

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ЗОЛТАНА КОДАЯ

В статті розглядаються педагогічні принципи і система музичного виховання видного угорського композитора, музичного діяча і педагога, які знайшли своє втілення і зіграли велику роль у розвитку європейської музичної педагогіки. Ці принципи і сьогодні є актуальними і цінними для української музичної педагогіки.

Ключові слова: музичне виховання, педагогічні принципи З.Кодая.

Творча діяльність Золтана Кодая була багатогранною. Він плідно працював як композитор, фольклорист, педагог і громадський діяч. Можна говорити про творчі процеси в різні періоди його життя, але метою даної статті є педагогічна діяльність композитора.

На початку 40-х років З. Кодай віддавав багато сил і часу масовій музичній освіті, усвідомлюючи в цьому можливість допомогти розвитку демократичної культури. Він ставив перед нею великі завдання. В статті, надрукованій в журналі « Співоча молодь», композитор закликав до ліквідації музичної неосвіченості, до того, щоб навчити всіх людей розумінню музики, виховувати в них любов до неї. Для досягнення цієї мети він вважав необхідним використовувати ресурси школи і аматорських колективів, особливо хорів. Слова не розходились з ділом: останні 10 років його життя були присвячені енергійній і плідній роботі в галузі музичної освіти.

В першій половині 40-х років Кодай багато працював над створенням навчальних посібників, стверджуючи в них свої педагогічні принципи. Він видав 107 двоголосних вправ, збірку « Будемо співати правильно», 4 зошити «Введення у двоголосний спів», склав 2 збірки « Пісні для школи», «333 вправи з читання нот» та ін.

Одночасно З. Кодай продовжував розробку своєї системи розвитку музичного слуху, виступав зі статтями з питань музичної педагогіки. Віддаючи все більше сил справі музичної освіти, він ніколи не розглядав якусь проблему однобічно, завжди пов'язував її з розвитком нової угорської музики. Музика повинна належати всім, але для цього, - казав він, - необхідно прикласти багато зусиль і, насамперед, допомогти покращенню становища в шкільній освіті.» Кодай вважав загальноосвітню школу найважливішою ланкою музичного виховання.

На паризькому конгресі організації міжнародного товариства « Музична молодь» Кодай розповідав про причини, які спонукали його зайнятися активною музично – виховною діяльністю. Він згадував, як приїхавши на початку століття в Будапешт, був охоплений бурхливим потоком музичного життя, оперою і концертами, заняттями в консерваторії. Але з часом йому стало зрозуміло, що все це доступно лише для невеликої частини суспільства і не характеризує дійсне положення вітчизняної культури. Він побачив, що чудові віртуози, виховані консерваторією, змушені від'їжджати за кордон, щоб заробити собі на життя, що в концертних залах постійно зустрічаються одні й ті ж люди, що чудовий оперний театр часто заповнюється наполовину. Більшість публіки переважно хотіли б слухати циганські оркестри та оперету, які затуляли від них всі інші види музичного мистецтва. «Виробники сонат повинні були визнати, що живуть у придуманому світі, – продовжував Кодай, - і я сам опинився перед цією реальністю, коли після першої світової війни царював декаданс і багато музикантів мріяли про еміграцію, а деякі дійсно емігрували».

Далі Кодай навів уже факти, пов'язані з його першими кроками в галузі музичної освіти. Характеризуючи сучасний стан угорської педагогіки, він підкреслив величезне значення хорового співу, знайшовши при цьому новий і несподіваний аргумент на захист своїх думок: « Я вважаю, що треба співати, бо в нашу механізовану епоху цього потребує природний інстинкт людини».

«Розвиток музичності, - вважав Кодай, - повинен відкрити перед молоддю всіх країн нові горизонти. Треба, щоб наша молодь, виходячи після концерту, відчувала себе духовно збагаченою змістом прослуханої музики, Одним з найважливіших завдань естетичного виховання є гармонійний розвиток художніх смаків і потреб, пов'язаних з високими суспільними ідеалами ».

