

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ ЯК ПЕРЕДУМОВА РЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНОГО ВИХОВАННЯ В МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ

У статті в історичному аспекті розглянуті проблеми фортепіанної педагогіки післяреволюційних років, які були тісно пов'язані з проблемами виконавського мистецтва. Висвітлено активні пошуки київських педагогів-музикантів 20-их років в області дитячої музичної освіти, більшість з яких знайшли згодом широке застосування на практиці й стали передумовою для реалізації особистісно орієнтованого виховання в музичній школі.

Проблеми фортепіанної педагогіки післяреволюційних років були тісно пов'язані з проблемами виконавського мистецтва. Важко переоцінити значення виконавської діяльності в Києві таких видатних педагогів, як Г. Нейгауз і Г. Беклемішев. Яскраво виражений просвітницький характер їх концертної діяльності, високий рівень професійної майстерності зіграли вирішальну роль у формуванні смаків, вихованні естетичних поглядів учнівської молоді.

Найважливішим завданням навчальних закладів вважалася на той час підготовка пропагандистів музики й педагогів. Київські музичні навчальні заклади стали справжньою кузницею кадрів. Це послужило поштовхом до активного оновлення форм і змісту їх роботи. Питання художньої освіти серйозно обговорювалися тоді на численних конференціях, з'їздах, на сторінках періодичних видань.

Початком корінної перебудови музичної освіти була націоналізація Московської та Петербурзької консерваторій, і звільнення консерваторій від опіки Російського музичного товариства. Відтепер музична освіта стала справою державною. Декрет Російської республіки від 02.09.1918 року ліквідував оплату за навчання у вузах. Для консерваторій, де платня була особливо висока, цей захід мав величезне значення. Вона не лише відкривала доступ до вищої музичної освіти всім, хто володіє відповідними даними й достатньою підготовкою, але й звільняла консерваторії від необхідності приймати малообдарованих учнів для підтримки фінансового становища.

У 1918 році за рішенням Ради викладачів музично-драматична школа імені М. Лисенка була перейменована в інститут. Це рішення було узаконене постановою Радянського уряду України від 25 січня 1919 року.

Наступним кроком був Декрет від 4 березня 1919 року про відміну платні за навчання в усіх навчальних закладах України. Важливою віхою в галузі мистецтва республіки стало створення в перші місяці 1919 року Всеукраїнського музичного комітету.

Як відомо, в Києві, найбільшому культурному центрі України, консерваторія існувала з 1913 року. Серед її професорів були такі музиканти європейського масштабу, як В. Пухальський, Г. Беклемішев, відомі педагоги М. Домбровський, В. Тарновський, І. Турчинський, К. Михайлов. Особливою популярністю користувався талановитий теоретик і педагог Б. Яворський. Очолював роботу консерваторії з 1914 року композитор, диригент, педагог і відомий громадський діяч Рейнгольд Моріцевич Глієр.

Під час роботи з'їзду представників усіх консерваторій у Москві 17-30 березня 1917 року з усією гостротою встало питання про реформу музичної освіти. Необхідно було створити умови для того, щоб народ залучився до кращих зразків класичного й сучасного музичного мистецтва.

З перших днів діяльності в Києві яскрава самобутня особистість Б. Яворського, його величезна ерудиція в багатьох галузях науки і мистецтва, новизна музично-теоретичних й естетичних переконань привернули до нього не лише музичну молодь, але й професійних музикантів міста.

У нових умовах діяльність Народної консерваторії в Києві набула величезного розмаху. Завданням її було дати широким масам як загальну музичну, так і початкову професійну освіту.

