

З ІСТОРІЇ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Специфіка фахової підготовки вчителів музики в різні історичні періоди завжди зумовлювалася вимогами суспільства до педагогічних кадрів. Проаналізувавши накопичений у цій галузі науково-методичний і практичний досвід, можна виявити позитивні форми і методи роботи зі студентами, які сприяють удосконаленню системи музично-теоретичної підготовки сучасного вчителя музики в педагогічному університеті.

Аналіз сучасної наукової, психолого-педагогічної, музикознавчої і методичної літератури свідчить про постійну увагу дослідників до проблем підвищення рівня музично-теоретичної підготовки фахівців. Так, проблема наукової організації навчального процесу з акцентом на формуванні системи музично-теоретичних знань, умінь та навичок у студентів-музикантів досліджується у працях Е.Б.Абдуліна, Л.Г.Арчажникової, Т.О.Бондаренко, І.М.Немикіної, О.М.Олексюк, Г.М. Падалки, О.Я.Ростовського, О.П.Рудницької, О.П.Щолокової та ін.

Мета і завдання статті – проаналізувати систему музично-теоретичної підготовки вчителів музики у вітчизняних навчальних закладах у різні історичні періоди, виявити позитивні тенденції цього виду фахового навчання студентів.

Серед перших вітчизняних шкіл часів Ярослава Мудрого найвідомішою була Палацова, при Софіївському соборі. На цей період, музика була складовою богослов'я. За часів Київської Русі, на відміну від Візантії і Західної Європи, шкільна система ще не була сформована. Проте музика завжди залишалась обов'язковим елементом навчання. У період формування педагогічної думки в контексті слов'янського Відродження (1569 р. – поч. XVIII ст.) велику роль для розвитку музичної освіти відіграли церковно-приходські школи, які навчали за церковними книгами основ церковного співу і читання. Заняття (в індивідуальній або дрібногруповій формах) проводили церковні співаки. Сольфеджіо призначалось лише для роботи з вокалістами і було невід'ємною частиною навчання співаків.

Із середини XVIII століття в українській музичній культурі починається генеральна зміна художньої системи: 1) перехід на нову загальноєвропейську писемність, освоєння акордового тонально-гармонічного багатоголосся; 2) розбудова нової системи музичного виховання у братських школах, доступних молоді усіх суспільних верств. Реформа музичної писемності полягала у відмові від середньовічних невм (кулізм), натомість, опанування сучасної лінійної нотації, що прискорило еволюцію тонально-гармонічного мислення. Нова нотація стала засобом для освоєння складніших музичних форм, оскільки давала можливість фіксувати в музичному творі з великою точністю не лише звуковисотні, але й метроритмічні параметри, забезпечувала акордову злагодженість голосів хору [7].

Ще однією інновацією стало освоєння норм на акордові звуки, високий рівень метроритмічної організації). У 1558 р. у Бересті вперше вийшов друком Канціонал – збірник чотириголосних протестантських пісень акордової фактури з провідною мелодією в середньому голосі. Тип простого акордового співу освоювала і православна молодь, що навчалась у католицьких і протестантських центрах. Відомі підручники того часу за якими вели навчання "на голоси" в католицьких і протестантських школах. Це праці Себастьяна Фельштинського та Йогана Шпангенберга. Найголовнішим в той час стала розбудова нових демократичних основ музичної педагогіки. Йшла підготовка для відкриття власної школи, зорієнтованої на виховання дітей усіх верств населення.

Д.Локшин у своїй праці "Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе" детально аналізує історію розвитку хорового мистецтва, системи навчання і розвитку слуху в різних хорових колективах. Він зазначає, що вже у XI – XV століттях навчання співу входило до системи навчання у монастирських та церковно-приходських школах, поряд з навчанням грамоті. Особливе значення мало навчання співу в XVI – XVII століттях у так званих "братських школах", які в той час відкривалися на Україні. Першу в Україні Львівську братську школу (1586) названо школою для заняття вільними мистецтвами. У статуті шкіл вказувалося на обов'язкове навчання грамоти, церковного порядку, читання та співів. Основним змістом предмета було вивчення музичної грамоти і церковного співу. Тут же вперше згадується посада вчителя співів. Викладачі першої братської школи заклали нормативні вимоги до вчителя: наставник молоді мусив добре знатися на музиці.

