

4. Русова С. – видатний український літературознавець та громадський діяч // С. Русова – видатний педагог, державний, громадський діяч України: Матеріали всеукраїнських педагогічних читань.— Чернігів, 1996. — Книга 1. — С. 31.

УДК 37.015.31:78

Чинчева Л.В.

ПЕДАГОГІЧНІ СИСТЕМИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ХХ ст.: ІСТОРІЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ІМПЕРАТИВИ

В статті представлені педагогічні системи музичного виховання ХХ ст. в контексті їх використання для преподавання музичних дисциплін в загальноосвітніх і спеціалізованих музичних навчальних закладах. Підкреслено, що в основі художнього творчості базовим компонентом завжди виступає пізнавальна діяльність як процес самореалізації, а її мотивацією – гармонічне з'єднання творчої діяльності суб'єкта і зовнішнього середовища.

Ключові слова: педагогічні системи, музичне виховання, творчість, музичні здібності, музична одареність, музичність, діагностика музичних здібностей, педагогічні системи, національна культура.

В контексті розвитку національної освітньої парадигми в Україні впродовж ХХ ст. важливе місце займають педагогічні системи музичного виховання, які ґрунтуються на історичних та методологічних засадах. До їх основних принципів належать: єдність музичного навчання, виховання і розвитку учнів (як творчої особистості); взаємозв'язок музичної культури суспільства і музичної культури особистості; єдність національного і загальнолюдського в змісті музичної освіти; цілісність опанування музичного мистецтва в різноманітності зразків народної і професійної творчості, класичної і сучасної музики; взаємодія музики з іншими видами мистецтва (живописом, літературою, театром, хореографією, кіномистецтвом та ін.).

Національна освітня політика України в галузі культури реалізується в загальноосвітніх та спеціалізованих школах і спрямовується на розвиток таких компонентів музичної освіченості як мотиваційний (музичні інтереси, потреби, запити); інформаційний (знання та уявлення про культуру та музичне мистецтво, про особливості його інтонаційно-образної мови, стилі, жанри, форми музики); операційний (виконавські, інтерпретаційні, аналітичні вміння, способи творчої діяльності); ціннісно-орієнтаційний (естетичні критерії, погляди, ставлення, переконання, смаки, оціночні судження); креативний (досвід самостійної музично-культурологічної діяльності, музично-творчої здібності) та ін. [5, 530].

Таке навчання ґрунтується на оригінальних педагогічних системах ХХ ст., які зосереджені у творчій спадщині Е.Жак-Далькроза, К.Орфа, Б.Бартока, З.Кодая, Б.Л.Яворського та інших. Розкриємо ці педагогічні системи докладніше.

Еміль Жак-Далькроз (1865–1950) – основоположник системи музично-ритмічного виховання, швейцарський композитор і педагог – висунув ідею використання руху як засобу формування музичності. Він розглядав ритм у найширшому плані, надавав йому універсального значення у музичному вихованні. «Ритм, – пише він, – створює форму у вихованні, ритм здійснює возз'єднання мистецтв». Він доводить: ритм тісно з'єднаний з рухом, який є зовнішнім втіленням результатів діяльності мозку. «Ритм – тіло музики». Музичні переживання збільшуються, коли музика сприймається усім тілом.

Е.Жак-Далькроз підкреслив органічний зв'язок між музикою, словом і рухом (крокування, стрибки, танцювальні та пластичні рухи): ритм без музичного супроводу позбавлений життєвих елементів. Крім того, він передбачав у музичній практиці широке використання ритмічної імпровізації, створення ритмопластичних образів. Особливого значення він надавав почуттю радості, яке допомагає душі відкритися для творчості. Е.Жак-Далькроз рекомендував на заняттях залучати до руху весь організм людини, що це сприяє впливу музики і відповідній руховій реакції [5, 531]. Гуманістичний характер педагогіки Е.Жак-Далькроза виявився у розумінні особливостей психіки дитини. Водночас його система виявилася суперечливою у послідовниках його теорії, зокрема у М.Бахмана, М.Ламберта та ін. Вони приділяли багато уваги виконанню різних вправ, не залучаючи дітей до народної пісенно-ігрової творчості.

Аналізуючи теорію Е.Жака-Далькроза, можна дійти висновків, що основне завдання ритміки – формування сприйняття музичних образів, передача їх у русі, залучення до імпровізації, стимулювання рухово-творчої діяльності. Основне, що передається засобами руху, виражено часовим співвідношенням як розвиток і зміна музичних образів, структура твору. Тому музично-ритмічні рухи, на думку педагога, – це засіб розвитку емоційної чутливості до музики, формування відчуття ритму й творчих здібностей.

