

*of modern professions was presented. They are characterized by following indicators: accuracy of a differentiation of amplitude, a direction and the form of movements, the maximum and optimum frequency of movements, accuracy of muscular efforts, and accuracy of a differentiation of time parameters.*

*The role of physical exercises in social integration of deaf people should be not underestimated. They provide necessary physical and functional development of such people, formation of the vital household and professional habits, promote a complete rest etc. Only in case that a person with hearing disorders has no essential difficulties in realization of his professional duties, and his leisure time is enriched by sports, communicating with colleagues and friends, it is possible to speak about his successful integration into a society.*

## **СТАНОВЛЕННЯ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ В УКРАЇНІ**

**УДК: 378.016:78+37.015.31**

**Кьон В. В.**

*У статті розглядаються питання методики навчання скрипалів шкільного віку та особливості її становлення на сучасному етапі.*

**Ключові слова:** школа гри на скрипці в Україні, становлення української скрипкової школи, ефективність методики.

*В статье рассматриваются вопросы методики обучения скрипачей школьного возраста и особенности ее становления на современном этапе.*

**Ключевые слова:** школа игры на скрипке, становление украинской скрипичной школы, эффективность методики.

## **DEVELOPMENT OF METHODOLOGY FOR TEACHING THE SCHOOL AGE CHILDREN TO PLAY A VIOLIN IN UKRAINE**

**Kiyun V. V.**

*The article deals with methods of the violin playing in Ukraine, discloses stages of the development of Ukrainian violin school.*

**Keywords:** violin school, development of Ukrainian violin school, level of efficiency of methods.

В умовах оновлення педагогічної парадигми, гуманізації освітньо-виховної системи, посилення уваги до духовності та рівня культури широкого загалу суспільства, проблема залучення до світу мистецтва кожного індивіду, починаючи з дитинства, хвиліше вчених і практиків.

В нашій країні залучення школярів до музики, зокрема – в процесі навчання гри на скрипці, є досить поширеним: класи скрипки існують у більшості ДМШ, ДШМ; систематично проводяться конкурси юних скрипалів міського, обласного, всеукраїнського рівнів; в центрах культури організуються камерні

та скрипкові ансамблі тощо [3. 5]. Натомість ефективність занять із скрипачами-початківцями в значній мірі залежить від того, яким чином вони організуються, якими методами навчання володіє вчитель, наскільки йому вдасться забезпечити успішність навчання свого вихованця, сформувати й утримати його інтерес до оволодіння виконавськими навичками.

Все це пояснює актуальність виявлення різних методичних систем, визначення спільностей та розбіжностей між ними, аналіз інноваційних ідей і запропонованих в них шляхів вдосконалення сучасної музично-педагогічної практики, зокрема - в галузі навчання гри на скрипці.

Питанням підготовки скрипалів до музикування присвячені чисельні праці фахівців, в числі яких – методичні праці М.Берляничка, В.Григорьєва, Б.Которовича, В.Стеценка, З.Ядловської, Г.Шульпякова, навчальні посібники, спрямовані на цілеспрямовану організацію навчання юних інструменталістів (Н. Плахцінська, Л. Старюк, О.Станко, В.Якубовська). Натомість аналізу вітчизняних методик навчання гри на скрипці з погляду їхньої ефективності достатня увага не приділялась.

Мета статті - виявити особливості традиції навчання гри на скрипці, що існували в Україні, схарактеризувати особливості різних методичних підходів, зокрема – розглянути особливості методичної системи, створеної в Україні в 70-80-ті роки та визначити, яким чином в процесі її реалізації досягається поєднання двох завдань: підготовки учнів-скрипалів, налаштованих на подальшу професійну освіту та виховання іншої частки школярів як освічених аматорів, готових до активної самостійної діяльності в сфері музичного мистецтва.

Звернемося спочатку до історії виникнення традиції гри на скрипці та вироблення методики й практики навчання на цьому інструменті в Україні.

