

творчої діяльності подається як унікальний засіб саморозвитку особистості і реалізації її творчого потенціалу. Отже, художньо-творчий потенціал визначається як сукупність готовності, можливості і здатності музиканта-виконавця здійснювати діяльність, мета якої полягає у вираженні власної мистецької неповторності. Така якісна змістовність художньо-творчого феномену сприяє виведенню особистості музиканта-виконавця на новий (мистецько-творчий) рівень життєдіяльності, де творча особистість може себе висловлювати, реалізовувати й затверджувати у виконавській майстерності. У даній праці розглянуто головні дієво-творчі засади художньо-творчого потенціалу, визначено його важливість у контексті підготовки майбутніх музикантів-виконавців і їх подальшого професійного становлення, окреслено значимість та унікальність досліджуваного феномену у практиці музично-виконавського мистецтва.

Ключові слова: художньо-творчий потенціал, музикант-виконавець, музично-виконавська школа.

УДК 378.011.3

М. А. Рохас Галік

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені Костянтина Ушинського»
0000-0001-9643-1945

М. Х. Рохас Луденья

Национальный университет Лохи, Эквадор
0000-0001-8164-6919

DOI 10.24139/2312-5993/2020.09/479-487

ПРОЦЕС ВИКЛАДАННЯ І НАВЧАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ ТА ВПЛИВ РАДЯНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ НА ОСВІТУ СКРИПАЛІВ В ЕКВАДОРІ

У статті окреслено тип скрипкової школи, що мала місце в Радянському Союзі, і проаналізовано її вплив на розвиток скрипкової школи в Еквадорі, зокрема міста Лоха, що була створена зусиллями еквадорських студентів та викладачів. Висвітлено особливості навчання гри на скрипці в різних школах і музичних консерваторіях країни. Проаналізовано такі методи навчання, як метод Орфа або метод Судзукі, що найчастіше використовуються у процесі навчання музики в цілому та гри на скрипці зокрема в художніх коледжах і консерваторіях Еквадору.

Ключові слова: скрипка, освіта, навчання, рівень.

Постановка проблеми. Еквадор належить до низки країн, об'єднаних культурними традиціями Латинської Америки. Це і танцювальна культура, і особливий метро-ритмічний характер народної музики, що поєднує етнічні, креольські, іспанські інтонації та ритми. І в той самий час, у розвитку художньої культури країн Латинської Америки існує тенденція до асиміляції високого музичного мистецтва Європи. Більша частина студентів-еквадорців тяжіє до виконавства на струнно-смичкових інструментах, зокрема на скрипці.

Зазначимо, що музична освіта в Еквадорі еволюціонувала завдяки впливу викладачів із інших країн, головним чином радянських, або еквадорських студентів, які мали можливість навчатися в цих країнах, що знайшло відбиток і в системі навчання гри на скрипці. На жаль, у результаті низки реформ, основні принципи викладання скрипки в Еквадорі, які раніше забезпечувалися цими викладачами, втрачаються.

Мета дослідження – окреслити тип скрипкової школи, яка існувала в Радянському Союзі, та її вплив на розвиток скрипкової школи в Еквадорі.

Методи дослідження – аналіз, синтез, порівняння, узагальнення – задля обґрунтування типів навчання в сучасних умовах у різних школах і музичних консерваторіях Еквадору.

Виклад основного матеріалу. Навчання скрипаля є уніфікованим в аспекті розвитку технічних і виконавських навичок, які, як правило, розвиваються в окремих класах, що сприяє формуванню виконавця, який може виконувати функції сольного музиканта, члена симфонічного оркестру, камерного оркестру тощо. Як правило, навчання гри на скрипці не пов'язано з інтеграцією з іншими видами мистецтва, оскільки це не передбачено освітнім процесом консерваторій, хоча деякі викладачі акцентують на вивченні музичних стилів. Скрипка присутня в музичному театрі, опері, мюзиклі, танці, національних та міжнародних циркових фестивалях тощо (Rodríguez Sánchez, 2013).