Завершуючи свою доповідь, Кодай поставив питання: для чого потрібні зусилля викладачів, чи можна прожити без музики, без долучення до мистецтва взагалі? Більше того, чи можна обмежитися сурогатами, які розходяться в наш час всюди за допомогою сучасних технічних засобів інформації і не потребують ніякої напруженої уваги, а тим більше підготовки для розуміння? Кодай категорично вимагав протиставити потокові звукової макулатури справжню музику.

В словах Кодая звучить життєве кредо великого музиканта, визнаного просвітителя своєї держави і народу. Він стояв на трибуні конгресу обличчям до майбутнього, стверджуючи, що музика

в самих високих її досягненнях повинна стати важливою і необхідною частиною духовної спадщини всього народу, силою, яка здатна згуртувати людей. В цьому розкрилось об'єктивне розуміння соціальної значимості мистецтва, його здатності допомогти здійсненню високих народних прагнень.

Ще в 1929 році в журналі «Музичний огляд» вперше була надрукована стаття « Дитячі хори». Ось про що в ній було написано: « Кому не все одно, що буде у нас в музиці через одне – два покоління, той не може спокійно пройти мимо школи, із стін якої чути спів. Про що говорить цей спів? Частіше всього таке: « Нам і так добре! Мало часу, мала зарплата, директор не любить хорового співу. У мене немає амбіцій, я радий, що живу...» Текст співів не такий, але зміст відчувається більше за все. Те, що співають діти, як правило, не повинно навіть наближатися до мистецтва, те, як вони співають, набагато нижче рівня здібного натуралізму (музичним натуралізмом називають в Угорщині спів і гру по слуху, без знання нот).

Подивившись в учебні програми, ми бачимо: їх творці зовсім далекі від грецького ідеалу виховання, де центральне місце відводилося музиці. На практиці, звичайно, не вдається здійснити навіть передбачений мінімум. Дитина, яка вихована таким чином, пізніше, за все своє життя навряд чи зустрінеться з музикою, як з мистецтвом. Про справжню благородну музику вона знає: це якась головоломна задача – біжить від неї з криком: «У мене немає слуху!»

Звідси виходить, що необізнаність в галузі музики часто створює досить незручне враження навіть в освічених колах. Літературну і художню освіченість часто супроводжує музичний інфантизм, ті самі люди, які правою рукою борються за все прогресивне, лівою рукою в галузі музики підтримують халтуру. Тому не має нічого дивного в тому, що оперу відвідують не більше 5 тисяч людей, а концерти – тисяча або дві, що концертний зал тим пустіший, чим більш цікавою і складною є програма концерту. Необхідно виховувати таку публіку, для якої висока музика є життєвою необхідністю. Публіку потрібно вилікувати від її нерозбірливості по відношенню до музики. Це можна почати тільки в школі. Мільйони музично неосвічених стають безпорадною здобиччю низькопробної музики, а найбільш страшною є не пустий гаманець, а пуста душа.

Що чує дитина поза школою, як що вона не належить до незначної меншості, яка культивує дома хорошу музику? Міська дитина підбирає сміття вуличної музики.

Ближче всього до мистецтва стоїть сільська дитина. Те, що вона чує поза школою, походить більше від благородної старовини народної пісні. Все негативне несуть до неї грамофон, радіо і місто. Поганий смак розповсюджується дуже швидко і відгороджує людину від шедеврів мистецтва. В мистецтві це дуже суттєво, на відміну, скажімо, від одягу. Хто одягається без смаку, не завдає шкоди своєму здоров'ю, але в мистецтві поганий смак – справжня психічна хвороба, яка випалює душу. В зрілому віці ця хвороба частіше всього не виліковується, тому школа повинна забезпечити захисне щеплення від цієї зарази.

Музика – потужне джерело духовного збагачення. Наша справа – відкрити його для найбільшої кількості людей.

