

**ВЕДУЩИЕ КОНЦЕПЦИИ, МЕТОДЫ И ПРИНЦИПЫ  
ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ XX ВЕКА  
И ИХ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ОБОГАЩЕНИЯ ТЕОРИИ И  
ПРАКТИКИ ОБУЧЕНИЯ СПЕЦИАЛИСТА–МУЗЫКАНТА**

**Поддудник Е.Н.**

В XX веке происходит плодотворное экспериментаторство в области музыкальной педагогики.

Перед педагогией начала XX века встаёт вопрос: как посвятить в музыкальное искусство большинство, а не только избранных, как приблизить и сделать доступным и понятным музыкальное наследие для новых и новых поколений. Необходимо не только привлечь к музыке, но и привить к ней любовь и уважение. На наш взгляд, все концепции музыкального образования XX века пытаются ответить на этот вопрос.

Например, общие идеи прослеживаются в трудах таких известных музыкальных деятелей, как Б. Яворский и Б. Асафьев. «Слушание музыки» рассматривается как основа основ для понимания этого искусства и привития любви к нему.

К сожалению, все идеи Б. Яворского и Б. Асафьева так и остались идеями, не были сум-

мированы и обобщены результаты музыкально-педагогических экспериментов, не осталось подробного и конкретного описания; а главное, не разработана последовательная и детальная методика такой работы.

Но идеи Б. Яворского и Б. Асафьева нашли своё продолжение в трудах композитора и педагога Д.Б. Кабалевского.

Концепция Д.Б. Кабалевского, опирающаяся на общие идеи Б.В. Асафьева, ставящая своей конечной целью раннюю подготовку детей к восприятию серьёзной музыки, проявилась особенно ярко. Это первая стройная и законченная система музыкального образования. В основе системы Д.Б. Кабалевского лежит метод размышления о музыке. Суть метода заключается в том, что, слушая в целом произведение, воспринимая его и рассуждая о нём, ребёнок от общего переходит к частному, к выявлению внутренних связей и принципов единства. Нельзя не заметить, что в профес-

сиональном обучении специалиста-музыканта методика выучивания также строится от общего к частному, и обратно. Несомненно, этот принцип, а также постижение содержания исполняемого произведения дают основу музыкантам-специалистам для освоения и воплощения художественных задач.

На наш взгляд, в системе Д.Б. Кабалевского недостаточно уделено внимания такой форме обучения, как практические музыкальные действия детей и детское музыкальное сочинительство. Объяснение, овладение теоретическим багажом не может ни количественно, ни качественно являться основной частью педагогического процесса. Если ребёнок не постигает общие сведения при помощи «собственного активного действия», то «общие» понятия так и останутся общими. «Только занятия на инструменте, исполнение может подготовить ученика к полноценному восприятию и усвоению теоретических знаний, подвести к обобщениям» /1, 52/.

Другие же системы, например, К. Орфа, З. Кодая, известные ранее, делают упор на обучение. В частности, система З. Кодая опирается на принципы: обучение чтению и записи музыки, хоровое музицирование, воспитание музыкального мышления.

Л. Добсаи выделяет в методе З. Кодая четыре основных положения:

1. Активная музыкальная деятельность, только практика музицирования может явиться основой музыкального воспитания и способна привести к подлинному переживанию понимания музыки.

2. Единственный «инструмент» для музицирования, который доступен каждому, — это человеческий голос.

3. Только коллективное пение, то есть хор, может привести к всеобщему музицированию.

4. Ничто другое, кроме пения, не способно развить относительный звуковысотный слух, являющийся фундаментом музыкальности /2/.

В музыкальном образовании специалиста-музыканта и общем музыкальном образовании детей З. Кодай придавал большое значение музыкальному фольклору, активно применяя народно-песенный материал, обработки народной музыки для различных инструментов. Он считал, что не следует начинать инструментальное обучение до той поры, пока

слух ученика не будет воспитан с помощью пения.