Видатний український педагог, мислитель, композитор та культурно-громадський діяч **Микола Дмитрович Леонтович** (1877-1921) дотримувався у своїй педагогічній діяльності народно-пісенних традицій, які ґрунтувалися на національних засадах. Визначальна роль у його композиторській та педагогічній діяльності надавалася хором обробкам українських народних пісень. М.Леонтович був одним із перших вітчизняних митців, що звернувся до ідеї синтезу музики й світла. Його досвід щодо вивчення взаємозв'язків поміж музикою й світлом через сприймання музичних звуків і розмаїття світлотіньових відтінків кольорових зображень на картинах художників цінний тим, що зіставлення музичного й образотворчого мистецтва відбувалося не лише на сюжетно-тематичному рівні, а в сфері глибинної сутності цього явища, пошуку міжгалузевих зв'язків та аналогій (як наприклад, між звуком і кольором) як мовними засобами [5, 531].

Музично-педагогічна діяльність видатного українського музикознавця і педагога **Б.Л.Яворського** – автора теорії ладового слуху – висунула на перше місце у вихованні особистості формування творчих здібностей. Як відомо, він вперше організував Київську народну консерваторію в м.Києві і заснував власну школу однодумців. Він пропонував вводити творчість до програм всіх її відділень, зазначав на різні форми дитячої творчості, а також індивідуальне і колективне творення музики. У своїй публікації «Непосредственное звуковое творчество детей» Б.Л.Яворський звертає на необхідність керування дитячою творчістю [2, 134]. Пошуки вирішення проблеми щодо сприйняття різних видів мистецтва, збагатилися та привели його до думки використовувати різні асоціації при формуванні творчих якостей дитини. Вчений залучає різні асоціації: зорові, музичні, динамічні, комунікативні та ін. Великого значення педагог надавав єдності емоційного і свідомого, формуванню мислення слухачів, аналізу архітекtonіки твору. Отже, Б.Л.Яворському належить розробка **основних напрямків у формуванні творчості** – це розвиток творчих сил учня; вивчення фольклору як етнонаціональної основи для творчості; розвиток творчої уяви, асоціативного мислення; поступовість процесу входження у творчість [6, 18-23; 9, 125; 10, 189].

Видатний австрійський композитор, педагог і культурно-громадський діяч **Карл Орф** (1895–1982) розробив оригінальну методику музикування і надав їй синтетичних форм, насамперед поєднання співу й руху, ритмізованого читання віршів та гри на різних музичних інструментах. Педагогічні основи системи музичного виховання Карла Орфа викладені у 5-томному посібнику “Шульверк” (“Музика для дітей”) і спрямовують

навчання на максимальне стимулювання творчого розвитку учнів засобами індивідуального і колективного музикування, декламаційних вправ і музично-рухових ігор на фольклорній основі, вільної імпровізації. Крім того у посібнику він звертається до джерел дитячого музичного фольклору багатьох країн. Перш за все до музично-ігрового матеріалу К.Орф долучає народні поспівки, ритмічні ігри, вправи, пісенний репертуар, театралізовані сцени тощо. Особливо необхідно зазначити, що К.Орф зі своїми співробітниками розробили *нові типи музичних інструментів*. Вони намагалися відтворити особливе звучання ксилофонів і металофонів, різних типів флейти, різновидів народних скрипкових інструментів, які вкладали у звукоряди, а також чимало ударних інструментів (тамбурини, трикутники, констаньети). Його авторська школа розрахована на учнів від 6 до 14 років. У своїй методиці К.Орф, спираючись на тлумачення ритму як універсального компоненту, подає творчі вправи з винаходження нових інструментальних варіантів.

Виділимо лише **основні напрями** «Шульверка»: 1) Від пентатоніки до мажору і мінору, дорійського і міксолідійського ладів; 2) Поступове ускладнення музичної форми; 3) Перехід від бурдонних та остинатних супроводжень до тризвуків [7, 27]; 4) Поєднання фольклорного матеріалу різних народів і країн з національним німецьким фольклором.

Наступна важлива концептуальна установка посібника – це триєдність музики, слова і руху. Цю ідею К.Орф запозичив у Еміля Жака-Далькроза, але на відміну від методів ритмічного виховання швейцарського педагога, його інтерпретації музики через рух, К.Орф намагається “вивести елементарну музику і елементарний танок з їхнього загального першоджерела. За цією методикою діти вчать підбирати до музики відповідні рухи або до елементарних форм руху і танцю відповідну музику” [3, 199-200].