Струнно-смичкові інструменти - попередники скрипки були відомі в Київській Русі ще в X – XI століттях, про що свідчать фрески Софійського собору в Києві із зображеннями музикантів, письмові згадки в документах XI-го століття про інструмент «смик», традиції гри на «гудках» скоморохів тощо [4].

В різних країнах, за різних часів було створено чимало інструментів, які вважають попередниками скрипки. Натомість свого сучасного виду скрипка набула тільки в середині XVI ст. завдяки досягненням італійських майстрів - Амати, Страдиварі, Гварнері та їхніх учнів-послідовників. Цінним внеском у розвиток скрипкового мистецтва буда творчість таких композиторів, як А. Вівальді, А.Кореллі, Ф.Верачіні, Й.С.Бах, В.Моцарт, які створили чимало шедеврів для скрипки, виконавська діяльність А.Віталі, Д.Тартіні, Т.Віотті, Л.Шпор, А.В'єтан, П.Сарасате, Ф.Крейцер, Й.Ізаї, Н.Паганіні, в руках яких скрипка стала королевою смичкових інструментів, з широкою палітрою художньо-виразних та технічних можливостей [ 8 ].

Як припускають дослідники, прототип сучасної скрипки в Україну проник завдяки мандрівникам-музикантам у XV – на початку XVI в.в. і з того часу скрипкове музикування в країні стало поширюватися у вигляді народного музичного виконавства. Зауважимо, що ця форма скрипкового музикування і сьогодні розповсюджена у західних регіонах країни) [ 7 ].

Становлення професійного скрипкового мистецтва в Україні розпочалося з кінця 18 – початку 19-го століття в осередках музичної культури – містах

Львові, Києві, Одесі, чому сприяли як діяльність окремих митців, так і організація вищих та середніх музичних навчальних закладів. Зрозуміло, що в цих установах працювали провідні фахівці того часу, закладаючи основи національної методичної системи, зокрема - й школи гри на скрипці. Так, у Львові виникнення скрипкових традицій пов'язують з діяльністю видатного скрипаля-віртуоза і композитора Кароля Ліпінського, професійного скрипача-педагога Є. Щедрович-Ганкевичевої та їхніх послідовників – Є. Перфецького, О. Москвичіва, Ю. Крихи, надалі – з діяльністю виконавців наступного покоління – О.Криси, Л. Шутко та ін.

В Києві, починаючи з другої половини 19 століття, не менш плідно працювали викладачі І.Водольський, О.Шевчик та їхні учні - І.Котек, А.Колаковський, М.Сикарда, М.Ерденко, Ю.Лясута, Д.Пекарський, музиканти наступних поколінь - В.Козін, І.Андрієвський, Б.Которович тощо.

В Одесі початок професійної музичної освіти відбувся в 1886 році з відкриттям перших безплатних музичних класів для аматорів музики. Згодом вони були перетворені в музичне училище, успішна діяльність якого уможливила і відкриття Одеської консерваторії. Початковий етап становлення скрипкової школи в Одесі тісно пов'язаний з діяльністю П.Пустарнакова, Г.Фрімана, Е.Млинарського, А.Фідельмана, Р.Ступки, Й.Пермана. Особливе місце в дореволюційній українській скрипковій педагогіці зайняла школа П.С.Столярського, який впровадив професійне, зокрема – скрипкове навчання дітей з раннього віку. Педагогічний досвід П.Столярського дав блискучі результати, його учні, зокрема Д. Ойстрах, принесли одеській скрипковій школі європейське визнання. До представників одеської скрипкової школи відносять таких видатних скрипалів та педагогів сучасності, як Віктор Пікайзен, Сергій Кравченко, Захар Брон, Дора Шварцберг, Олена Бучинська та багато інших [7, 8].

Важливу роль у становленні та розвитку скрипкової школи починаючи з 30-х років минулого століття, відіграло створення розгалуженої мережі дитячих музично-навчальних закладів, в яких існував і клас скрипки для дітей, починаючи з 7 років. Нагадаємо, що державна політика була спрямована на підтримку занять школярів на скрипці за рахунок того, що навчання на цьому інструменті (на відміну від фортепіано) здійснювалось за мінімальну ціну.