Кроме того, З. Кодай подошёл вплотную к решению вопроса как сделать музыку всеобщим достоянием, научить её понимать. Главное, считал он, это музыкальная грамота для всех и каждого и развитие слуха через хоровое пение, которое, в свою очередь, даёт возможность обучить как можно больше детей в коллективном творчестве, спровоцировать «массовость» в искусстве музыки. Однако современная педагогическая практика показывает, что развитие слуха и приобщение к музыкальному искусству через хоровое пение не является окончательным «рецептом». Вокальное и инструментальное обучение должно существовать одновременно и одновременно развивать и обогащать ученика. Тем не менее, несомненно то, что много положительного в методе З. Кодая для профессионального обучения специалиста-музыканта: это и воспитание ладового мышления, и развитие хорового пения, и изучение национального фольклора.

Несколько другой взгляд на задачи музыкальной педагогики представляет нам К. Орф.

Принципы его концепции ближе к практике, нежели к анализу и восприятию музыки. В отличие от системы З. Кодая, К. Орф считает, что пение — не главное музыкальное занятие, хотя он и не отрицает его роли, в особенности хорового, но акцент ставит всё же на другом виде занятий, а именно на музицировании. Для этого подбираются простейшие музыкальные инструменты, в основном ударные и шумовые, чтобы дети могли овладеть ими достаточно быстро, так как владение инструментом и исполнение не конечная цель этих действий. Главное — сам процесс музицирования и импровизации, т.е. детское творчество. Этот путь, несомненно, очень важен и для обучения специалиста-музыканта. Музицирование, как считает К. Орф, должно быть коллективным и оформлено как игра. Здесь мы опять находим общность взглядов на задачи музыкальной педагогики — это охват как можно большего количества детей и школьников, доступность, заинтересованность в познании музыки. А также такой важный принцип, как формирование человеческой личности, где музыкальная культура играет далеко не последнюю роль. К. Орф считает, что «элементарная музыка должна стать стержнем педаго-

гического образования, а не быть одним из предметов среди многих других» /3/.

Современная педагогика шагнула далеко вперед, возраст обучаемых детей уменьшился, а задачи обучения возросли. Эта тенденция пришла к нам с Востока, в частности из Японии. Масару Ибука так и назвал свою книгу «После трёх уже поздно», он считает, что маленькие дети обладают способностью научиться чему угодно без каких-либо усилий в 2, 3 или 4 года, а в дальнейшем это дается им с трудом. Масару Ибука часто обращается к опыту известного во всем мире своей системой обучения доктора Шиничи Судзуки, который утверждает, что «нет отсталых детей, всё зависит от метода обучения» /4/. Доктор Судзуки практикует свой уникальный метод уже 30 лет. Он обнаружил, что разница между способными и неспособными детьми очень велика в старших классах, и поэтому попробовал заниматься с детьми более младшего возраста, а потом и с самыми маленькими, постепенно снижая возраст детей, которых обучал.

У Судзуки музыка и скрипка были поставлены в основу эстетического развития человека. Карл Орф отрицал классические музыкальные инструменты в системе массового музыкального развития. Судзуки, наоборот, берёт за основу массового музыкального воспитания скрипку, инструмент, находящийся на вершине музыки, самый сложный, соединяющий в себе и двигательные функции, и эмоциональные, и духовные.

В основе феномена достижения японской культуры лежит принцип развития таланта. Музыкальная одарённость мыслится внутри системы человека как существа изначально талантливого. Судзуки называет эту систему «системой воспитания таланта», а сам метод – «метод родного языка» /4/.

Из этого вытекает главный объединяющий принцип – «принцип окружения». Чтобы «сработала» «система воспитания таланта», ребёнок должен быть окружен музыкальной средой, погружен в неё.

Каковы основные принципы системы Судзуки?

1. Метод родного языка и организованное слушание музыки, причем практически одной и той же. Принцип семейного участия в музыкально-скрипичном развитии ребенка. В семье должен быть престиж музыки, особенно скрипки. Важную роль здесь играет мать. Пе-

дагогический оптимизм, любовь и похвала. Строгая последовательность в овладении всеми сложностями игры. От простого к сложному. Коллективное музицирование. (Этот принцип перекликается с системой К. Орфа, З. Кодая, и, видимо, он очень важен, так как присутствует в каждой предлагаемой системе).