Що ж робити? - Викладати в школі співи і музику так, щоб це було не мукою, а насолодою для дітей, щоб на все життя прищепити їм жадобу до благородної музики. Треба підходити до музики не з раціональної сторони. Дитині треба дати можливість побачити в ній не систему алгебраїчних знаків, не тайнопис байдужої для неї мови. Нашу музичну теорію і методику необхідно будувати виключно на тому, чого навчили уже на практиці. Не слід пояснювати дітям теоретичні правила, поки вони не мають практичного досвіду – достатнього досвіду вивчених мелодій. Теорію слід будувати на відомих піснях, займатися нею окремо не потрібно, а тільки злегка звертати увагу на деякі структурні особливості: повтори, фрази, каданси. І тільки пізніше, дітям 13 – 14 років можна розкрити весь об'ємний погляд на теорію музики, на музично – теоретичні концепції. Необхідно розчищати дорогу для безпосереднього чуттєвого сприйняття. Якщо в найбільш вразливому віці, між 6 – 16 роками дитину жодного разу не пройняв животворний струм великої музики, то пізніше він уже не захопить її. Часто єдине хвилювання відкриває музиці юну душу на все життя. Це хвилювання не можна покладати на волю випадку: обов'язок школи – потурбуватися про нього».

В 1945 році композитор писав: «До того часу, поки широкі маси народу не будуть насолоджуватись музикою, не можна говорити про справжню музичну культуру». Для досягнення цього необхідним знайти баланс в розвитку професійної і масової освіти, подолати розрив між ними і, головне, створити систему шкільного навчання музиці. Мова йшла не тільки про створення навчальних посібників, а про перегляд сітки навчальних годин, розробки нової методики для виховання учительських кадрів, спроможних проводити в життя накреслені плани, причому не в окремих школах, а скрізь по всій державі.

З початку 50-х років Кодай та його учні невтомно передавали свій досвід молодому поколінню педагогів. Озираючись на пройдений шлях, вони могли констатувати великі досягнення. В 1966 році Кодай говорив: «У нас є зараз 103 початкові школи, в тому числі 23 в нашій столиці, де учні отримують кожного дня урок співів в рамках загальної програми». На питання – чи не стало це негативним для загальноосвітнього рівня, Кодай відповів: « Навпаки, ці школи з усіх предметів мають високі показники. Наші психологи також зацікавилися цією проблемою і виявили таку закономірність: співи оживляють дитячий дух, розум і діти набагато активніше і емоційніше сприймають все інше. Тому музика в цілому має великий позитивний вплив на людину, формує повноцінних, гармонійно розвинутих громадян.»

Невтомно, з року в рік, композитор ратував за те, щоб музика зайняла місце в щоденному житті школи на протязі всіх років навчання і якщо угорські діти отримують урок музики з першого до останнього класу, якщо музика стала обов'язковим предметом в екзаменаційній програмі, то в цьому велика заслуга З. Кодая. Він зробив все можливе для втілення своєї мрії: «До 2000 року кожний підліток, що закінчив загальноосвітню школу, буде вільно читати ноти». Учні цих шкіл більше цікавляться серйозною музикою, їх частіше можна зустріти на концертах, вони самі беруть активну участь в музикуванні. Тому не дивно, що в Угорщині було багато хороших колективів з високим професійним рівнем.

Хіба існує кращий засіб для наочної демонстрації суспільної солідарності, ніж хор? Хор в кожній школі може досягнути рівня, на якому він спроможний виконувати виховну роль. Справжнє захоплення, наївний інстинкт, який нерідко відсутній у дорослих артистів, притаманний кожній здоровій дитині. Після технічної підготовки на протязі декількох років дитина може досягнути високих художніх результатів. Якщо не створити дитячі хори, наші дорослі хори не будуть рости ні кількісно, ні якісно. Дорослий співає зовсім інакше, якщо зберігає в пам'яті захоплені ентузіазм співу в дитячому віці.

