

СВІТОВИЙ ДОСВІД РОЗВИТКУ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

У статті розглядаються історичні та соціокультурні умови розвитку музичної педагогіки різних країн світу, а також представлено персоналії митців щодо вимог до педагогічної майстерності викладача музики. Певну увагу приділено змісту їх ідей викладання мистецьких предметів і морально-етичним засадам виховання педагогів-музикантів.

Переоцінка цінностей, що відбувається в сучасному світовому суспільстві, є однією з головних передумов розвитку й вітчизняної педагогіки. Даний процес спонукає педагогів до пошуку нових шляхів у нелегкому завданні підвищення професійної підготовки майбутніх учителів і окреслює один із головних лейтмотивів освіти: дослідження історико-педагогічних надбань людства. У цьому сенсі дослідження світової музично-педагогічної спадщини є своєчасним і актуальним. Вивченням даного питання в різний час займалися значне коло теоретиків, практиків: Р. Барро, А. Вільчовська, Л. Волинець, С. Горбенко, Е. Клаас, Ж. Леклерк, А. Мелік-Пашаєв, Л. Пуховська, Н. Рахлін.

Метою даної статті є розгляд зв'язку творчості митців з контекстом епохи, представлення загального художнього простору, в якому вони йшли власним, так би мовити, шляхом, а також активне переосмислення їх кращих педагогічних і мистецьких надбань і використання даного досвіду в подальшій роботі.

Нагадаємо, що рубіж XIX-XIX століть – час настільки строкатий і мінливий для мистецтва, що виділити єдину лінію його розвитку означає відволіктися від багатьох специфічних подробиць і випустити з уваги важливі відмінності складної та особливої в кожній країні ситуації.

У XIX ст. у Франції багато й захоплено думали та писали про вплив музичного мистецтва. Воно приваблювало не тільки як джерело насолоди, але і як філософське, морально-естетичне, соціальне явище. Саме політичне життя країни цього часу нагадує авантюрний роман. Це час переоцінок ідей, тем, естетичних норм старого мистецтва, пошук нових образів. Музичне життя було досить складним, бо ніколи ще історія мистецтва не знала настільки пишного цвітіння різноманітних шкіл і напрямків, настільки бурхливих зіткнень між ними.

На відміну від деяких європейських країн, де про роль музики і педагогів-музикантів роздумували суто філософи та теоретики, у Франції про це писали, насамперед, композитори, письменники, художники і критики-рецензенти. З різних точок зору обговорювалися різноманітні аспекти мистецтва звуку, формулювалися погляди, виникали диспути, гострі дискусії, які мали широкий суспільний резонанс. Характерною рисою французького музичного естетизму є майже повна відсутність теоретизації й абстрактних висновків. Основою творчості було реальне музичне життя. Висловлюванням французьких авторів щодо музичної освіти всіх верств населення притаманні публіцистичність, демократизм, просвітницько-пропагандистська направленість. Складні і спеціальні теми викладаються логічно, ясно і, в силу цього, – доступно. Як щось цілком типове сприймається думка, викладена в періодичному виданні "Ревю енциклопедик" критиком М. Франкером: "Музика заслуговує на те, щоб її викладали з усією ретельністю навіть у нижчих верствах народу: вона повинна увійти в програму навчання початкових шкіл поряд з читанням, письмом, елементами лічби, геометрії і малювання" [1: 7]. Саме ця стаття викликала полеміку в широких колах країни.

Другим по значимості питанням, яке постало перед тодішнім суспільством – моральне і матеріальне становище вчителів-музикантів і виконавців. Видатному музиканту Ференцу Лісту належить гостре зауваження про потрібне пригнічення викладачів – політичне, соціальне, релігійне: "Доля музикантів (як учителів, так і артистів) – трагічна. Перед ними два шляхи – або бути вірними високим естетичним ідеалам, прирікаючи себе на каторжний труд, самотність, убогість серед простого люду чи схилитися перед купкою невігласів, які вважають себе законодавцями мод. І ціною самозречення та відмови від особистої самобутності купити собі безбідне майбутнє..." [2: 8]. Чи ще один уривок з його статті "Про становище людей мистецтва": "...ми бачимо молодого чоловіка з впалими щоками на четвертому поверсі консерваторії. Він займається довбіжкою – є серед музикантів такий спеціальний термін. Він руйнує свою душу й тіло, б'є, "пилить" на якомусь інструменті, має один сорокахвилинний урок в тиждень, обідає за 20 су, а у відношенні до своєї майстерності як викладача так і не знає, що він робить і задля чого він це робить. У більшості випадків відсутність матеріальних засобів не дозволяє йому слухати і займатися у видатних майстрів... Єдине, що залишається – сісти в диліжанс і поїхати назад додому. І щастя, якщо там йому шляхом хитрощів і принижень вдасться відбити у тамошнього "маестро" якогось учня і час від часу отримувати від помісного буржуа запрошення на обід замість оплати уроків. Тоді він займе місце в кінці столу і неодмінно віддячить хазяїну за гостинність виконанням якої-небудь оперної мелодії..."