2. Судзуки отдаёт все внимание звуку и воспитанию правой руки. Применяется также вариационность – как принцип развития скрипичного мастерства. Здесь Судзуки стремится вернуться к истокам итальянских и славянских скрипичных школ, где вариации служили основой музицирования.

3. Организация мышления: умение считывать текст, перерабатывать и воплощать в игре, безнотная игра.

4. Необходимо также учитывать равновесие интеллектуального и эмоционального развития.

5. Приемлемым считается и подражание другим исполнителям (моделям). Судзуки считает, что одаренность не передается по наследству. Но в то же время можно создать условия для развития способностей, к чему и ведет его система.

6. Индивидуальные занятия чередуются с групповыми, где дети могут соревноваться в своих успехах друг перед другом. Судзуки предлагает массу игр со скрипкой и на скрипке, что, в свою очередь, является и одновременно упражнением для игры.

Он делает очень смелый шаг, поставив в центр системы инструмент, изначально считающийся самым трудным в овладении и практически не встречающийся в повседневной жизни. Скрипка становится основой и духовного, и эмоционального развития и в то же время остается инструментом, на котором можно играть.

Система Судзуки – это прорыв в музыкальной педагогике, совершенно новый взгляд на привычные вещи. Его система так же, как и все предшествующие, стремится охватить образованием как можно больше детей (массовость). но, пожалуй, это единственное, что роднит Ш. Судзуки с К Орфом, З. Кодая, Д. Кабалевским и др.

Судзуки приближает общее музыкальное воспитание к профессиональному, он фактически стирает эти границы, как бы утверждая, что профессиональная игра для всех, а все могут играть профессионально. Он даёт шанс

любому ребёнку, любой семье, при этом всесторонне используя способности.

У школы Судзуки немало последователей (А. Пудовочкин, С. Мильтонян, И. Менухин).

А.В. Пудовочкин предлагает свою систему развития музыкальных способностей в группе. Овладение инструментом также происходит на групповых занятиях. Предлагаемая им система включает в себя развитие слуха, ритма, памяти, мышечной пластики, изучение нотной грамоты, овладение инструментом и воспитание художественного вкуса. Групповые занятия обуславливают дальнейший переход к ансамблевому музицированию. Дальнейший прогрессивный рост учащихся происходит в коллективе, в ансамбле.

По этой системе занимается уже не одно поколение детей, и она также дает положительные результаты. Но в отличие от системы Судзуки, здесь превалирует групповая деятельность, в то время как у Судзуки равноценно отдается предпочтение как групповому методу, так и индивидуальным занятиям. Нет здесь и раннего обучения (только с 5 лет), ничего не говорится и о «принципе семейного участия», хотя всё это уже доказало свою нужность и важность для развития и музыкального обучения ребенка.

Последователем школы Судзуки является С.О. Мильтонян. Однако за основу своей системы он берёт лишь некоторые принципы японского скрипача. Прежде всего, строгая последовательность в овладении всеми сложностями игры, для чего он предлагает много интересных упражнений, рассчитанных на то, что каждый может научиться играть на скрипке, независимо от способностей и возраста. Из этого вытекает не совсем традиционный переход и к последовательности изучения штрихов и других навыков. На наш взгляд, в этих «действиях со скрипкой и смычком» есть какой-то элемент механичности и оторванности от характера музыки и от музыки вообще. Ребенку трудно понять, для чего нужны эти упражнения, если еще не исполняется музыка. Но всё это создаёт основу для игры, а в дальнейшем для импровизации. Импровизационное начало в игре, сочинение собственной музыки – вот ключ к творчеству и интересу к музыкальному искусству. Система, предлагаемая С.О. Мильтоном, обеспечивает высокий уровень владения инструментом, развивает музыкальные способности ребенка, позволяет формировать

его интеллектуальный багаж, эмоциональное восприятие. Эта система опирается на отечественные традиции в начальном обучении скрипача, берёт за основу национальную музыкальную культуру. Именно поэтому она более понятна и доступна для российских педагогов-музыкантов и их учеников.