Аналіз змісту та методів навчання в ДМШ науковцями й практиками дає підстави стверджувати, що методика, яку застосовували вчителі, була у значній мірі копією системи середньої та вищої фахової освіти, пристосованої до навчання дітей відповідно до їх вікових особливостей, що мало як позитивні, так і негативні наслідки. Основу змісту занять складали технічні вправи та класичний репертуар із вкрапленнями дитячих пісень та п'єс, створених для дітей, а засновані вчителями методи характеризувались репродуктивно-наслідувальною спрямованістю; критеріями оцінювання результатів навчання слугували, як і у професійному навчанні, рівень складності виконуваного музичного матеріалу, технічна досконалість і емоційність виконання підготовлених з викладачем п'єс. Відповідними цьому були і типові форми контролю за якістю навчання, а саме - академічні концерти та екзаменати [3, 6, 7].

В результаті навчання за цими настановами найбільш талановиті діти отримували достатньо якісну підготовку й можливість реалізувати її в подаль-

шому, в середніх і вищих навчальних закладах музично-фахового спрямування. Натомість у значній кількості учнів дитячих музичних закладів інтерес до занять, що здійснювались у такий спосіб, нерідко згасав, в результаті чого вони припиняли навчання, або по закінченні музичної школи, майже ніколи більше не брали в руки інструмент.

Сьогодні, враховуючи реальні інтереси дітей та спираючись на досвід організації занять з дітьми в різних країнах, більшість музичних шкіл переорієнтувалась на організацію занять аматорського спрямування. Головним з цього погляду визнається завдання зацікавити учнів музичними заняттями за рахунок використання популярного в дітей пісенного, зокрема - естрадного матеріалу, зниження вимог до кола та якості навичок, якими має володіти юний музикант, посилення уваги до колективних форм музикування, в яких учень може отримати задоволення від своєї виконавської діяльності, незважаючи на власний скромний вклад.

Переміщення акценту на аматорський характер музичного виховання учнів, на формування в них відчуття себе як члена музичного колективу, частини «музичного соціуму», приносить певні позитивні наслідки: посилюється позитивне ставлення школярів до занять музикою, діти охоче беруть участь у колективному музикуванні; збагачуються їхні духовні соціально-особистісні контакти, інтереси й потреби. Натомість знижується рівень проникнення в сутність музичного мистецтва, якість володіння навичками самостійного інструментального музикування; суттєво знижується рівень художності виконуваних скрипачами творів.

Вирішенню цієї дилеми може певною мірою запобігти використання науково-практичного досвіду, набутого в ході розробки експериментальної музично-освітньої системи, яка здійснювалася за наказом Міністерства культури України в 70-80-ті роки минулого століття під керівництвом кафедри Наукових основ музичної педагогіки Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського [ 1 ].

Головними ідеями цього експерименту стали впровадження системного підходу до організації навчального процесу в ДМШ, спрямованого на розвиток художнього мислення учнів та цілеспрямоване виховання самостійності й творчої активності юних музикантів на засадах координації змісту навчання всього комплексу предметів, розробки технології формування художньо-виконавчих, виконавсько-технічних навичок та навичок самостійного й творчого музикування в їхній єдності,

У розбудові експериментальної методики враховувались ідеї та досягнення провідних вчених (Л. Бочкар'єв, А. Готсдінер, Б. Теплов, О. Костюк, В. Медушевський), досягнення науковців та практиків в галузі загального та музично-інструментального виховання (Л. Баренбойм, К. Орф, Д. Кабалевський, З. Кодай), напрацювання видатних методистів-скрипалів (Л. Ауэр, Ю. Янкевич, О. Юр'єв, О. Шульпяков, С. Мильтонян, М. Берлянич), а також накопичений цінний методичний та організаційний досвід японської школи гри на скрипці дітей, розроблений Ш. Судзукі.