Консерваторія почала свою роботу з відкриття інструкторських курсів для своїх викладачів. Ними стали учні Б. Яворського – С. Протопопов, М. Гольденберг, Р. Мотузок, Р. Заріцкая, М. Новікова, Е. Скрипчинська й інші. В основу навчання було покладено оволодіння кращими зразками народної та професійної музичної творчості. Провідне місце відводилося хоровому співу, який був основним у системі музичного виховання як дитячих, так і дорослих груп. Потім слідували спеціальні дисципліни – теорія музики і сольфеджіо, що викладалися на основі теорії ритму ладу Б. Яворського, слухання музики, гра на інструменті. У 1918-1919 роках поряд із хоровими значно розширилася робота інструментальних класів. Відкрився ряд спеціальних класів, у які було залучено до викладання нову групу консерваторської молоді Л. Хересько, А. Альшванг, Р. Ільїну, Т. Миловидову, В. Немирова й інших.

Інструкторські курси Народної консерваторії грали роль своєрідного методичного центру по впровадженню в життя нових форм роботи. Організовані в 1917 році, курси виконували відповідальне завдання виховання педагогічних кадрів у галузі масової музичної освіти. На кожному засіданні аналізувалися репертуар, запланований до виконання в хорових класах, твори, пропоновані для уроків слухання музики.

Педагоги Народної консерваторії стали ініціаторами створення численних дитячих музичних шкіл, яких у Києві вже на початку 20-х років налічувалося до 35.

Перша школа була організована в 1919 році. Тут викладали нотну грамоту, хоровий спів, сольфеджіо, ритміку. Заняття були груповими. Перша група – діти 7-9 років, друга – діти 10-12 років. Для підготовки викладацьких кадрів кожний педагог мав 3-6 асистентів.

Значна частина часу відводилася слуханню музики. На цих уроках виконували безліч п'єс Шопена, Гріга, Чайковського, Бородіна, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона. Діти із захопленням співали хорові твори Гречанінова, хори із опер Чайковського ("Снігуронька"), Римського-Корсакова ("Висота ... " із "Садко", Пролог із "Казки про царя Салтана"). Усі ці враження народжували інтерес до музики, виховували любов до прекрасного.

Народна консерваторія брала активну участь у пропаганді музичного мистецтва. Силами її педагогів і слухачів організовувалися концерти камерної та симфонічної музики. Численні концерти слухачів Народної консерваторії активно сприяли залученню до мистецтва широких мас трудящих. Багато хто з її випускників стали згодом музикантами-професіоналами.

На початку 20-х років назріла реформа музичної освіти в спеціальних музичних школах. Необхідно було перш за все зібрати й проаналізувати всі дані про стан справ в існуючих музичних навчальних закладах. Проведена робота показала незадовільну постановку музичної освіти.

В процесі розробки планів його реорганізації провідною залишалася проблема виховання всебічно освіченого митця-громадянина. Б. Яворський у своїй доповіді "Про принципи побудови навчальних планів і програм у професійній музичній школі" говорив про необхідність упровадження творчого підходу у викладання всіх дисциплін.

Реформа 1923 року мала прогресивне значення, оскільки вперше в історії музичної освіти здійснилося розділення дитячого й дорослого професійного навчання. Як відомо, у дореволюційних консерваторіях навчання дітей нічим не відрізнялося від навчання дорослих. У репертуарі для дітей велике місце посідали нескінченні вправи, технічні етюди, салонові-віртуозні й інструктивні п'єси не завжди високої якості.

У 20-і роки київські педагоги-музиканти вели активні пошуки в області дитячої музичної освіти. Багато чудових починів знайшли згодом широке застосування на практиці. Так, саме в цей період широко впроваджується метод, що спирається на музично-слуховий досвід, розвиток музично-слухових уявлень, музичного мислення, навичок свідомого виконання.

Ідею слухового методу висунув ще в позаминулому сторіччі В. Одоєвський у "Музичній азбуці". Він писав: "Наше... завдання: довести учня до того, щоб його око розуміло те, що вухо чує..." [1: 473].

Саме слуховий метод був узятий на озброєння першою київською музичною школою при консерваторії. Ініціатором його упровадження став Б. Яворський, який широко користувався ним на заняттях зі слухачами Народної консерваторії.

