



**ПОЛЯКОВА**  
**Елена Степановна** –  
доцент кафедри  
фортепіано музичально-  
педагогічного  
факультета БГПУ  
ім. Максима Танка,  
кандидат педагогічних  
наук

# ГЕНЕЗИС МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И СМЕНА ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПАРАДИГМ В АНТИЧНОСТИ

Исследование любого педагогического феномена невозможно осуществить, не проследив, как общество подходило к личности педагога на различных этапах своего существования, к той системе знаний, которой он должен владеть и которую призван передавать последующим поколениям. Ограничив проблему рамками музыкально-педагогического процесса, попытаемся определить сущность музыкально-педагогического образования, его генезис и исторические тенденции, проявляющиеся в смене парадигм, на которые опирается музыкально-педагогический процесс в своем историческом движении.

Хотя термин «парадигма» сравнительно недавнего происхождения и вошел в широкое употребление после выхода исследования Т. Куна «Структура научных революций» (70-е годы XX века), педагогическая наука всегда опиралась на системы основных научных достижений, определенные теоретические разработки и способы действия, модели-образцы решения педагогических задач. Осознанно или неосознанно, но педагогические взгляды той или иной эпохи опираются на современные достижения философии, психологии, естественных и общественных наук, которые лежат в основе создания педагогических теорий и соответствующей этим теориям практики<sup>1</sup>.

На заре развития человеческого общества невозможно еще говорить о самостоятельном художественном творчестве в области музыки, которое было непосредственно вплетено в реальный процесс жизни, однако этнографические и археологические исследования позволяют утверждать, что ростки эстетической рефлексии уже имеются в самой примитивной эстетической деятельности. Р. И. Грубер во «Всеобщей истории музыки» началом эстетической и, соответственно, музыкальной деятельности, которая в это время существовала в синкретическом виде, считает «воспроизведение трудового процесса вне объекта труда, но в формах самой действительности, т.е. воспроизведение образное»<sup>2</sup>. В культуре древности художественная деятельность руководствовалась и мотивировалась мистически-магическим пониманием воздействия искусства на окружающую действительность, связанным с представлениями древнего человека о его пользе. Недаром мифологизи-

ровались и обожествлялись создатели музыкальных инструментов, певцы (в Древнем Китае Фу Си — творец музыкальных инструментов, Ши Да — легендарный арфист; в Древней Греции — Орфей).

При этом если говорить именно о музыке, то можно утверждать, что целью первых музыкально-эстетических опытов человека является воздействие на окружающую действительность при помощи эмоционально-активного проявления своего отношения к жизни. Общепринятым в музыкальной философии, эстетике и музыкальной педагогике является тезис о неразрывности и взаимообусловленности становления эстетического отношения к действительности и эстетической потребности человека, существующей в единстве трех ее составляющих: желании создать, передать и пережить определенное эмоциональное состояние<sup>3</sup>. Под знаком мистически-магического воздействия музыки развивается естественная сигнализирующая функция ее как особого феномена звучания, которая представляет, по выражению Э. Денеша, «привычное первоначальное переживание»<sup>4</sup>. На основе передаваемых из поколения в поколение «звуковых знаков» первобытный человек создавал собственную мелодически-ритмическую форму — так возникли архетипы.

Мистически-магическая музыкальная практика первобытного человека не требовала специальной личности (учителя, педагога) для передачи накопленного в области музыкального искусства опыта последующим поколениям — это осуществлялось в процессе труда, жизнедеятельности. Первобытная общественная среда выделяла тех, кто лучше других проявлял себя в этом виде деятельности без целенаправленного обучения. Хотя уже древнегреческие мифы называют нам имена первых учителей-музыкантов: Орфея и Геракла, Лина и Евмолпа. В целом можно констатировать, что первые завоевания цивилизации: укрощение огня, обработка дерева, металла, изобретение колеса и гончарного круга, первые успешные опыты земледелия и скотоводства — все это сопровождалось и первыми опытами эстетического освоения действительности, использованием музыкального искусства в практической жизни первобытного общества. Использование музыки при всей ее практической направленности тем не менее рефлексировалось древним человеком не только как сугубо реальная цель этого вида деятельности, но и как самоценность феномена, музыкально-художественной деятельности придавалась духовно-аксиологическая окраска.