У цьому останньому художньому прояві, у деяких випадках, можна помітити, що цей музичний інструмент відіграв провідну роль у шоу. Його присутність на театральних сценах, цирку, як частина музичної драматургії, надає іншого сенсу дійству; так само в аудіовізуальних проєктах присутність скрипки, серед інших функцій, відзначається своїм драматичним впливом на процес сприйняття багатьох персонажів. Скрипка також стала частиною трансгресивних та інноваційних шоу.

Коли йдеться про так звану «школу скрипки», мається на увазі щось на кшталт філософських шкіл давніх греків: коли учні й послідовники згуртовуються навколо якоїсь великої особистості. Представники різних шкіл грають і викладають дещо по-різному. Національний темперамент також відбивається в іграх представників різних національностей і різних національних «шкіл» (Auer, 1980).

Російська школа розробила концепцію, що поєднує музику та техніку. Не існує практики, відокремленої від музики. Відповідно, навчання техніці має супроводжуватися піснею, концертом тощо. Ця концепція робить скрипаля не тільки виконавцем, але й музикантом, оскільки він має

не лише вдосконалювати технічні навички гри на скрипці, але й насолоджуватися музикою. У цьому контексті найбільш важливим аспектом роботи педагога було формування у студента інтересу до художнього змісту кожного твору.

Л. Ауер наголошував, що музика потребує декламації, інтерпретації за умови повного розуміння і знання твору. Людина повинна знати твір і змусити публіку зрозуміти, що ви маєте на увазі. Л. Ауер також стверджував, що потрібно прислухатися й до власної інтерпретації. Відтворити фразу або уривок по-різному, змінити положення, змінити експресію, грати голосніше або тихіше, поки не буде знайдено природну інтерпретацію (Auer, 1980).

Дотепер еквадорські скрипалі, які навчалися в колишньому Радянському Союзі, приїжджають у країну для передачі своїх знань, набутих за ці роки. У різних школах і консерваторіях Еквадору, крім багатьох методів, які використовуються в якості методу Судзукі (*Guía metodológica para la enseñanza inicial de violín*, 2015, с. 36), у навчальну програму були включені основні загальновідомі російські принципи навчання гри на скрипці, де емоційна інтерпретація твору розглядається з раннього віку.

Народження скрипкової школи в Еквадорі, зокрема завдяки викладачам із міста Одеса, почалося з відкриття музичної школи (училища) в цьому місті в 1897 році. З 1886 по 1897 роки в Одеському імператорському Російському музичному товаристві існували підготовчі музичні класи, у яких навчали гри на скрипці. Разом із тим, в означений період не було створено цілісної системи підготовки скрипаля, насамперед через короткий термін навчання й часту ротацію вчителів.

Стабільність роботи класів скрипки була досягнута лише з відкриттям Одеського музичного коледжу, завдяки роботі трьох видатних чеських музикантів Й. Пермана (1897-1913), Ф. Ступки (1901-1913) та Й. Карбулько (1897-1905), а також видатного скрипаля А. Фідельмана (1897-1907). Згодом, на запрошення ректора Одеської консерваторії В. Малишевського, Й. Перман і Ф. Ступка стали її першими викладачами, які передали свій педагогічний досвід навчання скрипалів у стінах вищої школи. Пізніше Ф. Ступка (у 1920-х роках) переїхав до Чехословаччини. Професор Одеського музичного коледжу Й. Карбулько представив на його місце гідного наступника своїх педагогічних принципів П. Столярського, який закінчив Одеський музичний коледж у 1900 році. Тому можна сказати, що скрипкова школа Одеси, заснована в 1897 році першими вчителями музичної школи Й. Перманом та Й. Карбульком, надала потужний імпульс її плідному розвитку, що триває й донині. Послідовники цієї школи

протягом багатьох років працювали в Одеській музичному коледжі, продовжуючи й розвиваючи фундаментальну працю своїх наставників. П. Столярський продовжував розвивати музичні традиції Й. Карбулька в своїй приватній музичній школі, а з 1920 року – в Одеській консерваторії.