Майже через пів-століття програма, започаткована братськими школами, знайшла місце в більш розгорнутій і збагаченій програмі Києво-Могилянського колегіуму. У програмних положеннях вказується, що для розвитку голосу, слуху потрібна була регулярність щоденних занять, але негативним моментом було те, що для опанування теоретичних знань (музичних правил), відводився один день – субота.

Музична граматики спиралась на релятивну систему і містила основи сольмізації, тобто читання та запис нотного тексту в релятивних звукорядах (дуральному та бемолярному), освоєння повної хорової гами у трьох регістрах (від Г великої октави до е другої октави). На їх основі були розроблені певні завдання: заучування головних інтервальних та акордових (релятивно-інтонаційних) побудов; опанування системою ритмічних тривалостей звуків, пауз та метрів, які вживались у нотних партесах.

Цей теоретичний матеріал містився в популярних, на той час, працях С.Фельштинського та Й.Шпангенберга. У них містилась інформація про релятивну методику читання нот, з наголосом на освоєнні акордів-співзвуч. Навчали запам'ятовувати одночасно і звучання, і форму нотного запису сталих інтонаційних моделей. З аналізу цієї методики видно позитивну спрямованість на розвиток високочутливого слуху та забезпечення високого рівня слухової культури. У братських школах застосовувалась система "знаменного" співу. Реформа нотного запису церковного співу (XVI ст.) опосередковано дає уявлення про зміст предмета "Музична грамота". Навчання проводилось за п'ятилінійною системою ("київське знам'я" або "київська квадратна нотація"), що прискорювало процес навчання співам.

Підсумком є те, що в киево-могилянській період систематизувалась загальнонаціональна культура та її конкретні автономні складники: 1) *київська нота* (музична писемність); 2) *київська азбука, граматики* (музична педагогіка); 3) *київське пініє* (творчість); 4) *київські співаки* (виконавство).

Результатом накопиченого в цій галузі досвіду став випуск у XVII столітті перших російських підручників сольфеджіо: "Азбука" А.Мезенця та "Мусикійська граматики" М.Дилецького. Це був важливий крок в історії музичної

педагогіки, який засвідчив творчу і методичну самостійність вітчизняних педагогів та керівників хорів того часу.

Дилецький пропонує дуже зручний та доступний для учнів спосіб пояснення нот на п'яти пальцях, потім на "сходінках" і на завершення – на нотному стані. Така послідовність створює чітку систему міцного засвоєння нотної грамоти (запису нот). Цікавими є й методичні вказівки Дилецького стосовно інтонування таких інтервалів як секста і септима, проспівуючи спочатку подумки октаву вгору, а потім уголос проінтонувати необхідний інтервал [5: 24].

У 30-ті рр. XVIII ст. у Глухові відкрито професійну музично-педагогічну школу. Її задачею була підготовка вчителів співів та музичних виконавців. Паралельно починає працювати Харківський колегіум, в якому набували знань, умінь та навичок професійної музичної грамотності і певну виконавську майстерність у галузі хорового співу. Треба відмітити позитивний момент у роботі колегіуму: теоретичному матеріалу приділялась головна увага. У XVIII ст. починають працювати музичні школи, духовні семінарії, духовна академія в Києві та учительські школи. На початку XIX ст. при Харківському університеті був створений педагогічний інститут, в якому викладали теорію музики, спів та гру на музичних інструментах. У другій половині XIX ст. виникли спеціальні музичні школи при ІРМТ. Метою музичного товариства було розширення мережі музичних шкіл, училищ та гуртків Києва, Харкова, Одеси. Негативним в їх роботі була відсутність навчальних планів, слабе музичне забезпечення, а співи, взагалі, були не обов'язковим предметом, з чого видно низький рівень підготовки викладачів музики та співів.