Мифологизированное, мистическое мировоззрение древнего человека, его взгляды на природу и самого себя обуславливали признание музыки как цели и ценности ее существования в жизни сообщества. Но с развитием цивилизации мифически-магическая парадигма, лежавшая в основе существования и функционирования музыкального искусства, исчерпала себя.

Отказ от магической картины мира связан с зарождением и развитием естественных наук как на Востоке, так и в Древней Греции. Человек вступил в иные отношения с природой, упрочил свои позиции, научился ею управлять, что предполагало достаточное удовлетворение непосредственных физических потребностей и укрепление духовно-эстетической способности к наслаждению искусством. Человек теперь не столь зависим от природы, получил известную степень свободы. Происходит дифференциация форм сознания (науки и религии, например), исследуются законы природы. Соответственно и музыка выделяется из общего синкретичного искусства. Начинается исследование ее закономерностей, при этом человек опирается на первые естественнонаучные дисциплины: арифметику, геометрию, астрономию, медицину и др.

В основе древнегреческой музыкальной философии и эстетики лежит взгляд на музыку как на важный конституционный элемент мироздания. Символическую связь между музыкой и миропорядком определил в VI веке до нашей эры великий греческий философ Пифагор, который открыл числовые основы музыкальной акустики и экстраполировал эти закономерности на видимую часть универсума. Логической основой такого информационного подхода явился взгляд на музыкальный звук, устанавливающий каузальность между ним и движением. Рассматривая звук как следствие движения, пифагорейцы считали, что и движения без звука не бывает. Отсюда вывод: музыка существует в трех видах — *musika instrumentalis* (обычная игра на музыкальных инструментах), *musika humana* (неслышимая музыка, присущая каждому человеческому организму и душе), *musika mundane* (музыка космоса, впоследствии стала именоваться музыкой сфер). Из этих теоретических взглядов следует важный практический вывод: во время слушания музыки подобное действует на подобное, чем и обеспечивается глубокая предрасположенность души к музыкальному воздействию, более того, структурно разные мелодии оказывают различное этическое воздействие на психику человека. Отсюда следует вывод о необходимости специального отбора музыкального материала для реализации воспитывающей и развивающей функций музыки.

Философско-созерцательная парадигма, в основе которой лежал тезис теоретико-познавательного характера о безупречности арифметического совершенства музыки, превращает музыку в математический феномен, рефлексировался человеком как предмет чисто интеллектуального наслаждения, обусловленный осознанием и созерцанием абстрактного математического порядка. Однако подобные взгляды приводят к парадоксальному явлению: интеллектуальное наслаждение полнотой разрушает музыку как слышимый и переживаемый объект, звучащий феномен.

Оценивая произошедшую смену парадигм, можно утверждать, что происходила она за счет рационализации содержания эстетического феномена. Именно через рациональное преодоление магического понимания музыки, через нововведения в отношении «музыка — человек», «музыка — универсум» на основе естественнонаучных теоретических знаний происходила смена парадигм. Положительным же моментом является признание развивающе-воспитывающей функции музыкального искусства. Как указывает З. Денеш, стремление к достижению размеренного состояния духа при помощи музыкального искусства свойственно всем значительным музыкальным культурам древности. Приписываемое Конфуцию изречение со всей определенностью указывает на это: «Если хочешь узнать, благополучно ли обстоят дела с правлением какой-то страны и здоровы ли ее нравы, то прислушайся к ее музыке»<sup>5</sup>. Философско-созерцательная парадигма, в недрах которой возникло новое направление теоретического и практического осмысления роли музыкального искусства в жизни человека, постепенно изживала себя.

С развитием рабовладельческого общества, с возникновением школ музыка становится неотъемлемой частью образовательного процесса, выделяются специалисты-профессионалы в области музыкального искусства и люди, обучающие музыке. Следует отметить, что уже в древности музыкальное искусство не было однородным, разделяясь на придворную, храмовую музыку и музыку народную. Функции храмовых и придворных музыкантов выполняли наиболее подготовленные профессионалы-музыканты и певцы, те, что играли и пели не «для себя», а умели петь и играть «для других». Потребность в музыкантах-профессионалах вызвала к жизни и людей, которые специально занимались обучением музыке. В русле музыкального искусства появились и достаточно четко обозначились композиторско-исполнительское (профессиональное) и педагогическое (воспитание и обучение как профессионала, так и любителя музыки) направления. Совершенствуются музыкальные инструменты, возникают исполнительские школы, поддерживающие и развивающие инструментальные, хоровые, вокальные традиции.