[3: 4]. Пізніше композитор загорівся ідеєю об'єднати всіх викладачів-музикантів у Союз. Його ціль – прогрес музики, освіти, демократизація музичного мистецтва й організація всенародної музичної освіти.

Ось деякі положення Програми Союзу:

- 1) возвисити й облагородити положення викладачів мистецьких дисциплін;
- 2) ввести навчання інструментальній музиці в народних школах, посилити його в інших навчальних закладах;
- 3) відновити церковне мистецтво;
- 4) відновити капелу в Парижі та провінціях;
- 5) ввести кафедру історії музики, естетики і філософії в кожному вищому навчальному закладі;
- 6) покращити навчання хоровому співу в школах.

Слід зазначити, що ця ідея, хоч і розумна та прогресивна, була на той час утопічною.

Так само нездійсненними були задуми видатних французьких митців А. Нуррі і Жорж Санд. Вони мріяли про таку собі Вищу школу опери, в якій кращі майстри даного музичного жанру навчатимуть інструментальному та вокальному виконавству, відточуватимуть власну педагогічну майстерність та морально впливатимуть на учнів: "Зробити так, щоб у душі бідняцьких дітей, чоловіків і жінок проникало відчуття прекрасного і розуміння шедеврів. Стати капельмейстерами бідноти!" [4: 34]. Саме в цьому вислові можемо означити основну проблему тодішньої музичної освіти Франції: "Гірко для поезії і трагічно для музики, що у Франції знають і вміють цінувати лише один музичний жанр – оперу" [5: 4].

Велику роботу по впровадженню ідей підвищення викладацької майстерності провадив Фромонталь Галеві. Він навіть написав вступ до роботи "Музика і дитина", в якому досить доступно і просто розкрив естетичні начала сучасного мистецтва: "Маляр є живописцем, і Рафаель – живописець. Сільський скрипаль є музикант, Чімароза й Моцарт – музиканти. Але всі вони артисти. Єдина кваліфікація, якої потребує артист, це кваліфікація артиста. Вона дається не кимось стороннім, а самим митцем після багаточасових занять, великої праці і неймовірних страждань. Музика існує повсюди. Коли суспільство має гарно поставлену музичну освіту й може її пристосувати в тих гарних ансамблях, в яких голоси та інструменти об'єднуються для того щоб виразити єдине почуття, єдине бажання, єдину думку, таке суспільство має велике майбутнє. Революції й Конвенти не створюють державу. Вони роблять лише її політику" [3: 6].

У XIX-XX ст. найбільш відомими в європейських музично-педагогічних колах стали системи музичного виховання угорського педагога Золтана Кодая та німецького композитора і педагога Карла Орфа. Обидві системи, незважаючи на відмінності, мають спільні риси: опора на народну музику, виховання естетичного смаку, музичної культури дітей через активний розвиток їх музичних здібностей. З. Кодай (1882-1967 рр.) став одним із найяскравіших представників музичної педагогіки середини минулого сторіччя. Він вважав, що головним призначенням художника є відродження національних традицій, які сягають корінням древніх пластів селянської пісенності й танцювальності. Саме цим пояснюється його невпинна діяльність у дослідженні багатьох напрямків фольклору, який він вважав основою своєї методики викладання музики. Проте, перевагу він віддавав пісенному (одно- та двоголосні пісні) матеріалу, оскільки:

- пісня веде до поліпшення музичного слуху, без якого неможливим стає подальше вивчення гри на музичному інструменті;
- ритмічний розвиток дітей відбувається за допомогою ігор, під час яких вони виконують дитячі пісеньки;
- ходьба і плески допоможуть познайомити дітей з поняттям "розмір" і "ритм".