У 60-ті рр. XIX ст. в багатьох містах України відкриваються учительські семінарії. Сюди набирали молодь з достатньо розвиненим слухом та знанням нотної грамоти. При деяких семінаріях працювали підготовчі класи для дітей з сільської місцевості. В основу семінарій було покладено "Проект учительських семінарій" К.Ушинського, який передбачав забезпечення учнів досить широким колом загальнопедагогічних знань: вивчення педагогіки, методики початкового навчання, психології дитячих ігор, а також методики співів та музики [8].

До навчальних планів цих закладів входили співи та музика. Їх метою було розвинути музичні здібності майбутніх учителів, сформувані у них виконавські та музично-педагогічні уміння і навички. Сприяли музично-теоретичній підготовці такі форми роботи: музична грамота з елементами гармонії, читання нот з листа, сольфеджування, виконання вправ з камертоном. Все це сприяло розвитку музичного слуху та педагогічній майстерності в майбутній роботі вчителя. На старших курсах вводилась педагогічна практика (учні вели уроки музики і співів, навчали дітей нотної грамоти, молитов). Роблячи висновок з роботи учительських семінарій можна стверджувати, що тут успішно здійснювали підготовку майбутніх учителів до викладання співів та музики у початкових школах. Учителів поважали за уміння співати, грати, та організовувати різні види самодіяльності, зокрема хору.

У XIX столітті нові прогресивні погляди торкаються і методики викладання співу та сольфеджіо. Більше уваги приділяється естетичній стороні музичного навчання та виховання, розвитку слуху та свідомому сприйманню музики. Кращі музиканти й педагоги XIX – початку XX століть сприяли формуванню вітчизняної культури та музично-педагогічних принципів, в яких важливу роль відведено роботі з розвитку музичного слуху (А.Аренський, Б.Асаф'єв, О.Балакірев, М.Глінка, О.Варламов, М.Леонтович, М.Лисенко, А.Лядов, М.Римський-Корсаков, Я. Степовий, К.Стеценко П.Чайковський та ін.).

Результатом педагогічної діяльності М.Глінки стали "Вправи для вдосконалення голосу", в яких наведена низка методичних вказівок щодо формування співацького голосу та розвитку музичного слуху. Вивчення нот, тобто навчання співу по нотах, Глінка пов'язував з вокальними вправами, взявши за основу розвиток навичок сприймання на слух. Б.Асаф'єв так пояснює інтонаційно-слуховий метод Глінки: "...не тупе завчання, хоча б і з аркуша, а постійне осмислення пам'яті й контроль за цим" [1: 307].

Методику навчання співу в загальноосвітній школі, яка базується на вивченні основ музичної грамоти та співу по нотах, розробив композитор, музичний діяч, народний учитель М.Леонтович.

Про необхідність формування музичного смаку та розвитку слуху, а також його значення у професійній діяльності писали передові музиканти та критики того часу. Так, А.Серов піддає нищівній критиці схоластичну методику викладання музично-теоретичних дисциплін, яка є абстрактною і схожа на викладання алгебри.

В.Одоевський зазначав, що навчання музичної грамоти та співу повинно ґрунтуватися на живому досвіді, на накопичених раніше спостереженнях. У навчанні співу по нотах він вважає центральним питанням взаємозв'язку слухових та зорових уявлень. У своїй роботі "Музична азбука" Одоевський, протестуючи проти механічного навчання нотам без попередньої підготовки слуху, проти несвідомого натаскування, головне завдання педагога він вбачає в тому, щоби привчити учня поєднувати у своєму понятті звук написаний зі звуком почутим, щоб на початковому етапі навчання не перевантажувати учня спеціальними поняттями і термінами, а навчати вихованця поступового [5: 73-74].