Визначна роль у створенні національних засад музичної педагогіки Угорщини ХХ ст. належить видатним композиторам, культурно-громадським діячам та педагогам **Золтану Кодаю і Белла Бартоку**. Для їх творчості було характерним опора на старовинні етнічні традиції з метою збереження ознак національної культури. Вони діяли в таких напрямках як фольклор, вільне використання народних джерел у творчості, вирішення важливих музично-педагогічних проблем на засадах національних традицій.

Основна ідея системи загального музичного виховання **Золтана Кодая** (1882–1967) ґрунтується на принципах опанування учнями пісенного фольклору рідного народу (етносу, нації) та інших народів світу, розвитку звуковисотного і ладогармонійного слуху шляхом відносної сольмізації, засвоєння нотної грамоти. Розвиток у школярів усіх ланок ладово-музичного мислення вважав пріоритетною сферою педагогічної практики і методики викладання спеціалізованих предметів. До того ж З.Кодай був переконаний, що хоровий спів спроможний піднести музичну культуру народу на найвищий щабель, тому хоровому музикуванню надавав виняткового значення.

Процес навчання гри на фортепіано представлений у музичній спадщині видатного угорського композитора, педагога і фольклориста **Б.Бартока**. Його «Мікрокосмос» складається з 6-ти зошитів. Основна педагогічна ідея цієї збірки – зв’язок навчання з формуванням музичного мислення, ознайомлення із сучасною музичною мовою на основі народного мистецтва. Так, спираючись на угорський фольклор, він підводить учнів до розуміння засобів виразності сучасної їм музики.

Під час вивчення циклу «Мікрокосмос» дитина проходить шлях ознайомлення від народної до сучасної музики навколо таких сфер: 1) інтонаційної, метроритмічної, поліфонічної, ладогармонічної; 2) використання типових засобів виразності (політональність, полігармонія); 3) організація ритмічного виховання на танцювальних формулах угорського фольклору.

Цикл Б.Бартока «Мікрокосмос» – це *сучасна музична енциклопедія* інноваційної музичної педагогіки, в якій учень стає творцем. Водночас – це проекція на сучасне

мистецтво ХХІ століття. Як неодноразово підкреслював Б.Барток, найважливішою функцією музичного мистецтва є формування творчої особистості, розвиток фантазії, мрій... Композитор Б.Барток стверджував, що “справжнім творцем стає особистість, яка має глибокі знання у певній сфері” [9, 124]. Він надавав переваги вивченню різних видів мистецтв у процесі навчання, а також перенесенню в естетичну сферу життєвого досвіду. Крім того він показував, що використання різних видів мистецтва стає важливим чинником виховання та **формування цілісної особистості**.

Вагомий внесок у розвиток методологічних імперативів музичної педагогіки ХХ ст. зробив **Дмитро Кабалевський** (1904-1987) – відомий як автор концепції масового музичного виховання дітей і водночас автор широко відомої програми з музики для загальноосвітніх шкіл. Він розширив традиційний діапазон викладання предмета “Музика”, акцентувавши процес активного сприймання музичних творів, виховання емоційного, естетичного ставлення до музичного мистецтва, тісно пов’язаного з сучасним життям.

В системі загальної музичної освіти набули поширення нові концепції розвитку дітей засобами музики. Серед них найвідомішими авторами є японський педагог і музикант Ш.Судзукі та канадський композитор і педагог М.Шафер. Вперше **Ш.Судзукі** розробив систему масового музичного виховання, в центрі якої знаходиться інструментальне (скрипкове) ансамблеве виконавство (музикування). Навчання гри на скрипці розраховане на ранній період – від двох років. Спочатку діти тривалий час грають без нот з метою розвитку музичного слуху. Провідною формою музичного виховання стає залучення дітей різного віку до виступів великих ансамблевих колективів (оркестрів).

Значний вплив на методику викладання музичних предметів в різних країнах (наприклад, в Англії, Канаді, США, Франції, Австралії, Нідерландії, Швеції) мали ідеї канадського композитора, педагога і відомого культурно-громадського діяча **М.Шафера**. Його підхід передбачає впровадження вільного експериментування зі звуками, ритмами, мелодіями з метою отримання дітьми відчуття радості від творчості, а також формування позитивного емоційного ставлення до музичного пізнання тощо. Провідною навчальною практикою стає імпровізація на музичних інструментах у формі діалогічної гри у колі. Додатково використовуються спів, сприймання музики, виконавська діяльність, опанування нотної грамоти [5, 531].