К. Орф (1895-1982 рр.) у перші післявоєнні роки сформулював свою особисту цілісну педагогічну систему, яка почала складатися ще на початку минулого сторіччя, коли він працював у школі Гюнтер. У 1948 році композитор отримав пропозицію від Баварського радіо написати музику для серії передач для молодших школярів. Він звернувся до дитячих віршів та пісень, щоб розвивати здібності до імпровізації всіх учнів, а не тільки музично обдарованих дітей. Ця робота викликала жвавий інтерес у слухачів різного віку. Батьки засипали радіостанцію, яка транслювала ці передачі, сотнями листів із вдячністю. Тому педагог вирішив продовжити так вдало початий експеримент, і протягом багатьох років вів музично-педагогічну роботу, результати якої були зібрані в посібнику з музичного виховання під назвою "Шульверк". Ця праця складається з п'яти томів, у ній даються рекомендації із прилучення дітей до занять музикою і активної творчої діяльності, яка б приносила радість та почуття задоволення. Перший випуск мав гармонічний напрямок, у другому виданні більша увага приділяється музично-ритмічному вихованню. Воно здійснюється в русі, грі на елементарних інструментах, музичній декламації, співах. У музичних прикладах "Шульверка" відчувається авторський стиль – потяг до різних історичних пластів і широке використання фольклору (німецького, норвезького, шотландського, французького, датського, каталонського). К. Орф вважав,

що основа основ розвитку дитини – творчість, яка повинна починатися з музикування на дитячих музичних інструментах, співах, ритмічних рухах (це не обов'язково мали бути танці). Також не оминав увагою й співи, але вони не займали провідної ролі в його системі музично-естетичного виховання дітей. З часом в уроки співу поступово вплітаються лекції з різноманітних предметів: історії музики, культури, етики, історії мистецтва різних народів. На його думку, основою естетично розвинутої, культурної нації і, відповідно, музичного виховання в школі повинна стати народна музика, фольклор. У ньому його приваблювали насамперед високі естетичні та етичні цінності, національна своєрідність. Різноманітні ритмічні та мелодичні елементи дітлахи засвоюють в порядку зростання труднощів на прикладі угорських народних пісень (досить складних у метро-ритмічному аспекті) [6].

Почесне місце в пантеоні видатних митців належить нашому співвітчизнику Болеславу Яворському (1881-1924 рр.). Незважаючи на відносно невелику вивченість його педагогічної спадщини, це ім'я з упевненістю можемо поставити поряд з усіма означеними вище. Після 1917 року він очолив Київську народну консерваторію, де на курсах загальної та спеціальної музичної освіти займалися діти віком від 6 до 16 років. Для активного й гармонічного розвитку Б. Яворський включав в урок найрізноманітніші види музичної діяльності: слухання музики, спів, рухи під музику. Неймовірно, але цей без сумніву видатний педагог-музикант не залишив жодної статті, де б розкрив основи своєї викладацької методики. Ще недавно про його успіхи на ниві естетичного виховання молодших школярів ми могли судити з небагаточисленних публікацій його учнів та близьких. Педагог ще у 20-ті роки минулого сторіччя висунув ідею комплексного підходу до проблеми естетичного виховання. Учений вважав, що його основа полягає в загальному художньому розвитку особистості, її спроможності творчо сприймати життя індивідуальне та суспільне. Свою концепцію він вибудовував на основі досвіду вчених енциклопедистів 18 ст., особливо щодо ідеї виховання Нової людини – розвиненої, обізнаної та високоморальної. Антропоцентрична сутність вчення раннього періоду педагогічних пошуків Яворського пов'язана з епохою Відродження з її центром Всесвіту, найдосконалішим витвором природи – Людиною. Стрімкий потік розбудови українського авангарду перших двадцяти років минулого сторіччя, який принципово відрізнявся від західноєвропейських моделей, знайшов відгук у творчості педагога. Адже він ніс в собі глибинні естетичні зв'язки з праджерелами національного мистецтва [7].

Якщо підсумувати результати творчості педагога, вона мала декілька напрямків:

- культурно-просвітницький (відкриття мережі бібліотек, цикли лекцій з історії музики, все-світньої культури, цикли концертів камерної та симфонічної музики). Чи не вперше в практиці музичної педагогіки він дав лекцію-концерт. Митець вважав, що для повного розуміння музики слухач повинен слухати її в якнайкращому виконанні, тому запрошував до Києва тільки найкращих виконавців. Особливу увагу він приділяв виконанню творів молодих авторів;

- практичний (виступав як виконавець і композитор). Також вагомим є його внесок у дослідження української народної пісні. Яворський вважав, що на тлі пролеткультівського несмаку народна творчість має стати взірцем вишуканості та найвищого прояву естетизму;

- педагогічний. Творчий доробок його учнів – величезний пласт в історії української культури. Серед тих, хто долучився до таємниці теорії Яворського – Г. Верьовка, П. Козицький, М. Бериківський, Е. Скрипчинська, А. Альшванг, В. Цуккерман. Усі, хто хоч раз спілкувалися з Болеславом Леопольдовичем, відзначали його неординарність: "Яворський світлий і простий" (М. Юдіна, професор Московської консерваторії, видатна піаністка), "...він – сектант в музиці" (Р. Глієр, професор Київської консерваторії, композитор, педагог), "...середньовічний алхімік-фанат з рисами сучасного вченого" (Л. Сабанєєв, видатний скрипаль, музичний критик) [7: 136].