На початку ХХст. розпочинають роботу Учительські інститути, які готували вчителів співів та музики для середніх навчальних закладів. Програма зі співів складалася з теорії музики, сольфеджіо, церковного співу та елементів гармонії. Тут же давалися знання з історії музики і вивчалися методи навчання співів у школі. У навчальному плані співам відводилися 2 год. позакласних занять щотижня; поступово кількість годин збільшується і вводиться до розкладу занять. Основна різниця між учительськими семінаріями та учительськими інститутами полягала в тому, що в інститутах слухачі одержували більш глибокі знання з музично-теоретичних предметів.

У 1904 році у Києві відкривається музично-драматична школа заснована М.Лисенком. Школа надавала вищу освіту, а програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій. Ці програми містили спеціальні предмети (гра на фортепіано, співи, теорія музики, диригування хором та оркестром, сценічна гра й декламація) та допоміжні (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо, інструментовка). Після революції ця школа була реорганізована в Музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка. Позитивним моментом у його роботі було те, що головна увага на початкових курсах приділялась вивченню теоретичних предметів, але значні труднощі в роботі були викликані відсутністю програм, методик викладання музичних дисциплін, необхідних підручників. Свій внесок у розробку навчально-методичних матеріалів зробили українські педагоги-композитори К. Стеценко, Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, М. Леонтович, В.Косенко. Тільки в 30-му році серед чотирьох факультетів мав місце теоретичний факультет.

З 1917 року, на чолі з відомим педагогом-музикознавцем Л.Собіновим, у Харкові працює Всеукраїнський музичний комітет, який займається питанням підготовки музично-педагогічних працівників. До його складу входили М.Леонтович, Я.Степовий, К.Стеценко, фольклористи К.Квітка, П.Демуцький, хормейстер Я.Яциневич та інші.

На початку 20-х рр. XX століття в Києві та Харкові були відкриті народні консерваторії, ініціатором яких був Б.Яворський. Ці заклади мали на меті ознайомлення студентів з музичною літературою, заняття в хоровах класах, вивчення музичної грамоти, відвідування уроків співу, гри на фортепіано чи інших музичних інструментів (залежно від обдарованості).

Не можна не зауважити діяльності К.Стеценка, робота якого була спрямована на складання програм і методик викладання співу та дослідження народно-лісенної спадщини в музичній освіті і вихованні. На його переконання консерваторії та музичні факультети при університетах повинні дбати про підготовку вчителів музики і співів. Інструкторсько-педагогічні факультети при університетах встановлювали такі вимоги до вступу: іспит з політичної програми, знання в обсязі музичної школи другого ступеня з теорії музики і музичної літератури, музичної грамоти, контрапункту і музичної форми, володіння фортепіано.

У 1929 році в роботі проф. Я.Полфьорова "Підготовка керівника музичного виховання в закладах соцвиху" висловлюється зауваження та пропозиції щодо вступу на інструкторсько-педагогічний факультет, відділу музичного виховання. Ось головні критерії вступу: при наявності яскравого почуття ритму, абсолютного музичного слуху, виявленої здібності до імпровізації, знання курсу фортепіано й музично-теоретичних дисциплін в межах профшколи. У своїй "Програмі мінімум з тонічного мистецтва" Я. Полфьоров включав спеціальну програму із сольфеджіо, яка передбачала виконання вправ у скрипковому та басовому ключах на 1, 2, 3, 4 голоси. Студенти повинні були ознайомитися з типами дихань, виробити чітку дикцію, знати діапазон і регістри дитячих та дорослих голосів.