Основними принципами навчання гри на скрипці були: прискіплива робота з технічного розвитку скрипалів, емоційне тепло виконання, широкі штрихи, чистота високотонавої інтонації, ритмічна точність тощо. Всі ці творчі принципи культивувалися засновниками скрипкової школи м. Одеси Й. Перманом і Й. Карбульком в один і той самий час (*Colegio de Música de Odessa*, 1997, p. 135).

У 2000 році ці методи були включені в навчальну програму музичних консерваторій Еквадору (нині художніх коледжів) за сприяння викладача Мануеля Рохаса (*Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de Ecuador*, 2000, с. 1), який навчався в міста Одеса, що сприяло уніфікації навчальних програм консерваторій Еквадору.

Класична російська школа в цілому виступає за те, щоб тримати арку в нижній частині індексу, на третій фаланзі, щоб отримати більшу звукову продуктивність за менших зусиль. У цьому контексті також слід згадати, крім ініціаторів створення Одеської школи, одного з творців російської школи, видатного педагога Леопольда Ауера, який працював із О. Шевчиком та іншими, і навчив багатьох видатних скрипалів 60-х рр. Він прагнув, перш за все, досягнення чистоти звуку й точності, чеснот, якими зазвичай володіють виконавці Сходу. Турбота про величність, чіткість та продуктивність спричинила прорив у технічній майстерності виконання на інструменті, і багато разів розігрувалися ефекти, щоб спокусити й зачарувати. Це був час зіркових скрипалів. Деякі інші талановиті виконавці, такі як І. Менухін, також змогли досягти великого і глибокого стилю. О. Шевчик (за методам якого ми написали статтю) навчив багатьох скрипалів. Для нього, перш за все, важливою є техніка. Тільки після оволодіння й роботи над технікою можна почати вирішувати проблеми інтерпретації. Сьогодні таке бачення може здатися немислимим, але все ще є професори, які, не відступаючи від своїх відомих методів, роблять аналогічним чином.

Наголосимо, що в Еквадорі згідно з міністерською угодою № 5614 від 17 листопада 1997 року та угодою про політичну реформу від 24 червня 1998 року, опублікованою в офіційному реєстрі від 9 липня 1998 року, музичну освіту до 2015 року можна було отримати тільки в консерваторіях, навчання в яких розділене на три рівні: початковий, технічний і технологічний.

Початковий рівень триває шість семестрів. Результатом навчання на початковому рівні була сформованість в учнів ритмічних елементарних слухових навичок, уміння графічно подавати музичний твір та здатність чисто виконувати твори на музичному інструменті. Зауважимо, що в Еквадорі встановлено мінімальний вік початку навчання гри на скрипці – сім років.

Технічний рівень спрямований на розуміння й виконання слухових ритмічних елементів і формування здатності гри на інструменті в якості соліста популярних груп протягом шести семестрів.

Технологічний рівень – це найвищий рівень навчання гри на скрипці. Означений рівень передбачав формування навичок управління музичною системою в її практичних теоретичних аспектах, здатність аналізувати музичні особливості й доречність в інструментальному виконанні вокалу академічних і популярних стилів як соліста і члена симфонічних і популярних груп (*Revista, memoria histórica del conservatorio de música, 2004*).

Констатуємо, що до сьогодні в результаті реформи, проведеної міністерством, отримати музичну освіту в Еквадорі можна лише у двох закладах освіти: мистецьких коледжах, де викладаються початкові й технічні предмети, та консерваторіях, де студенти мають можливість отримати диплом вищого рівня.

У консерваторіях готують учнів на основі навчального посібника і з використанням дуже вузької навчальної програми, а мистецькі коледжі мають багаторічний курс підготовки та спеціальну навчальну програму. Результатом навчання є отримання слухачами професійної підготовки та можливості продовження навчання мистецтву третього ступеня.