На перших порах у роботі відкритої при консерваторії музичної школи (на 500 учнів) закріпилися три види музичних занять: 1) слухання музики з бесідами, поясненнями; 2) хоровий спів; 3) рух під музику. Таким чином, слухання музики ставало основою широкого знайомства із музичною літературою, допомагало розвинути музичне мислення, виробляло добрий смак, викликало інтерес до справжнього мистецтва.

Переважаючою формою занять із дітьми були колективні уроки.

Проте, треба відзначити, що метод колективного проведення уроків у 20-і роки зазнає певної еволюції. Якщо спочатку він використовувався лише на уроках слухання музики, хорового співу й ритміки, що було цілком природним, то пізніше він починає переноситися й на заняття в класах гри на інструменті, а ще пізніше – в класах вокалу (вже в консерваторіях), що, зрозуміло, не могло дати позитивних результатів, хоча деякі педагоги гаряче за нього ратували.

Захоплення колективними формами роботи, цілковита підміна ними індивідуальних занять у музичних школах не могли не привести до певних втрат й у вихованні творчої індивідуальності музиканта.

Розумне поєднання індивідуальних і колективних занять характеризувало роботу профшколи № 1 при Київській консерваторії. Професійне навчання базувалося тут на вихованні музичного мислення методом розкриття й розвитку всіх художніх та інтелектуальних даних, закладених природою в кожній дитині. Провідними педагогами школи були К. Михайлов, Д. Бертсь, Є. Френкіна, Р. Кругла, С. Холодна, Ц. Сигал, Є. Сливак і ін.

Оволодіваючи тим або іншим твором, учні по ходу навчання ознайомлювалися з основами музичної теорії. Поряд із бесідами й слуханням музики діти залучалися до ансамблевого виконання. Їм пропонувалося також вести записи пройденого на уроках, своїх вражень, створювати малюнки за мотивами улюблених творів. Розширення музичних уявлень сприяло більш живому, активному спілкуванню дітей із інструментом.

Аналізуючи досвід перших київських музичних шкіл, слід підкреслити сучасність методів і форм їх діяльності. Вони й сьогодні викликають великий інтерес. Активне залучення початківців до художньої творчості, до світу музики, виховання потреби в спілкуванні з музичним мистецтвом у наші дні є актуальним завданням музичної освіти.

У 1923 році в Київській консерваторії був створений факультет музичного виховання, що був покликаний готувати педагогів для музпрофшколи й методистів-педагогів. Цей останній, також цілком новий профіль

музичної діяльності, згодом виявився дуже потрібним і перспективним. Багато випускників, що одержали кваліфікацію методистів, успішно працювали в ряді міст країни.

У музичних вузах 20-х років виник ряд дисциплін, раніше невідомих системі музичної освіти, наприклад, фізіологія фортепіанної техніки, рефлексологія, психологія мистецтва, поетика, психоритміка. Проте викладання їх велося стихійно й цілком залежало від кругозору, ерудиції педагога, що читав курс. Більшість із цих предметів згодом були вилучені з програми як такі, що не виправдали себе.

Поряд із тим серед цих нових предметів були й такі, які пізніше вирости в спеціальну музичну науку, як наприклад, курс історії та теорії піанізму, який вперше став успішно читатися в Київській консерваторії в 1922 році професором Г. Коганом.

Коли недоцільність роздільного навчання педагогів і виконавців стала цілком очевидною, назріла необхідність організації нової системи музичної освіти на Україні. Вона була здійснена в 1928 році. Музтехнікум у Києві було ліквідовано, а в Інституті ім. М. Лисенка було відкрито виконавський відділ. З 1928 року цей навчальний заклад, єдиний в місті, готуючи музикантів і драматичних артистів, став називатися Вищим музично-драматичним інститутом ім. М. Лисенка.

Середню музичну освіту забезпечували шість профшкіл. У 1928 році вони були з'єднані в два музтехнікуми, а в 1931 році злилися в єдиний музичний технікум.