У роботі "Як забезпечити школу добрим викладачем музики" Р.Ескіна зазначала про незадовільний зміст музичної освіти. Практика підготовки музично-педагогічних кадрів на інструкторсько-педагогічних факультетах мала істотні вади у перші роки своєї діяльності, оскільки традиційно музичні заняття у молодших класах проводив учитель загальноосвітніх дисциплін. З 1919 року програма з музики вимагала від майбутнього учителя наявності певних музичних здібностей: розвинутого звуковисотного слуху, відчуття ритму, музичної пам'яті, поставлено голосу. Здійснення цих вимог було неможливе без спеціальної музично-педагогічної підготовки самого вчителя, знання ним основ музичної грамоти та музичної літератури, зокрема дитячої, володіння музичним інструментом. У зв'язку з цим виникла тенденція доручати музично-освітню роботу навіть у молодших класах учителю-фахівцю [4: 64-72].

Перебудова системи музичної освіти післяреволюційної доби (1919-1930 рр.) відзначалася інтенсивним пошуком нових форм музичного навчання і виховання. Методика викладання сольфеджіо не залишилась осторонь. У загальноосвітніх школах, клубах і гуртках зароджується нова форма сольфеджіо – музична грамота, яка уводилась з метою виховання здатності сприймати музику, опанування початкових музично-виконавських навичок та засвоєння елементарних музичних знань. Виникають і нові форми музичного навчання: групові, лекційні, "вільні", "комплексні" та інші. На уроках сольфеджіо широко застосовувалось "слухання музики". Велика увага приділялась розвитку музичної пам'яті, свідомому та виразному співу. Внаслідок цього у викладанні сольфеджіо впроваджується ладовий принцип розвитку слуху, широко застосовується виховання гармонічного слуху.

Спрямованість на цілісне вивчення художнього об'єкта в музичній педагогіці 20-х рр. ставилася з завданням максимального наближення теоретичних знань до потреб навчально-практичної діяльності музиканта-виконавця, композитора. Так, у журналі "Музыкальное образование" за 1925 рік відмічено: "Щоб учні не теоретики повірили, що теорія музики – це щось потрібне їм і любимо їми, а не "обов'язкові предмети", необхідно, щоб вона давала викладення знань про будову музичної мови, її елементів і будови художнього твору в цілому" [6: 103].

У 1933 році остаточно була сформована система музичної освіти, яка містила три ступені: дитячі музичні школи (семирічки), музичні училища і консерваторії. Були розроблені програми усіх ланок, що забезпечували їхній взаємозв'язок і наступність. У період 30-х – 50-х років було видано багато навчальних посібників з сольфеджіо, побудованих на ладовому принципі виховання слуху. З публікацією "Сольфеджіо" А. Островського, В. Шокіна, А. Єгорова, та С. Павлюченка у 1937 році остаточно утверджується методичний принцип виховання слуху на ладовій основі.

У наступних посібниках розробляються й інші шляхи розвитку ладового чуття. Наприклад, у збірці "Методичний курс сольфеджіо" І.Дубовський основний акцент робить на гармонічних зв'язках (T-S-D) за рахунок недооцінки мелодичних зв'язків у ладі. Але, у зв'язку з підвищенням професійних вимог до рівня розвитку слуху музикантів, виявилось, що цей принцип має низку недоліків, які гальмують всебічний розвиток слуху. На початку 50-х років XX століття переглядаються основні принципи методики викладання сольфеджіо. Цьому сприяли теоретичні дослідження у різних галузях науки, які відкрили багато нового у наших поглядах на звук, його властивості, музичне мислення та значення внутрішнього слуху (Б.Теплов, Н.Гарбузов, Л.Мазель, С.Назайкинський та ін.).

У цей період (50-ті – 70-ті роки) публікуються методичні роботи та навчальні посібники в галузі методики сольфеджіо: "Нариси з методики викладання елементарної теорії та сольфеджіо" А.Островського, "Розвиток внутрішнього слуху у класах сольфеджіо" В.Серединської, "Про викладання чотириголосного гармонічного сольфеджіо" К.Дмитревської, "Методика викладання музичного диктанту" О.Давидової та інші.

