ш.Сузукі є доброю базою для виховання. Однак, для оптимального розвитку учнів старшого віку, слід використовувати додаткові музичні матеріали, та збагачуватися іншими методиками [27].

Сучасний російський педагог та скрипаль М.Берлянич вважає, що визначена структура виконавських дій спонтанно формується вже на самій ранній стадії навчання, коли перед початківцем уперше виникає задача

відтворення на інструменті найпростішої мелодії народної чи дитячої пісні. Тут укладені великі можливості для формування перспективної чи, навпаки, мало перспективної структури керування виконавськими діями.

Специфіки втілення мелодії на скрипці важливо через її мелодійну функцію. Тут через розходження ігрових дій правої і лівої рук скрипаля мелодія як художня цілісність, у якій взаємодіють усі виразні засоби музики, штучно розчленовується на елементи.

Втілення звуко-висотного малюнку мелодії в найбільшій мірі пов'язано, зрозуміло, з діями пальців лівої руки на грифі. Дії ж правої руки скрипаля, що керує смичком зв'язані насамперед із процесуальною (метроритмічною) стороною мелодії.

Аналітична (скорочена) сторона музичної форми, зв'язана з логічним мисленням, властива лівій півкулі, а інтонаційно-драматургічна (розгорнута), що опирається на асоціативно-образне сприйняття, властиве правій півкулі. До поділу компонентів між ігровими прийомами лівої і правої рук, явної асиметричності їхніх рухових форм додається рознесення по півкулям окремих сторін мелодійного тексту в умовах перехресного керування руками. Окремі механічні прийоми ніколи не дадуть кінцевого результату. Тобто вправи кожної руки мають значення лиш для аналізу труднощів, але не як метод систематичної роботи [7].

Педагог-струнник А.К.Федорченко, звертав увагу на необхідність цілеспрямованого виховання тембрового слуху, без чого при спробах початківця видобути безперервний звук смичком, навіть при зовні правильних рухах, виникають зриви звуку. Скоріш за все, причиною цього є нестала ще координація сприйняття тембрових характеристик звучання (права півкуля) і осмислення закономірності варіантного керування рухами смичка (ліва півкуля).

Серед проблем і особливі труднощі з'єднання організму дитини з інструментом; і специфічні складності процесу звукоутворення; і задачі координації різних сенсорних систем організму — слухової, м'язово-рухової, дотикової; і багато чого іншого.

Що ж стосується індивідуально-творчого відношення до виконання музики як основи інтерпретаторського мислення, то М.Берляничик вважає, що виховувати цю якість також необхідно із самого початку — коли майбутній скрипаль здійснює свої перші досвіди гри на інструменті різнохарактерних п'єс. Тому що дана якість служить засобом установалення духовного зв'язку між внутрішнім світом починаючого і можливістю його розкриття разом з мікрокосмосом авторських думок і почуттів, немов зашифрованих в музиці, що виконується.

На думку М.Берляничика, потрібна надзвичайно витончена і достатньо варіативна тактика навчання початкового скрипаля, основам професійної виконавської майстерності, можлива лише при істинній педагогічній творчості Майстра.

Перед викладачем виникає серйозна проблема вибору відповідних методів занять: адже формування професійних навичок виконання музики і розвиток багатьох моментів успішного володіння ними, потребують абсолютно різноманітних методів занять з початківцем, при чому різних в кожному окремому випадку. Всім відомі зміст і методика виявлення музичних здібностей у неграючих дітей. Більш чи менш задовільне проспівування знайомих пісень, проплескування їх ритмічного малюнку, проспівування голосом локальних звуків і інші схожі тести швидше можуть свідчити про можливість подальшого музично-вокального виховання, аніж гри на інструменті [20].

Феномен скрипкової обдарованості, є необхідною передумовою успішного оволодіння грою на скрипці, але це зустрічається досить рідко.

Отже зрозуміло, що скрипкова обдарованість не обмежується високим рівнем психомоторних здібностей — органічною пристосованістю до дуже тонкого керування складними м'язово-руховими діями скрипаля. У поняття скрипкової обдарованості треба включити насамперед можливість легко й успішно (тобто якісно і стабільно) опановувати багатьма сутнісними компонентами гри на скрипці, що є складними виконавськими діями — такими як, наприклад, звукоутворення, висотне інтонування, смичковоштрихова артикуляція, вібрація, різні види мелодійної, двоголосної й акордової фактури, у кінцевому рахунку здатність опановувати образновиразним програванням музичного тексту [21].