На Україні одним із важливих завдань музичної педагогіки 20-х років стало створення навчального репертуару на основі народної музики. Його склали головним чином твори малої форми. У них часто спостерігалось пряме цитування народної мелодії з гармонізацією або обробка її з використанням окремих елементів українського фольклору (ладу, гармонійних сполучень, мелодійних оборотів, танцювальних ритмів). Найяскравішим зразком творчого переосмислення народного музичного фольклору стала "Пісня" Ревуцького (1929). Не вдаючись до прямого цитування, композитор використав народні звороти інтонацій, характерну мелізматіку, колоритні особливості ладів народної музики.

Широко увійшли до навчально-педагогічного репертуару цих років фортепіанні твори Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена. Велике місце належало в ньому ансамблевій літературі.

Головним же досягненням стало видання збірок кращих зразків класичної та радянської української фортепіанної літератури під редакцією Г. Беклемішева, Л. Ревуцького та В. Золотарьова.

Перший радянський український педагогічний репертуар налічував 60 творів, розділених на 6 ступенів за рівнями труднощів. Виданий він був у 1930 році. Оцінюючи зараз ці твори, можна констатувати, що, хоча деякі з них виявилися справедливо забутими, бо не представляли справжньої художньої цінності, проте значна їх частина й нині не широко використовується в педагогічній практиці. Це "Пісня" і "Гумореска" Л. Ревуцького, Соната-балада Б.Лятошинського, твори В. Косенка, що увійшли пізніше до його збірки "24 дитячі п'єси" і "Етюди", прелюдії В. Барвінського, п'єси Я. Стінного.

Заслуга укладачів першого українського педагогічного репертуару полягає перш за все в тому, що вони протиставили потоку салонної абстрактно-віртуозної літератури, широко існуючої в практиці 20-х років, кращі зразки класичної та радянської української музики.

У кінці 20-х років діячі Асоціації пролетарських музикантів України (АПМУ) проявили велику "активність" у галузі створення педагогічного репертуару, чим завдали чималого збитку нашій культурі. Як навчальний матеріал ними рекомендувалися виключно обробки масових пісень і цілком відкидалася музика Бетховена, Шопена; із російських класиків був особливо гнаний П. Чайковський за "песимістичність" й "інтелігентність" його музики.

Іншим проявом активного втручання АПМУ в методичну роботу музичних навчальних закладів була спроба декретувати проведення виключно колективних занять зі всіх музичних дисциплін, аж до колективних занять на інструменті. У методичному листі "Про реконструкцію методів навчання мистецтву гри на інструментах" мовилося наступне: "Індивідуальний метод занять із учнями дуже нераціональний, оскільки із кожним учнем вивчається майже однаковий репертуар. Варто було б давати методичні пояснення з приводу окремих п'єс цілому колективу студентів, а не кожному окремо. Необхідно ліквідувати спеціальні класи і вести заняття в окремих групах окремих курсів" [2: 4/224].

Методичні пояснення складали першу частину курсу "Методики вивчення художнього (музичного) твору". Друга частина його передбачала індивідуальний контроль за кожним учнем. Практично створювалися групи з двадцяти чоловік. У них за рік роботи студент повинен був вивчити певну кількість творів і продемонструвати їх на міжкурсних або міжвідділових конференціях. Такі конференції були основною формою обліку роботи студента. Керівник групи (а ним міг бути лише професор) читав основний курс і не менше 3-х годин на рік займався з кожним із студентів. Ці контрольні професорські години використовувалися перед конференціями.

Поточною "лабораторною" роботою "бригад" керували асистенти, якими ставала більшість педагогів середнього й молодого покоління. Така реформа не принесла б нічого, окрім зниження відповідальності за навчання музиканта, скутості творчої ініціативи окремих педагогів. До того ж всі двадцять чоловік повинні були проходити один і той же репертуар, пояснення до якого давав професор.

Серйозною перешкодою до проведення цієї та подібних реформ стала самовіддана робота видатних музикантів-педагогів.