В кожному великому художнику зберігається і живе дитина: це відчуває споріднена юна душа. Тому для дитини підходить все тільки цінне. Все решта для неї шкідливе. Їжу для малечі вибирають старанніше, ніж для дорослих. Дитина потребує музичної їжі, багаті на «вітаміни». Без цього не припиниться хронічний і, що став уже невиліковним, музичний «авітаміноз» всього суспільства.

З цим була пов'язана турбота про покращення педагогічного репертуару – вибір кращого з того, що було створено. Кодай говорив, що для дітей треба писати якомога краще, турбуючись про природній шлях до їхнього розуміння, треба будити і підтримувати в них активну увагу до музики.

Говорячи про внесок композитора в галузь музичної освіти, насамперед треба нагадати про його твори для дітей. Відомо, що багато з них, не кажучи вже про шкільні збірники і навчальні посібники, створювались з педагогічними намірами. Кодай уникав спрощених рішень, одним з головних його принципів було виховання дітей в традиціях великого мистецтва. Ця ідея проходить червоною ниткою по всій його музично – педагогічній діяльності.

Не менш важливого значення надавалося вихованню активного відношення до музики, яке, на його думку, розвивається в хоровому співі, як найбільш доступній формі масового музикування. Хоровий спів розглядався ним як обов'язкова умова для досягнення загальної музичної грамотності і розвитку музичного слуху. Він вважав, що всі люди повинні читати ноти так само, як читають книгу, і цього треба досягати в школі під час уроків співу.

Кодай будував свої педагогічні посібники на фольклорному матеріалі. Він бачив в ньому основу музичного виховання та освіти. Кодай писав, що існує перехідний тип людей, які вже виростили з народної культури, але ще не оволоділи висотами її професійних надбань. Він стверджував, що рівень масової культури стане високим лише тоді, коли музичні почуття більшості нації будуть сприйняті також її освіченою меншістю, яка дивиться зверху вниз на народну культуру. В протилежному випадку мистецтву загрожує велика небезпека. Не маючи національного коріння, воно загубиться в світовій культурі або ним назавжди заволодіє космополітичний дилетантизм.

В цих словах розкриваються погляди Кодая на співвідношення національного та інтернаціонального в мистецтві. Він бажав, щоб угорська музика вливалась в загальний потік світового мистецтва, не гублячи при цьому своєї самобутності. І самий потік він уявляв собі сплавом культур, що взаємозбагачуються та доповнюють одна одну. Точка зору композитора була прогресивною, вона відкривала широку перспективу розвитку народно - творчих традицій.

Звичайно, в усіх школах слід було б зайнятися народною музикою так само, як і рідною мовою. Тільки таким чином можна правильно зрозуміти іноземні музичні культури. З полемічною загостреністю композитор зазначав: „Треба привести до музики маси. Деякі діячі бачать шлях до

цього в інструментальній музиці, але я вважаю, що вчитися грати на будь-якому інструменті не обов'язково. Було б катастрофою, якби кожний в країні грав на музичному інструменті; вся країна зійшла б з розуму від фальшивої гри. Хай грає лише той, хто дійсно народився для гри на музичному інструменті. Хіба дорога на священну гору музики веде тільки через пілікання на скрипці або вистукування на фортепіано? Навпаки, це останнє дуже часто веде мимо музики.

Навіщо вам скрипки, фортепіано? У вас в гортані є такий музичний інструмент, який звучить краще всіх скрипок в світі, було б кому заставити його звучати! З цим інструментом ви можете піднятися до найвеличніших музичних геніїв, було б тільки кому повести вас!"

Отже, Кодай був переконаний, що голосові дані і музичні здібності молоді настільки хороші, що вона взмозі відмінно справитися із найскладнішими завданнями. Все залежить від керівника. Для цього, за переконанням композитора, необхідні термінові реформи, адже вимоги, які ставлять перед вчителями співів в середній школі, настільки примітивні, що той, хто не подолав їх своїми силами, не справиться навіть з існуючою навчальною програмою. Лише видатні особистісні якості вчителів можуть врівноважити її недоліки.