Розглянемо, в чому полягали головні ідеї та особливості зазначеної експериментальної методики навчання школярів музики, зокрема - гри на скрипці. Одна з провідних ідей містилась у тому, що стрижнем у виборі організаційних

форм, методів, музичного матеріалу для занять на скрипці (як і на інших інструментах) має бути реальний всебічно-музичний розвиток особистості школяра, його виховання як художньо освіченої, здатної до самостійної та музично-творчої діяльності музиканта-аматора. При цьому якість сформованих музично-фахових навичок має бути найкращою, натомість рівень складності репертуару та швидкість просування учня в суто технічному розвитку відіграє вторинну роль.

Таким чином, в основу методики було покладено досить традиційні для музичної педагогіки питання, натомість вирішувались ці завдання на засадах інноваційного підходу, побудованого на виявленні певних етапів у формуванні художнього мислення особистості та відповідно до них — планування загального навчального процесу. Так, для початкового етапу навчання провідним було завдання - усвідомлення причинно-наслідувальних взаємозв'язків між засобами виразності, технікою звукоутворення, інтонування та художньо-естетичними результатами — тембровою якістю звуку, логічністю й динамізмом розгортання художньо-образного змісту твору, емоційною яскравістю художніх результатів. Головним завданням наступного етапу було розширення сфери художніх емоцій, здатність учня до їхньої деталізації та більш тонкого вираження, що потребувало оволодіння більш широкою палітрою інструментальних навичок, новими засобами виконавської виразності — темпу, динаміки, штрихів тощо.

Надалі головним завданням слугувало вміння зіставляти контрастні за характером музичні образи, здатність переходити від одного типу емоцій до іншого, що потребувало розвитку в школярів навичок гнучкого, варіативного виростання набутих на попередньому етапі навчання навичок, здатності до емоційно-психологічного та рухово-виконавського перемикання і т.д.

Надзвичайно важливо, що, по-перше, ці завдання набували загального значення й рахувались провідними для всього комплексу дисциплін навчального плану — від гри на інструменті до сольфеджіо, хорового співу, уроків «читання з листа» тощо. Завдяки цьому орієнтація учня на визначену мету навчання на даному етапі суттєво посилювалась.

По-друге, вдосконалювалась мотивація щодо оволодіння школярів певними технічними прийомами гри (співу): мета занять, зокрема і домашніх, ставала їм більш зрозумілою, вона розкривалась через усвідомлення того, що без оволодіння цими навичками неможливо втілити характер, образ твору та отримати власну насолоду від музикування.

По-третє, робота школяра над оволодінням виконавчими навичками відбувалась у єдності з формуванням внутрішніх слухових уявлень, музичної грамотності, усвідомленням структури твору, його структурних одиниць, розкриваючись як здатність виявляти їх у своїй грі на інструменті. Так, приступаючи до розучування твору, юні скрипалі неодмінно мали почути п'єсу в гарному виконанні, тобто - отримати позитивний імпульс і первинні слухові уявлення. Передувало початку розучування твору і попереднє відпрацювання суб'єктивно складних для учня інтонаційних та ритмових особливостей мелодії. Нові елементи засвоювались у спеціально розроблених виравах і тільки після цього починався процес розучування твору, що значно полегшувало та прискорювало роботу над розучуванням твору, над його підготовкою до вико-

нання. Крім того, вміння використовувати засвоєні у вправах навички у різних музичних контекстах сприяло розвитку самостійності мислення та дій учня, ефективності домашніх занять, художньої досконалості виконання твору.

Зуважимо також, що і в цьому аспекті важливим було встановлення зв'язку з музично-теоретичною освітою учнів. Проблему тут складало те, що темп засвоєння музично-теоретичних знань — звукорядів тональностей, інтервалів, акордів, ритмових елементів на сольфеджіо досить повільний, натомість в інструментальному музикуванні інтонаційна основа творів не тотожна і не повинна бути тотожною логіці та темпу музично-теоретичної освіти. Це питання вирішувалось за рахунок перебудови навчального процесу на сольфеджіо, яке полягало у відмові від індуктивного типу викладу навчального матеріалу на користь дедуктивного, тобто — засвоєння навчального матеріалу на засадах переходу від загальних понять до їхнього втілення у конкретних знаннях і навичках.