У сфері художньої (музичної) діяльності критеріями обдарованості американські фахівці називають такі особливості поведінки дитини: виявляє незвичайну цікавість до музичних занять, чуйно реагує на характер і настрій музики, легко повторює короткі ритмічні шматки, впізнає знайомі мелодії по перших звуках, із задоволенням підспівує, без утруднень визначає, який із двох запропонованих звуків нижче чи вище.

Для визначення скрипкової обдарованості, зрозуміло, істотні не тільки усі компоненти названих сфер прояву здібностей дітей 3-х — 7-ми років. Важливо їхня сполучення і взаємодія, тобто схильність організму до інтегрування різних властивостей у досить широкому діапазоні. А це вже є якість вищого, особистісного порядку.

Моторика — ще один основний компонент технологічного блоку виконавської культури, що представляє собою рухово-технічну сторону ігрової дії. Як зазначає М.Берлянич, моторика важлива не сама по собі, а саме як психомоторна здатність, яка пропонує, насамперед, наявність ефективних (прямих і зворотних)<sup>4</sup> зв'язків ігрових рухів зі звукообразними представленнями.

Якщо в скрипково-обдарованих дітей ця здатність вже існує, то в більшості вихованців скрипкових класів її приходиться формувати за допомогою різних педагогічних засобів.

Найважливішу роль у виразових і технологічних структурах скрипкового виконавства відіграє музично-ритмічна здатність. Ритмічний компонент програвання мелодії на скрипці володіє використанням агогічних і темпових нюансів, виявлення інтонаційної логіки музичної фрази, акцентуації, але і служить координатором, могутнім „параметром порядку” для самих різних елементів системи виконавства.

Пам'ять музиканта-виконавця складається з окремих видів — образної (слухової і зорової), м'язово-рухової, емоційної і словесно-логічної пам'яті. Функціонування ж їх у процесах запам'ятовування, збереження і відтворення (а також забування) музичного цілого визначається, з одного боку, характеристикою конкретної діяльності (особливо, спрямованістю і технологією навчання), з іншого боку - індивідуально-психологічними і індивідуально-особистісними особливостями музиканта.

Звернемося ще до двох компонентів, які виконуючи найбільш істотні інтегративні функції, додають завершеність і цілісність усій системі. Мова йде, по-перше, про найважливішу здатність звукотворчості, по-друге, про здатність мелодійної творчості.

Звукотворча активність скрипаля та її багатопланова структура займає проміжне положення, з'єднуючи технологічний блок виконавської культури з інтерпретаторсько-творчим. Структуроутворюючим же компонентом, як би каркасом цієї здатності служить складний сплав звукомоторних представлень і відчуттів.

Що стосується здатності мелодійної творчості, то цей компонент обдарованості, суттєвий, оскільки проінтегровані в ньому різноманітні задатки і здібності, створюють можливість самотнього, індивідуально

неповторного виразного програвання мелодії — найбільш коштовної якості скрипаля.

## ВИСНОВКИ

Становлення, розвиток та досягнення скрипкової школи є постійним предметом дослідження науковців, мистецтвознавців та викладачів. Усі музиканти-педагогів чітко усвідомлюють недостатність методики одностороннього «концертно-виконавського» напрямку в музичному вихованні, позитивним є комплексний підхід у навчанні. Тому однією з найголовніших умов розвитку майстерності скрипаля є володіння інноваційними методиками для збагачення навчального процесу, щоб кардинально оновлювати традиційні методи його формування.

У роботі було розглянуто традиційні та інноваційні методичні системи, які в подальшому стали підґрунтям для розвитку сучасної української скрипкової методики.



В інноваційних методиках навчання гри на скрипці, представлених системами навчання Ш.Сузукі, М.Берляничка, встановлено основні риси, які ґрунтуються на глибинних аналізах розвитку особливостей кожного майбутнього музиканта та які охоплюють процеси безперервного навчання гри на скрипці.