Оглядываясь на XX век, мы можем увидеть, как далеко шагнула музыкальная педагогика в своем развитии. Прежде всего, искусство музыки перестало служить только избранным, оно стало доступно каждому. Ведущие педагоги-музыканты, такие как Б. Асафьев, Б. Яворский, Д. Кабалевский, К. Орф, направляли свои поиски и эксперименты на достижение главной задачи музыкальной педагогики: любовь к музыке, возможность её восприятия и понимания как можно большим количеством детей, «массовость» в системе музыкального образования.

Каждый из педагогов шел своим путем, в чем-то пересекавшимся с направлением других концепций, а в чем-то и отличным от них. Так, Б. Асафьев, Б. Яворский и К. Орф предлагали развивать сочинительство детей, творческое начало. «Музыка в школе как наблюдаемое явление, слушание музыки» – основной стержень концепции Д. Кабалевского и частично Б. Асафьева.

Более действенным подходом к музыкальному образованию отличаются системы З. Кодая, К. Орфа, Судзуки, С. Мильтоняна, А. Пудовочкина. Объединяющим началом их концепций является исполнение музыкального произведения, умение играть на инструменте. У З. Кодая этим инструментом становится голос, у К. Орфа – шумовой оркестр и простейшие музыкальные инструменты, у Судзуки, С. Мильтоняна и А. Пудовочкина – это скрипка. Творческое начало, интерес свойственны каждой из вышеперечисленных методик, но каждая следующая усложнялась: от слушания музыки к пению, от пения к шумовому оркестру и, как наивысший итог, – вершина всего – овладение скрипкой, инструментом, который считается уделом музыкантов-профессионалов.

В XX веке музыкальная педагогика формируется и как наука. Мы можем уже говорить о предыдущем опыте каждой из концепций, анализировать и обобщать результаты экспериментов, добавлять что-то новое и продолжать развивать эту область музыкального

искусства. Каждая предложенная система в какой-то мере служила и профессиональному искусству. Можно выявить такую тенденцию, как сближение общего и профессионального образования, объединение целей и методов музыкального воспитания, активное их взаимодействие. Развитие этой тенденции продолжается и обогащается всё новыми поисками в этой области (А. Пудовочкин, С.О. Мильто-нян). Если педагоги начала и середины века ставили целью массовость и доступность музыкального образования, иными словами, приближали музыкальное искусство к человеку, то конец столетия показывает иную тенденцию – массовость и доступность исполнительского мастерства.

Более высокий уровень образования позволяет поднять человека до высот профессионального музыканта, владеющего инструментом и понимающего искусство музыки.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Кременштейн Б.К вопросу о противоречиях как источнике развития в процессе обучения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики / сост. Руденко В.И. Вып. 7. – М., 1986.

2 Добсаи Л. Метод Кодая и его музыкальные основы. – М., 1983.

3 Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / сост. Баренбойм Л.А. – М., 1978.

4 Масару Ибука. После трех уже поздно. – М., 1913.

5 Берляничик М. Методическая система Ш. Судзуки /Япония/ и отечественная скрипичная педагогика: лекция на научно-практическом семинаре. – Магнитогорск, 1993 /аудиозапись/.

6 Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / под ред. Е.. Орловой. – М. – Л., 1965.

7 Мильто-нян С. Педагогика гармоничного развития скрипача. – Тверь: «Дикси», 1996.

8 Музыкальное воспитание в Венгрии / сост. Баренбойм Л.А. – М., 1983.

#### *Түйін*

*Берілген мақала барлық музыкалық мамандықтар педагогтарының жұмысына практикалық мағына береді.*

*Өткен ұрпақтардың музыкалық тәжірибиесін жинақтау ғана емес, оған сүйене отырып музыка мұғалімі балалар өнер мектебі, балалар музыка мектебінің педагогтарының өз әдістемелік жұмысын жасауға болады.*

#### *Conclusion*

*This article has practical importance for teacher's work of all the musical specialities. Resting on it, we can generalize the experience of old musical generation but to create own methodology as a teacher of music as a pedagogue of music school and children's art school.*