Крім методів російської школи, що використовуються в еквадорських закладах музичної освіти, активно використовуються метод Орфа або метод Судзукі. Перший метод пов'язаний із великим композитором і педагогом Карлом Орфом, який бере за основу ритм мови і надає великого значення багатій традиційній лінгвістичній спадщині: римі, приказкам, скоромовкам тощо. Ритм народжується з мови і поступово й систематично переноситься на музику з використанням мелодій з двох, трьох і чотирьох нот. Означений метод розроблявся Карлом Орфом протягом трьох років (між 1930 і 1933 роками). Намір полягав у розробленні нового підходу в музичному навчанні. Таким чином, він прагнув до об'єднання вільного руху, гімнастики, музики й танцю. Подібно Ж. Далькрозу, К. Орф стверджує, що музичний досвід включає в себе все наше тілесне вираження. Музичне навчання пов'язане з промовою, рухом і танцем. Методологія – групова і активна, що означає, що вчитель адекватно володіє груповою динамікою. Ідеї методу Орфа

відображені в п'яти книгах «Музика для дітей» (Musik Für Kinder). Відправною точкою є виконані й усні дитячі пісні кожної громади та народного фольклору. Прагнучи максимально узагальнити і спростити матеріал, у кожній із книг розглядаються наступні аспекти. Перша книга – «Я працюю за пентатонікою». Основний режим опрацьований у другій та третій книгах, другорядна мода опрацьовуються в четвертій та п'ятій книгах. Відправною точкою є спадна мала третина, поки не буде завершена пентатоніка. Порядок введення нот є наступним: соль, мі, ля, до і ре. Згодом додається нота фа і сі. П'ятирічні діти не знають нот, написаних на нотоносці, і використовують мелодії з двох-п'яти нот до восьми років. Пісні виконуються в класі за допомогою жестів, перкусії тіла та/або невеликого ударного інструменту. Ритмічна частина розвивається зі словесного вираження: проголошення слів, рядків і рим. Все це супроводжується рухом і перкусією тіла: плесканням у долоні, ударами по різних частинах тіла, постукуванням по ступнях, клацанням пальцями й мімікою. Цей метод також надає важливість використанню ваг. Використовуються пентатонічні гами, оскільки вони являють собою діатонічну пентатоніку, яка є результатом видалення привабливих нот із діатоніки. Найчастіше використовуються фа, соль і мажор, а також їх відносні мінори: ре, мі і ля відповідно. Також використовуються модальні гами, зокрема іонічні -do-, доричні -re-, фригійські -mi-, лідійські -fa-, давньогрецькі -sol- і еолійські -la-. Також основні гептатоніки -до, фа і соль- та другорядні -ля, ре і мі-. Як було зазначено вище, тіло як ударний інструмент широко використовується з чотирма звуковими площинами: свистячі пальці, долоні – долоні, коліна – руки на колінах та ступні – удари по землі. Це вправи на імітацію, читання, імпровізацію і творчість. В інструментації беруть участь тільки тілесні інструменти, які можуть змішуватися з іншими інструментами – голосом, саморобними інструментами, перкусією невизначеною і певної висоти, флейтою тощо. У самому елементарному навчанні, хоча, звичайно, не тільки в ньому, використання імітації є дуже важливим. Таким чином, учні імітують пропозиції вчителя, такі як ритмічні відгомони. У цьому методі особлива увага приділяється творчості та імпровізації, яка починається з ранньої музичної посвяти. Спочатку з використанням найпростіших елементів: тілесних інструментів, голосу, малих перкусій тощо. І все це через наполегливі прості питання й відповіді, з самого початку використовуючи елементарні музичні форми – канон, рондо. Також із самого початку використовується ритмічна квадратура. Вона складається з використання музичних фраз із вісьмома імпульсами – чотири такти по два імпульси. Ритм, інструменти, рух і мова – у їх подвійному аспекті співу і