У традиційних скрипкових школах здійснена характеристика на дослідженні методик Л. Ауера та В. Стеценка. Методика Л. Ауера полягає не в простому навчанні технічних прийомів, а саме у музичному змісті твору, сенсі, який заклав композитор. Досягнення переконливої і продуманої інтерпретації було одним із головних цілей. Як основоположник української скрипкової методики В. Стеценко, визначив засадні положення скрипкової методики: прищеплення навичок розуміння задуму композитора, розвиток раціональної праці над музичним твором, аналіз технічних труднощів та вміння правильно визначити спосіб для їх подолання, розвивання навичок постійного слухового контролю, забезпечення розвитку творчої індивідуальності виконавця, формування художнього смаку, розуміння стилю творів різних композиторів.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Анохин П.К. Очерки по физиологии функциональных систем. –М.: Наука, 1975. – 198с.
2. Андрейко О.І. Виконавська культура скрипаля: Теорія та методика формування. [монографія] / Андрейко О.І.. -1 Львів, 2013. - 298с.
3. Асафьев Б.В. Заметки об инструментовке // Академик Б.В. Асафьев. Избранные труды. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. –Т. 1. – С.246 – 254.
4. Ауер Л.С. Моя школа гри на скрипці. Інтерпретація творів скрипкової класики. – М., 1965. – 120с.

5. Берлянчик М.М. Основы учения юного скрипача: Мышление. Технология. Творчество. –М.,1993. – 200с.
6. Берлянчик М.М. О предпосылках перспективного обучения в классе скрипки // Вопросы музыкальной педагогики: Смычковые инструменты. – Новосибирск, 1973, - С.38-59.
7. Берлянчик М.М. Оптимизация теоретического образования – резерв подготовки педагога в музыкальном вузе // Пути развития методики преподавания в музыкальном вузе. –Владивосток, 1989. –С.5-16.
8. Берлянчик М.М. Пути активизации интонационно-мелодического мышления начинающего скрипача // Вопросы музыкальной педагогики: Вып. 2. –М., 1980. –С. 29-59.
9. Берлянчик М.М. Преемственность в воспитании скрипача: сущность, аспекты изучения, пути оптимизации // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. –Новосибирск, 1987. –С. 38-51.
10. Берлянчик М.М. Системность личностно – профессиональных качеств исполнителя: К проблеме преемственности в музыкальном образовании // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования. – Новосибирск, 1986. –С. 35-55.
11. Біхтер М. Листки з книги спогадів // Сов. Музика, 1959, № 9, - 128с.
12. Гайдамович Т.А. Жизнь педагога в творчестве его учеников // Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие.- 2-е изд., перер. И доп. –М., 1993. – С.166-181.
13. Григорьев В.Ю. О некоторых психологических аспектах работы педагога – музыканта // Вопросы музыкальной педагогики: Вып. 8. –М., 1987. – С.44-56.
14. Ершов И. Семьдесят п'ять лет: Воспоминания и мысли // Сов. Искусство, 1938, №5, 16 янв. – С.10-15.

15. Євдокимов С.А. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза; Навч. Посіб. –Харків, 2007.
16. К.Родионов. Начальные уроки игры на скрипке / К. Родионов. М.: Музгиз, 1958.- 72с.
17. Л. Ауер. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауер. М.: «Музыка», 1965. 272с.
18. Стеценко В.К. Принцип движения как основа формирования игровых навыков скрипача // Вопросы музыкальной педагогики: Вып. 2. – М., 1980. – С. 60-67.
19. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці Ч.І-ІІ. К., “Муз. Україна.
20. Струве Б.А. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов: Этюд из области музыкальной педагогики. –М., 1952. –С. 57-114.
21. Третьяченко В. Педагогический репертуар и задачи начального обучения скрипача // Вопросы музыкальной педагогики: Вып. 7. –М., 1986. –С. 97-122.
22. Фельтц Э. О. роли слова в развитии интереса на начальной стадии обучения игре на скрипке // Скрипичное искусство: история, исполнительство, педагогика. –М., 1985. –С.128-159.
23. Ямпольский А.И. О методе работы с учениками // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. –М., 1968. – С. 6-21.
24. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. М., «Музыка» 1983г.
25. Flesch C. The Memories. – L.; N. Y., 1958.
26. Flesch C. Die Kunst de’s Violinspiels. – Berlin, 1923, Bd. 1, S.51.
27. Kurse, Silke (1998): Schinichi Suzuki : «Ich mochte gute Burger formen». In : NMZ, 1998. 47. Jahrgang, Ausgabe 6. Juni. S. 45.