Аналіз вищевикладених педагогічних систем в галузі музичного навчання дозволив зробити наступні висновки. Наявність спеціальних музичних здібностей у дитини є важливим першоджерелом для формування й розвитку музиканта як особистості. Виявлення у дитини музичної обдарованості та розвиток її музичних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, а також здатність до опанування художніми творами, що й забезпечує процес активної творчої діяльності. Музичне виховання як складова мистецької освіти цілеспрямовує вплив на обдаровану особистість з **метою засвоєння знань** про соціальні норми й цінності, виробляє емоційно-ціннісне ставлення до них та бажання застосовувати (використовувати) їх у власній поведінці. До того ж, наявність педагогічних інновацій сприяють ефективному розв’язанню педагогічних проблем. При цьому обов’язковою пріоритетною завжди є спільна діяльність педагога й учня, яка ґрунтується на основі організації взаємного партнерства і творчої співпраці, сприяє досягненню певної освітньої мети. Також зазначимо, що ідеї, виражені у художньому образі, повинні бути обґрунтованими методологічними підходами (принципами) і конкретними методами.

Література

1. *Азарова А.* Педагогічна система Карла Орфа (До питання можливостей застосування зарубіжних методик у вітчизняному музичному вихованні) / А. Азарова // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. – К. : ДАКККіМ, 2003. – Вип.3. – С. 79-87.
2. *Дьяченко Н. Г., Котляревский И. А., Полянский Ю. А.* Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н. Г. Дьяченко, И.А. Котляревский, Ю. А. Полянский. – К. : Муз. Украина, 1987. – 167 с.
3. *Келлер В.* “Шульверк” К. Орфа и его международное значение // Музыкальное воспитание в современном мире : Сб. материалов IX конференции международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ) / В. Келлер. – М. : Сов. Композитор, 1973. – 305 с.
4. *Леонтьева О.* Т. Карл Орф / О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 289 с.
5. *Масол Л. М.* Музыка в школі // Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України ; головний ред. В. Г. Кремень / Л. М. Масол. – К. : Юрінком Інтер, 2008. – С. 530-531.
6. *Мужчиль В.* Розширення “географічного” простору фортепіано ХХ століття // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць / В. Мужчиль. – К. : ДАКККіМ, 2003. – Вип. 3. – С. 17-24.
7. *Орф К.* «Шульверк». Итоги и задачи / К. Орф. – Л. : Изд-во “Композитор”, 1970. – 209 с.
8. *Система детского музыкального воспитания Карла Орфа.* – Л. : Музыка, 1970. – 190 с.
9. *Шульгіна В. Д.* Українська музична педагогіка : Підручник / Валерія Шульгіна. – К. : ДАКККіМ, 2005. – 271 с.
10. *Шульгіна В. Д.* Музична україніка : Монографія / Валерія Дмитрівна Шульгіна. – К. : НМАУ, 2000. – 278 с.

УДК 78.034(492)

Лисіна Н.І.

II і III НІДЕРЛАНДСЬКІ ШКОЛИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Стаття посвячена характеристиці поліфонічного мистецтва епохи Ренесансу, розвитку II і III нідерландських шкіл музичного мистецтва, особливостям виконавського і педагогічного мистецтва Західної Європи, їх видаючимся представителям: Окегему, Обрехту, Жоскєну Дєпре і наступному впливові на долю музичної культури.

Ключевые слова: *многоголосная полифония, музыкальные жанры Возрождения, франко-фламандские школы полифонического искусства, церковное и светское, вокальное и инструментальное музыкальное исполнительство, выдающиеся музыканты Европейского Ренессанса.*

В Середні віки музика була прерогативою Церкви, тому і більшість музичних творів були духовними, в основі їх лежали церковні піснеспіви, які стали частиною віросповідання ще з початку Християнства. У VII культові наспіви – при безпосередній участі Папи Григорія Великого – вже остаточно канонізовані і григоріанський хорал виконується професійними співцями. Після освоєння церковною музикою багатоголосся григоріанський хорал стає тематичною основою поліфонічних культових творів. За Середньовіччям настав Ренесанс, який для музикантів був епоєю відкриттів, новацій і досліджень – епоха Відродження усіх прошарків культурного і наукового життя від музики і живопису до астрономії і математики. Хоча духовна музика здебільшого лишалася релігійною, богослужбовою, та послаблення церковного контролю над