драматизації – це інтегровані дії, нероздільні в Orff-Schulwerk. Для методу Орфа є характерним використання важливого інструментального матеріалу, розробленого самим автором для музичної освітньої практики. Ми можемо вважати цей матеріал найбільш корисним для колективного шкільного інструментарію як через привабливість, яку він надає на дитини, так і завдяки його характеристикам. Що стосується характеристик цих інструментів, ми можемо стверджувати, що вони є якісними інструментами, тобто вони – не іграшки. Якість є дуже важливою, особливо з урахуванням ударних інструментів з певною висотою і, в основному, записуючого пристрою сопрано.

Метод Судзукі – це добре відома форма навчання гри на музичному інструменті. Він в основному призначений для навчання дітей, хоча дає хороші результати й у дорослих. Основна ідея навчання – розглядати талант як щось, що можна розвивати, практикувати й покращувати. Отже, схильність до музики – це теж щось культурне, що можна просувати, і не обов'язково щось уроджене. Ця формула навчання призначена для скрипки, оскільки її творцем був скрипаль, але вона також застосовується для навчання будь-якого інструменту. Метод музичного навчання Судзукі враховує такі важливі цінності, як підтримка й заохочення батьків до навчання дітей, а також ранній початок музичного досвіду. Цей метод також орієнтований на підкріплення позитивного характеру й індивідуальну оцінку еволюції. Кожен прогресує в своєму власному темпі, і кожен крок, навіть найменший, заслуговує підкріплення (Jorquera Jaramillo, 2004).

До теперішнього часу в результаті реформи міністерських угод цей вид освіти був розділений між двома закладами освіти: художні коледжі, де викладаються початкові і технічні предмети, і консерваторії, де студенти мають доступ до отримання диплома вищого рівня. Навчальна програма консерваторії є обмеженою, тоді як коледж мистецтв пропонує ширший курс підготовки і спеціальну навчальну програму.

Усе це впливає на те, що в основі вивчення гри на скрипці немає міцного підґрунтя для продовження належного професійного навчання, оскільки, як відомо, навчання гри на скрипці в Еквадорі здебільшого є не чисто професійним, а радше хобі. Студенти, які стають на професійний шлях, стикаються з низкою перешкод для продовження навчання на наступних рівнях, і вищезгаданий технічний рівень не відповідає деяким очікуванням студентів.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. З роками еквадорська скрипкова школа поступово розвивалася. Вплив викладачів з інших країн сприяв розвитку якісного навчання гри на скрипці. Однак існують

деякі причини, за якими в даний час скрипалі не можуть отримати доступ до різних видів освіти, і деякі рішення про внесення змін у кінцевому підсумку призводять до пропозицій, які уповільнюють прогрес у правильному вивченні цього інструменту. Деякі угоди повинні бути переглянуті, з тим, щоб скрипалі в цьому регіоні могли отримати якісну освіту.

ЛИТЕРАТУРА

- Colegio de Música de Odessa* (1997). Odessa.
Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de Ecuador (2000).
Guía metodológica para la enseñanza inicial de violín (2015). Ecuador.
Revista, memoria histórica del conservatorio de música "Salvador Bustamante Celi" (2004). Loja, Ecuador.
Rodríguez Sánchez, A. (2013). *La práctica del violín Vinculada a otras manifestaciones Artísticas en el contexto actual* (Tesis en opción al título académico De Máster en procesos formativos de la Enseñanza de las Artes). Universidad de las artes, ISA.
Auer, L. (1980). *Violin playing as I teach it*. Courier Corporation.
Jorquera Jaramillo, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*.

РЕЗЮМЕ

Рохас Галик М. А., Рохас Луденя М. Х. Процесс преподавания и обучения игре на скрипке и влияние советской музыкальной школы скрипки на образование скрипача в Эквадоре.