Крупной вехой в истории взглядов на педагогическую и развивающую функцию музыки была концепция Дамона (V век до н. э.), зерном которой являлось утверждение, что посредством смены музыки можно сознательно формировать личность. Он считал необходимым заботливо отбирать используемые в процессе воспитания музыкальные произведения, т. е. с возникновением профессионального и любительского музыкального обучения и воспитания остро встал вопрос и о его содержательной стороне.

Дальнейшее развитие этого учения мы находим у Платона (427—347 до н. э.). Подчеркивая психически-педагогическую эффективность музыки, он пишет: «Так вот ... в этом главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно всего бо-

лее проникает в глубь души и всего сильнее её затрагивает, ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека ...»<sup>6</sup>.

Проблема взаимодействия музыки и личности рассматривается в аристотелевской теории катарсиса. Согласно Аристотелю (384—322 до н. э.), мир, воплощенный в произведении искусства, жизнь характеров и страстей потрясает слушателя, зрителя до глубины души, и это эстетически пережитое потрясение находит свое разрешение в переживании очищения, духовном совершенстве и гармонии<sup>7</sup>. Признавая важность музыкального образования для развития в человеке чувства прекрасного, Аристотель тем не менее предостерегал, чтобы занятия музыкой, как и рисованием, не преследовали профессиональных целей. В этом проявилась двойственность аристотелевской позиции: с одной стороны, всеобщность музыкального образования (разумеется, среди свободных граждан полиса-государства), с другой — определенное пренебрежение этой деятельностью как профессиональной. Однако уже в V веке до нашей эры в Афинах существовала гильдия певцов и танцоров, которые получали за свою деятельность материальное вознаграждение, более того, с этого времени существовало и специальное объединение, которое занималось подготовкой актеров, певцов и музыкантов. Его можно считать одним из первых профессиональных учебных заведений данного профиля.

Период расцвета античного искусства связан с новой сменой парадигмы музыкального образования, теперь можно говорить уже именно об общественно-направленной парадигме музыкального образования. Социально-эстетическая парадигма опирается на признание воспитывающей и нравственно-развивающей возможности музыкального искусства, в силу чего эстетическое воздействие музыки, сопереживание ее лучшим образцам способны изменить личность человека (аристотелевская теория катарсиса). По сути своей иррационалистическая теория катарсиса тем не менее остается в русле гуманистического воздействия искусства, так как неизменно сохраняет общественный характер музыкального переживания художественной действительности. Намечается поворот от сугубо интеллектуального отношения к музыке к признанию глубокого эмоционального ее воздействия на человека. Воздействие искусства на личность гражданина в воспитательных целях возводится в ранг государственной политики. Основным педагогическим принципом обучения и воспитания (в нашем случае — музыкального) становится выдвинутый Демокритом (450—370 гг. до н. э.) принцип природосообразности, опирающийся на подобие, сходство природы и человека, природы и музыки, отображающей реальный мир. Идентифицируя структуру макро- и микрокосмоса, античность именно в этом видит суггестивные возможности музыкального искусства. Эти воззрения перекликаются с древнекитайской теорией космического резонанса, которая рассматривалась как процесс информационного обмена между объектами, основанный на синхронной вибрации.

Дальнейшее развитие естественных наук, философии, эстетики привело к конкретизации и определенному сужению исследований в области музыки. Значительные успехи теории музыки связаны, в частности, с именем Аристоксена и его гениальным открытием трех моментов взаимности и взаимодействия в восприятии музыки: точное восприятие отдельной высоты звука, созерцательное сравнение более ранних и более поздних частей отраженного во времени, сопоставление различных гармонических и негармонических элементов мелодического процесса. Систематизация гармонии и ритмики и принцип пространственного размещения звуковой системы явились бесспорными достижениями этого периода. Однако подробное описание формального инстинтуализма музыки оказывается весьма мало связанным с музыкально-философской и музыкально-педагогической традициями, с античным пониманием этико-мировоззренческого характера музыкального искусства, с герменевтикой содержания, откритализовавшихся в элементах музыкального языка и музыкальной формы. Гиперболизация гедонистической функции музыки и принижение воспитательно-развивающей — характерная особенность этого периода, который можно определить как этап действия эклектично-гедонистической парадигмы.