Так, наприклад, засвоєння поняття тональності учнями першого класу відбувалось як процес навчання добирати на фортепіано за слухом гамми та гамоподібні мелодії від різних тонів (клавир), орієнтуватись на слухові уявлення та теоретичні знання щодо розташування півтонів, особливо - відстані між сьомим та першим ступенями, оволодіння вміннями знаходити тонуку наступної за кварто-квінтовым колом тональності тощо. Після цього в учнів формувались знання конкретних тональностей та практичні вміння музикування в них. Завдяки цьому на індивідуальних інструментально-індивідуальних заняттях у учня, який отримав п'єсу в незнайомій тональності, відносно легко формувался комплекс слухових, зорово-рухових, розумових уявлень про нову тональність, закріплені в таких завданнях, як програвання звукоряду (гамми) на фортепіано та скрипці та її основних елементів (тризвуків головних ступенів тощо) в якості підготовки до гри по нотах та розучування п'єси. Аналогічним чином, здійснювалась і робота над складними інтонаційними зворотами та ритмовими елементами, що значно полегшувало та прискорювало процес підготовки п'єси до виконання.

Особлива увага надавалась формуванню навичок гри по нотах та формування навичок самостійної роботи над незнайомим текстом, які досягались на засадах забезпечення відомої «тріади» — принципу гри по нотах: бачу (потний текст) — уявляю його звучання (усвідомлюю характер співвідношення звуків і уявляю його собі внутрішнім слухом) — граю, тобто практично озвучую представлений образ в конкретних виконавських діях.

Відправними положеннями слугувала організація навчання на засадах науково обґрунтованої логіки формування послідовності щодо оволодіння навичками гри на інструменті, читання з листа, домашньої роботи над репертуаром. Зрозуміло, що встановлення певної послідовності цих навичок не є новим винаходом: кожен вчитель так чи інакше планує процес роботи із учнем, враховуючи його можливості, наступні завдання тощо. Натомість, чим менше досвіду у викладача, (особливо — якщо у його власній фаховій музичній або музично-педагогічній підготовці є прогалини), тим більш можливими стають помилки, помножені на імпровізаційність, певну випадковість у добірї репертуару молодим фахівцем.

У результаті переважна більшість дітей вже у молодших класах досягала вміння не тільки якісно і осмислено виконувати вивчений із педагогом репер-

туар, а й самостійно працювати над розучуванням нової мелодії, розставляти в нотному тексті фразові ліги, динаміку, навіть аплікатуру, осмислювати структуру й логіку розвитку музичного образу.

Додамо, що ці можливості юних скрипалів багаторазово демонструвалися на конференціях та педагогічних читаннях, причому - не тільки в Україні, а й у Москві, Сиктивкарі, Грозному. Вершиною переконливості ефективності методики служило завдання - один з педагогів - учасників конференції складав мелодію (педагог - експериментатор перевіряв її на відповідність рівня складності можливостям дитини), учень отримував музичний текст без редакторських вказівок щодо динаміки, штрихів, фразування, аплікатури. Юного скрипала відводили в клас без інструменту і він протягом півгодини вивчав напам'ять мелодію на основі аналізу, внутрішніх слухових уявлень і мислених ігрових дій. Повернувшись в конференц-зал, учень брав скрипку і виразно, осмислено виконував вивчену мелодію, в більшості випадків - напам'ять.

Однак, незважаючи на безсумнівні успіхи і успішність накопиченого досвіду, на його технологічність тобто - доступність для кожного педагога, принципів повторюваність, розроблена методика, не отримуючи організаційної підтримки на державному рівні, була забута. Не маючи можливості в рамках статті більш детально висвітлити методику всебічного, копінткого та цілеспрямованого формування якісних виконавських навичок, відзначимо тільки, що даній системі властива продуманість і взаємопов'язаність всіх деталей - від підготовки м'язового апарату до орієнтації дитини на слухове уявлення про бажаний якість звучання, формування виконавських навичок на засадах стимуляції самостійності самооцінки, суджень, творчої ініціативи учня.