Американський диригент, піаніст, музичний критик Леонард Бернстайн (1918-1990 рр.) у середині минулого сторіччя проявив себе ще й як прекрасний педагог. Колеги з теплою іронією називали його "естетствующим стариганом", маючи на увазі його ідею про те, що музика й здатність насолоджуватися нею – найвеличніші блага, дані людині природою. А так як благо музики повинне бути доступним усім верствам, усім віковим групам, то наявна нерівність у її розумінні й сприйнятті повинна бути нівельована. Уже з початку середини минулого сторіччя він починає перед концертом давати коротеньку довідку про автора, час створення, основні ідеї твору. Поступово ці мінілекції набули величезної популярності й перетворилися на мініконцерти. Митець розумів, що концерти відвідує публіка далеко не юнацького віку. Вважаючи молодь і дітей практично невідповідними і, в той же час, найвимогливішими слухачами, він започаткував лекції по радіо й телебаченню. Свої програми він назвав "Концерти для дітей та молоді". Бернстайн справедливо боявся, що лектора-музиканта для даних вікових категорій підстерігають дві небезпеки. Перша – звернення до професійної музикантської термінології, більшості слухачів юного віку (навіть дорослих) малозрозумілої а іноді й невідомої. Друга – скотитися до популістського описування, яке може й цікаве, але далеке від сутності музики. Леонард Бернстайн зумів вибрати золоту середину. У своїх

"Концертах для дітей та молоді" він вводить слухача в широке коло складних питань. Починає з більш простих: що таке музика, які її складові, що таке мелодія, гармонія, контрапункт, музичний інтервал? Поступово автор підходить до надзвичайно складних в естетичному розумінні понять програмної музики, неосимфонізму, авангарду [8].

Звичайно, невелика за обсягом наукова стаття не зможе висвітлити всі аспекти даного питання. Однак, у підсумку слід зазначити, що чинниками виокремлення та розвитку передових ідей підвищення майстерності викладача музики є історичні та соціокультурні умови. Додамо, що загальними аспектами діяльності визначних діячів музичної педагогіки було: створення новітніх мистецьких освітніх інституцій, оптимізація роботи раніше створених, пошук шляхів якісного викладання.

Головна ж мета творчої праці всього мистецького загалу – виховання інтелектуально розвиненої особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Franker M. La revue encyclopedique. – Paris, 1881. – Т. 10. – 21 p.
2. Бронфин Е. Музыкальная эстетика Франции. – М.: Музыка, 1987. – 327 с.
3. Галеви Ф. Сувениры и портреты. – Париж, 1881. – 211 с.
4. Рейха А. Трактат о мелодии. – Париж, 1884. – 34 с.
5. Легуве. Е. 60 сувениров. – Париж, 1887. – Том 2. – 233 с.
6. Кауфман Е., Топтыгин А. Л. Вальдорфская педагогика как модель гармонизованного воспитания и образования творческой личности // Актуальные проблемы формирования личности. Сборник научных трудов. Харьковский государственный педагогический университет. – Харьков, 1995. – С. 236-241.
7. Романішина Т. Концепція музично-естетичного виховання Болеслава Яворського (київський період діяльності) // Київське музикознавство. – Київ, 2000. – Вип. 5.– С. 130-138.
8. Бернштейн Л. Концерты для молодежи. – Ленинград: Всесоюзное издательство "Советский композитор" – Ленинградское отделение, 1990. – 232 с.

Матеріал надійшов до редакції 7.12. 2009 р.

Бовсуновская Н. Н. Мировой опыт развития педагогического мастерства учителя музыки.

В статье рассматриваются исторические и социокультурные условия развития музыкальной педагогики разных стран мира, а также представлены персоналии художников относительно требований к педагогическому мастерству преподавателя музыки. Определенное внимание уделено содержанию их идей преподавания музыкальных предметов и морально-этическим вопросам воспитания педагогов-музыкантов.

Bovsunivska N. M. The World Experience of the Development of Music Teacher Pedagogical Skillfulness.

The historical and sociocultural conditions of the development of musical pedagogics in different countries of the world and the artists' personalities according to the requirements of the pedagogical skillfulness of the teacher of music are considered in this article. Some attention is given to the content of their ideas of music subjects' teaching and the moral-ethic aspects of music teachers' education.