На початку 30-х років назріла необхідність подальшого вдосконалення системи музичної освіти. На той час кожний із двох відділів Київського інституту ім. М. Лисенка (театральний і музичний) виріс у самостійну одиницю, і подальше перебування їх в межах одного інституту стало недоцільним.

У вересні 1934 року Постановою Наркомпросу УРСР було здійснено розділення Київського музично-драматичного інституту ім. М.В. Лисенка на два самостійні вищі навчальні заклади: консерваторію (із 1940 р. – імені П. Чайковського) і театральний інститут (із 1945 р. – Інститут театального мистецтва імені І. Карпенка-Карого).

Уже в 1934-1935 навчальному році консерваторія перетворилася на комбінат, що об'єднав три ступені повної музичної освіти: це були відкрита в цей же період спеціальна музична школа для обдарованих дітей, музичне училище (обидва на правах середнього навчального закладу) і власне консерваторія з аспірантурою.

Особливо слід зупинитися на музичній десятирічці для обдарованих дітей. Думка про створення такої школи виникла в педагогів Київської консерваторії давно. Досвіду організації подібної школи в нас не було. Основна трудність полягала в об'єднанні програм загальноосвітньої і музичної шкіл. Школа почала свою роботу восени 1935 року в спеціально побудованому приміщенні. Спочатку було сім класів із паралельним навчанням російською й українською мовами. Пізніше, вже в 1938 році, ця школа виросла в десятирічку із 450 учнями, інтернатом для обдарованих дітей робітників і колгоспників на 50 чоловік. Багато талановитих музикантів вийшло з середовища вихованців цієї школи, яка нині носить ім'я Миколи Лисенка.

Таким чином, у 1934-1935 роках остаточно сформувалася система музичної освіти, існуюча й понині. Підсумовуючи сказане, слід зазначити, що 20-і роки на Україні, зокрема в Києві, стали періодом плідних пошуків, численних експериментів, що приводили й до незаперечних досягнень, і до серйозних помилок. Якщо відразу після Жовтневої революції стояло завдання наблизити мистецтво до мас, зробити його доступним широкій аудиторії, то згодом до неї додалося й завдання розвитку музичного професіоналізму. На Україні воно розв'язувалося перш за все в плані виховання добре навчених музикантів-педагогів.

Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів порушеної проблеми аналізу передумов реалізації особистісно орієнтованого навчання в музичних школах України. Подальші його напрями можуть бути пов'язані з обґрунтуванням форм і методів виховання, адекватних сучасному стану цивілізаційного розвитку, освітній стратегії України XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. – М., 1956. – 723 с.
2. Материалы Кабинета истории музыки Киевской государственной ордена Ленина консерватории им. П.И.Чайковского. – фонд № 1. ед.хр. 10/69; 10/73; 81/16. Архив К.Н. Михайлова, ед.хр. 4/22, 4/224.

Матеріал надійшов до редакції 19.03. 2007 р.

Полевиков И.А. Музыкально-педагогическое наследие Украины как предпосылка реализации личностно ориентированного воспитания в музыкальной школе.

В статье в историческом аспекте рассмотрены проблемы фортепианной педагогики послереволюционных лет, которые были тесно связаны с проблемами исполнительского искусства. Освещены активные поиски киевских педагогов-музыкантов 20-ых годов в области детского музыкального образования, большинство из которых впоследствии широко применялись на практике и стало предпосылкой для реализации личностно ориентированного воспитания в музыкальной школе.

Polevicov I.O. Pedagogical and music inheritance of Ukraine as pre-condition of the personality oriented education realization at musical school.

In the article the problems of fortepiano pedagogics of post revolutionary years which were interlinked with the problems of art are considered in a historical aspect. The active researches of the Kiev teachers-musicians of the 20-es in the sphere of children's musical education, majority from which found afterwards wide application in practice and became pre-condition for realization of the personality oriented education at musical school are highlighted.