У 70-ті – 80-ті роки досліджуються питання про виховання слуху у зв'язку з новими інтонаційними та ладогармонічними особливостями сучасної музики. Оскільки розвиток слуху на кожному історичному етапі здійснюється на творах відповідного стилю з усіма особливостями його інтонаційної та ладогармонічної сфери, то в методиці викладання сольфеджіо застосовуються прийоми, які укріплюють і розвивають сприйняття цих стилевих особливостей музичної мови. Так, наприклад, ладова та ступенева система розраховані на класичний стиль музики, з чітко встановленою закономірністю співвідношення опорних та ввідних тонів, ладових та функціональних зв'язків семиступеневого мажору та мінору. Тривале закріплення цих зв'язків у курсі сольфеджіо призводить до "інерції слуху" (А.Островський). До завдань розвитку професійного слуху повинно входити не стільки закріплення цієї інерції, скільки створення передумов для подолання її на основі активізації слухових уявлень. У статті "Про подолання слухової інерції при сприйманні сучасної музики" Островський зазначав, що необхідно шукати нові шляхи активізації слуху, здатного відійти від звичних стандартів мелодики та гармонії й подолати нові ладові труднощі, типові для сучасної музики [2: 9].

Ці слова актуальні й нині. Створюються нові системи розвитку слуху, які закріплюють і канонізують стилеві закономірності. Але вони постійно відстають від нових течій та досягнень науки, що спонукає час від часу переглядати принципи методики викладання сольфеджіо.

Висновки. Отже, аналіз вітчизняної системи професійної підготовки вчителів музики у різні історичні періоди дозволяє виявити позитивні тенденції в музично-теоретичній підготовці студентів вищих музичних і педагогічних навчальних закладах. Історично складені форми і методи роботи зі студентами є актуальними і в наш час, але потребують удосконалення й оновлення, що спонукає нас до розробки нових форм і методів музично-теоретичної підготовки сучасного вчителя музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
2. *Вопросы методики воспитания слуха.* Сб. статей под ред. А.Л.Островского. – Л., 1967. – 133 с.
3. *Давыдова Е.В.* Методика преподавания сольфеджио. – М., 1975. – 159 с.
4. *Ескіна Р.А.* Як забезпечити школу добрим викладачем музики // Комуністична освіта – 1934, – №7. – С.64-72.
5. *Локишин Д.Л.* Хоровое пение в дореволюционной и советской школе. – М., 1957. – 269 с.
6. *Миронова Н.А.* Комплексные учебные курсы. История и современность // Актуальные проблемы музыкального образования: сб. статей / Сост. И.К.Котляревский, Ю.А.Полянский. – К.: Муз.Україна, 1986. – С. 99-105.
7. *Олексюк О.М.* Музична педагогіка: Навч.посіб. – К., 2006. – 188 с.
8. *Ушинський К.Д.* Проект учительських семінарій // Ушинский К.Д. Избранные педагогические сочинения. Т.2. – под ред. А.И.Пискунова, 1974. –С.36-66.

Подано до редакції 14.08.09.

РЕЗЮМЕ

У статті проаналізовано систему музично-теоретичної підготовки вчителів музики у вітчизняних навчальних закладах у різні історичні періоди, прослідковано розвиток фахової підготовки вчителя музики в різних закладах освіти.

Ключові слова: вчитель музики, музично-теоретична підготовка, система.

В.В. Юрчак

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

РЕЗЮМЕ

В статье проведен анализ системы музыкально-теоретической подготовки учителей музыки в отечественных учебных заведениях в разные исторические периоды, прослежены пути развития специальной подготовки учителя музыки в разных заведениях образования.

Ключевые слова: учитель музыки, музыкально-теоретическая подготовка, система.

V. V. Yurchak

FROM THE HISTORY OF THEORETICAL AND MUSIC TRAINING OF MUSIC TEACHER

SUMMARY

The article analyzes the system of theoretical and music training of Music teachers at home educational establishments in different historical periods; highlights some ways of development of Music teachers' professional training in different educational establishments.

Keywords: Music teacher, theoretical and music training, system.