Найбільш важливим є те, ким є вчитель співів в будь-якій районній школі, ніж те, хто займає посаду директора оперного театру. Поганий директор зразу ж провалиться, а поганий вчитель буде „вбивати” любов до музики протягом 30 років.

В 1937 році З. Кодай у своїй статті «Дати тон » спирається на конкретну хорову практику. Основні її тези підсумовуються у наступних положеннях:

1. Через те, що у фортепіано стрій темперований, і до того ж цей інструмент легко розладжується, він не може сприяти чистоті хорового співу і не підходить ні для того, щоб настроїти хор, ні для того, щоб супроводжувати хоровий спів.

2. Ознайомлення з мелодіями повинно проходити шляхом проспівування, а не шляхом їх програвання на фортепіано! (Видатні оркестрові диригенти теж співають під час репетиції, аби добитись від оркестру кращого виконання; тут З.Кодай посилається на А.Тосканіні).

3. Шлях від музичної неосвіченості до музичної компетентності проходить через оволодіння співаками хору читання нот та записом музики.

В тих же роках з'явилися його перші зошити «Угорське двоголосся». Їх методичні поради мали конкретні пропозиції: 1) про введення та використання релятивної сольмізації, за допомогою якої нотний запис стає наочним, більш зрозумілою стає і музична структура; 2) про пентатоніку, яка є основою рідної музичної мови.

У зв'язку з цим З.Кодай вперше піднімає питання про важливість багатоголосного співу, оволодіння яким треба починати набагато раніше, ніж це було прийнято. Він рекомендує вводити двоголосний спів за допомогою ручних знаків. Перед цим можна використовувати прийом «питання-відповіді» або «відлуння», коли співають дві групи. Таким чином виховується відчуття двоголосся. Спочатку вчитель виконує роль однієї групи, а клас – другої, потім клас поділяється на дві групи, в результаті досягається головна мета – два учні співають на два голоси.

В методиці З.Кодая виділяються чотири основних положення:

- по-перше, тільки активна музична діяльність, тільки практика музикування можуть стати основою музичного виховання, здатного привести до справжнього відчуття та розуміння музики;

- по-друге, єдиним « інструментом» для музикування, який доступний кожному, є людський голос;

- по-третє, тільки колективний спів, тобто хор, може привести до загального музикування, до спільного музичного хвилювання та відчуття людської спільноти;

- по-четверте, крім співу ніщо не може розвинути відносний звуковисотний слух, який є фундаментом музикальності.

На думку З.Кодая, вчити дітей грати на інструменті слід лише тоді, коли вони навчаються читати ноти. Він вважає: 1) віртуозна гра пальців не повинна відсувати на задній план духовну сторону справи; у справжнього музиканта слух повинен бути на першому місці; 2) треба уміти читати ноти і без інструменту, виконавець повинен розуміти те, що грає.

Найважливіша вимога до молодих музикантів, особливо інструменталістів,- співати в хорі. Найбільш корисно співати середні голоси. Необхідно мати досконало розвинений слух. Зорове сприйняття нотного запису повинно одночасно перетворюватися в звучання, а акустичний звук – в нотний запис. Розкриємо ці позиції докладніше.

1. Оволодіння ритмічними знаннями починається з кроків та ходи, щоб надати відчуття рівномірності тактових долей. Короткі ритмічні малюнки діти у віці від 3 до 5 років після показу вчителем відтворюють з легкістю. Таким чином, Кодай наголошує на тому, що починати навчати

дітей музиці треба якомога раніше. Дітям вже з дитячого садочку необхідно подавати «музичну їжу» високохудожньої якості.

2. В основі музичного матеріалу повинна бути народна пісня. Тексти мусять бути написані поетами, які зуміли глибоко проникнути в дитячу мову і висловити в поетичній формі світ дитячих почуттів. На уроках в школі діти повинні отримувати музичні знання на матеріалі рідної народної музики, а з часом на народній музиці інших народів та на високохудожній музичній літературі.