Итак, проведенный анализ позволяет констатировать, что уже в период античности прослеживается смена взглядов на музыкальное искусство и его роль в образовательном процессе. Обусловливается изменение образовательных парадигм развитием естественных наук, философии, эстетики; дифференциацией форм сознания (разделение науки и религии); исследованиями в области теории музыки, гармонии, акустики и др. Последовательная смена парадигм (мифически-магической, философско-созерцательной, социально-эстетической, эклектично-гедонистической) связана с различными аспектами рефлексии человеком своих отношений с музыкой. Вначале рефлексировалось магическое воздействие музыки, потом сугубо интеллектуальное отношение человека к музыкальному искусству и, наконец, произошел поворот от рационализации эстетического феномена к признанию глубокого эмоционального воздействия музыки на человека.

<sup>1</sup> Буцко Т. Н. Философия образования: старая традиция или новая дисциплина. — Мн. : НИО, 2000; Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1960.

<sup>2</sup> Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. — С. 35.

<sup>3</sup> Безклубенко С. Д. Природа искусства (о некоторых сторонах художественного творчества). — М. : Политиздат, 1982; Грубер Р. И. Всеобщая история музыки; Денеш Золтаи. Этнос и аффект: История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — М. : Прогресс, 1977.

<sup>4</sup> Денеш Золтаи. Этнос и аффект: История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — С. 14.

<sup>5</sup> Там же. — С. 33.

<sup>6</sup> Платон. Сочинения: В 3 т. Т.1. Ч.1. 401 е. — М. : Мысль, 1972. — С. 185.

<sup>7</sup> Аристотель. Политика. — М., 1911. — С. 368.

## Десять шагов по разучиванию песни

При разучивании песни путь может быть различным. Но есть основные шаги, из которых в любом порядке и в той мере, которая необходима детям в зависимости от возраста и психических причин, а также задач обучения, выстраивается определенная последовательность. При этом каждый шаг имеет свои варианты приемов работы для свободного выбора.

**1-й шаг. Информация:** сведения о песне, история создания песни, показ песни (исполнение или в записи), сведения о композиторе, сведения о поэте, информация об исполнителях, результаты анализа музыки, связь с темой урока.

**2-й шаг. Работа с фрагментом:** медленно, по секвенциям, по нотам, с показом высоты рукой или графически, распеваясь с разными штрихами, слогами.

**3-й шаг. Текст:** анализ смысла, выделение главных слов песни, декламация, декламация в ритме, чтение с выражением.

**4-й шаг. Мелодия:** ритмическое эхо, мелодическое эхо, пение по фразам, в медленном темпе, на слоги, со словами, с разными штрихами, с закрытым ртом, по нотам, сольфеджируя, подпевание — сразу вместе, караоке.

**5-й шаг. Ролевое исполнение:** инсценировка, по ролям, по партам, по рядам, по эстафете, солист и группа, мальчики и девочки.

**6-й шаг. Работа в ансамбле:** по партиям, строй, ансамбль, канон, с подголоском, двух- и трехголосно, медленно выстраивая вертикаль.

**7-й шаг. Художественная выразительность, образ:** сравнения, метафоры, эпитеты, поиск нужных интонаций, поиск выразительных средств (тембр, ладотональность, ритм, гармония, цезуры и др.), работа над красотой и выразительностью звучания, фразировкой, агогическими отклонениями (ускорения, замедления и т. д.), исполнителем планом.

**8-й шаг. С другими видами музицирования:** с движениями, с пластическим интонированием, с игрой на детских инструментах, с реквизитом по смыслу песни.

**9-й шаг. Артистизм:** мимика, настроение, экспрессия, выражение глаз, обыгрывание.

**10-й шаг. Исполнение в концерте:** репетиция, концерт, обсуждение итогов.

*Т. П. Королёва, зав. кафедрой теории и методики преподавания искусства музыкально-педагогического факультета БГПУ им. Максима Танка, кандидат педагогических наук, доцент*