Як показали дані діагностики, прилучення школярів до навчання гри на скрипці на засадах зазначеної методичної системи сприяло не тільки їхньому успішному навчанню, а й збагаченню духовно-емоційної сфери, стимулювали інтелектуальну та творчу активність, здатність до особистісної самореалізації в галузі мистецтва [5].

Таким чином, в надрах розглянутої методики вирішувалось питання зацікавленості учнів щодо навчання гри на скрипці, формування в них навичок самостійної роботи над новим репертуаром, поза якими неможливою є аматорська музична діяльність. Поряд з тим не менш успішною ставала і якісна підготовка школярів, що демонстрували схильність до продовження навчання й отримання фаху скрипала, у оволодінні виконавськими навичками на високому рівні складності, здатність до втілення художньо-образного змісту твору, його свідомої інтерпретації.

Все це засвідчило наявність потенційних можливостей щодо вдосконалення методичної системи навчання скрипалів у вітчизняній музично-педагогічній науці та практиці, підвищення її ефективності в духовному, культурному, музичному розвитку широкого загалу школярів, їхнього виховання як освічених аматорів, а найбільш обдарованих - і як скрипалів, готових до отримання професійної освіти в галузі скрипкового мистецтва.

### Література

1. Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н. Дьяченко, И. Котляревский, Ю. Полянский. — Киев : Музична Україна, 1987. — 111 с.

2. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке / В. Григорьев. — М. : Классика-XXI, 2006. — 256 с.

3. Коленцев (Кён) В.В. Восстание личности дошкольников в процессе занятий в классе скрипки / В.В. Коленцев. Дис... канд. пед наук. — Одесса, 1998 г. —134 с.

4. Патриаршая, или Никоновская летопись. — Ч. 1. — СПб., 1862. —137 с.

5. Программа и методические рекомендации для ДМШ. Специальный класс скрипки (проект) // Сост. Кён В.В., Старюк Л.С. — Киев, 1988. — 68 с.

6. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 2. / В. Стеценко. — Київ : Музична Україна, 1982. — 112 с.

7. Ядловська З. Г. Скрипковий інструменталізм: еволюція розвитку / З. Г. Ядловська // Традиційне музичування українців у європейському просторі: матеріали III міжнар. наук.-практ. конф., 11 – 12 жовтня 2007р.— К.: ДАККіМ, 2008. — С.143 – 145.

8. Kristi Ann Hughes. The History of the Violin. [Режим доступу: : [http://www.fresno-vi?olin-lessons.com/vio?lin\\_history/index.asp](http://www.fresno-vi?olin-lessons.com/vio?lin_history/index.asp)]. — 2005.

#### *DEVELOPMENT OF VIOLIN TRAINING METHOD IN UKRAINE*

**Abstract.** *This paper presents tradition origins of the violin playing in Ukraine, discloses milestones in the development of Ukrainian violin school. The special attention is paid to the current state of the preschool and school education periods of violin playing by children, as to the methods and technologies developed in Ukraine at the end of the last century.*

*The specific character of the mentioned methods are described as well as their special aspects allowing to optimize the education process; to achieve the satisfactory results by teaching young musicians for artistic and technical performance, meaningful violin playing, for obtaining skills in reading music, for development of own capacities for individual exercise and creative interpretation of a piece of music.*

*The paper also states special features of experimental teaching system of playing the violin which was developed in Ukraine in the period between 1970 and 1980. The analyzed methods are built up on the system-based approach to the organization of the education process taking into consideration the integrated development of common artistic, special musical and creative, as well as specifically instrumental skills of pupils. The main phases of training learners of performance skills and experience to image the art contents of musical works reasoning from their recognizing of art tasks are discovered. Besides, principal stages of achievement of high-level self-dependence and creative activity of children are introduced.*

*The conclusions about the level of efficiency of the given methods are confirmed with findings of the diagnostic study.*