3. Для розвитку музичної культури, згідно поглядів Кодая, необхідні три моменти – традиція, смак і духовна цільність. Продовження традицій відбувається за умов постійності та спадковості, тобто важливо щоб покоління мали можливість органічно переймати, удосконалювати та відчувати основоположні істини та цінності. Що стосується смаку, то „неосвіченим є той, хто не вміє робити різницю між хорошим і поганим”, - говорив Кодай.

Культура створює в людині внутрішню єдність та дисципліну, вона може передаватися лише від людини до людини, або, як писав З.Кодай, «від живого ества до живого ества, обличчям до обличчя».

Отже, проблема, яка хвилювала Золтана Кодая, залишається актуальною і для нашого часу, тому важлив звернути увагу всіх, хто працює в системі музичної освіти, на необхідність покращення шкільної музичної освіти, на підготовку відповідних педагогічних кадрів.

Література

1. *Кодай З.* Избранные статьи. – М.: Сов. Композитор, 1982.
2. *Мартынов И.* З. Кодай. – М., 1983.

УДК 929Пігров+78.087.68(477),,19”

Колос М.Г.

КОСТЯНТИН ПІГРОВ – КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ І ЙОГО ХОРОВА ШКОЛА

В статтє рассматривается роль выдающегося украинского хорового дирижера Константина Пигрова и замечательной плеяды его воспитанников по Одесской консерватории в развитии хорового искусства Украины XX – нач. XXI века. Особое место отводится великому хормейстеру современности Анатолию Авдиевскому.

Ключевые слова: хоровое искусство, хоровая школа, творчество К.Пигрова.

Хорове мистецтво (хоровий спів) зародилося в Україні ще за часів Київської Русі. Центрами хорового мистецтва були монастирі та княжі двори. В XI ст. при Андріївському (Янчиному) монастирі, збудованому в Києві князем Всеволодом Ярославовичем (сином Ярослава Мудрого), було відкрито першу жіночу школу. Ігуменею монастиря була дочка Всеволода Ярославовича Анна (Янка). Вона все своє життя присвятила навчанню дівчат читати Писання, писати, опановувати жіночі ремесла. В монастирі дівчата обов'язково навчались церковному хоровому співу. Такі школи пізніше існували в Суздалі (XIII ст.), з XV ст. – у Москві, Новгороді та ін. містах. У XVI – XVII ст. хорове мистецтво розвивалося на Україні в братських школах, зокрема в Київській (пізніше — в академії; там був хор, який мав понад 300 співаків). Хоровим співом супроводжувались вистави вертепу. В кінці XVI – початку XVII ст. на Україні, а згодом і в Росії поширився партесний спів. Серед його жанрів найбільшої популярності набув духовний концерт, що дістав найвищого розвитку в творчості М. Ділецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. У XVIII ст. в Глухові, Києві, Харкові, а в XIX ст. – в Петербурзі, Москві, Львові, Перемишлі, Чернівцях відкрилися школи хорового співу і музики. У XVIII – XIX ст. склалися великі хорові колективи у Росії: Придворна співацька капела (виникла у 1479 році в Москві як чоловічий хор державних співочих дяків, у 1701 році її було реорганізовано в Придворний хор, а у 1703 – переведено до Петербурга), Московський синодальний хор (засн. на поч. 18 ст.), хор Шереметєвих (заснований у 50-х рр. XVIII ст.), «Слов'янська капела» в Москві; на Україні – Хор бурси товариства «Ставропігійський інститут», хор М. Завадського, Охматівський народний хор П. Демуцького, Хор селянський О. Вітошинського та ін. Розвиткові російського хорового мистецтва сприяла творчість М. Глінки, О. Даргомижського, композиторів «Могучої кучки», П. Чайковського, С. Танєєва; українського – С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського, М. Аркаса, П. Ніщинського, М. Вербицького, А. Вахнянина, Д. Січинського та ін. Великий внесок у хорове мистецтво України зробив М. Лисенко. Створений ним аматорський хор