В статье описан тип скрипичной школы, которая имела место в Советском Союзе, и проанализировано ее влияние на развитие скрипичной школы в Эквадоре, в частности городе Лоха, которая была создана усилиями эквадорских студентов и преподавателей. Освещены особенности обучения игре на скрипке в различных школах и музыкальных консерваториях страны. Проанализированы такие методы обучения, как метод Орфа или метод Судзуки, наиболее часто используемые в процессе обучения музыке в целом и игре на скрипке в частности в художественных колледжах и консерваториях Эквадора.

Ключевые слова: скрипка, образование, обучение, уровень.

SUMMARY

Rojas Galike M.A., Rojas Ludeña M. J. Process of teaching and learning the violin and the influence of the Soviet violin musical school on the education of violinists in Ecuador.

The article shows the type of teaching offered in different Ecuadorian institutions as well as a little explained the Odessa violin school, where the different teachers who formed the basis of violin study in Loja, Ecuador, came from. The formative processes of the violinist are centralized in the development of technical and expressive skills, which have generally been developed through individual classes, which are favors formation of a performer who is linked as a solo musician, member of a symphony orchestra, chamber orchestra, among other functions. Ecuadorian violinists, who had studied in the former Soviet Union, came to the country to impart their knowledge acquired over the years. In the different schools and conservatories of Ecuador, apart from many methods that are used as the Suzuki method, the basic principles of English violinist pedagogy, as it is commonly known, were included in the curriculum, where the emotional interpretation of a work is considered from a young age. The basic principles of violin pedagogy were meticulous work in the technical development of violinists, the emotional warmth of performance, the broad touch of the violin, the purity of the high-tone intonation, rhythmic precision and others. The classical English school in

general advocates holding the arch to the bottom of the index, on the third phalanx, to obtain a greater sound performance at the price of a low effort. In Ecuador, music education generally consists of conservatories and music colleges, in which three levels of learning were divided into initial, technical for schools and technological for conservatories.

Key words: violin, education, learning, level.

UDC 378:37.011.3-051:78:78.031.4

Cheng Han
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K.D. Ushinsky
ORCID ID 0000-0002-6056-9413
DOI 10.24139/2312-5993/2020.09/487-500

METHODOLOGICAL PREPARATION OF FUTURE MUSICAL ART TEACHERS FOR SCHOOLCHILDREN'S NATIONAL CULTURE FORMATION BY MEANS OF FOLK-SONG CREATIVITY

The aim of the article is to highlight the key positions of planning the process of methodological training of future musical art teachers, which provides a step-by-step acquaintance with the effective methodological tools for the formation of national culture of schoolchildren by means of folk-song creativity. The study was conducted using the methods of theoretical analysis, induction, modeling of pedagogical situations, generalization of theoretical and methodological recommendations. The research devoted to the formation of methodological and ethnocultural competences of future musical art teachers in the context of practice-oriented activity are analyzed. The algorithm of methodological preparation of students for schoolchildren's national culture formation is defined. The gradual acquaintance of students with a set of methods aimed at involving schoolchildren in folk-song creativity is substantiated.

Key words: methodological preparation, musical art, national culture, folk-song creativity.

Introduction. Professional training of future musical art teachers is always focused on a certain direction of the educational process. This is due to the multi-vector nature of future music-pedagogical activity, when one person combines a musician-performer, composer, choirmaster, art critic, and most importantly – a teacher who is ready to apply the experience gained during training in his/her future pedagogical activity. Preparation of future musical art teachers for the formation of schoolchildren's national culture is a complex process that involves knowledge of the history of cultural development of their people, assimilation and performance of musical works that reflect the worldview values of the people, understanding the artistic-intonational features of folk melodies. However, without the internal need to pass on the cultural heritage of their people to the next generation, without awareness of effective methods and techniques of forming the national culture of schoolchildren at music lessons, all the experience remains unused. In the process of acquainting students with the methods of teaching musical art lessons at school, there is a transformation of professional