

**Донгаузер Елена Викторовна,**

кандидат педагогических наук, доцент, кафедра педагогики, Уральский государственный педагогический университет; 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26; e-mail: dong-elena@yandex.ru

**ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПЕДАГОГИКИ КАРЛА ОРФА**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** «Шульверк» Карла Орфа; «ситуация творчества»; элементарное музицирование; активное художественное воспитание.

**АННОТАЦИЯ.** Анализируются основные принципы педагогической концепции Карла Орфа и особенности эстетического воспитания детей в условиях рассматриваемой системы. В качестве общетеоретической базы исследования определены труды Карла Орфа и его последователей.

**Dongauzer Elena Viktorovna,**

Candidate of Pedagogy, Associate Professor of Department of Pedagogy, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.

**EDUCATIONAL POTENTIAL OF PEDAGOGY OF CARL ORFF**

**KEY WORDS:** "Schulwerk" by Carl Orff; "the situation of creativity"; elementary music-making; active arts education.

**ABSTRACT.** The article analyzes the basic principles of pedagogical concepts of Carl Orff and features of aesthetic education of children in the given system. The research works of Carl Orff and his followers are taken as a general theoretical basis of the undertaken analysis.

Педагогические пробы Карла Орфа, которые привели к созданию его системы музыкального воспитания, начались в середине 20-х годов прошлого столетия. Это был период расцвета немецкой музыкально-просветительской мысли, повсеместного увлечения гимнастикой, новыми танцевальными жанрами и джазом. Интерес к музыкальному воспитанию возник у К. Орфа в связи с «движением нового танца», связанного с именами А. Дункан, Р. фон Лабан и особенно Мари Вигман, на искусство которой Карл Орф опирался в начале своих поисков путей в тайны природной музыкальности: «Ее танец я ощущал как элементарный. Но ведь и я искал элементарную музыку» [4, с. 190]. Декларируя происхождение своей музыкально-воспитательной концепции из танца, К. Орф приводит два высказывания: слова Э. Пройснера «Каждый шаг к духовному в искусстве есть одновременно утверждение его элементарной первоосновы» [4, с. 190] и К. Сакса «Танец ближе всего другого стоит к корням всех искусств» [4, с. 190]. Идеи Эмиля Жак-Далькроза о восстановлении триединства музыки, слова и движения как средства формирования гармонически развитой личности также находят отклик в мыслях Карла Орфа. Достаточно напомнить следующее его высказывание: «Мой Шульверк и мое композиторское творчество – и то, и другое исходит из одного общего корня, из идеи *musike* – соединения слова, звука и жеста. Это – *credo* моих сценических

произведений и в то же время основа Шульверка» [4, с. 193]. Жак-Далькроз считал непростительным развитие подражательных способностей. Он воспитывал музыкальность, считал ее первопричиной музыки. И поэтому, как отмечает О. Т. Леонтьева, вслед за Жак-Далькрозом К. Орф предложил в качестве основного педагогического принципа продуцирование вместо репродуцирования.

Создавая «Шульверк», К. Орф задумывал изобрести «игру в музыку», музыкальную игру-импровизацию, которая могла бы подготовить детей к дальнейшему музыкальному обучению и дать толчок творческому мышлению на годы вперед. Исходной мыслью К. Орфа было понимание того, что предпосылки музыкального воспитания через творчество создаются самой системой обучения. Возможность создания такой формы обучения и была им доказана в «Шульверке». В извечной педагогической дилемме «чему учить и как учить?» на первый план К. Орфом было выдвинуто «как». Главной задачей стало создание «ситуации творчества», которая для детей не могла быть реализована иначе, чем через игру. Это, как известно, самое комфортное и благоприятное пространство для их развития и саморазвития; в игре умственные, эмоциональные качества любого ребенка включаются в творческий процесс. Эстетическая художественная игра в музыку, импровизационная игра ее элементами – «Шульверк» К. Орфа. Через игру, с помощью игры, ко-

торая для ребенка является потребностью, произвольной, внутренне мотивированной деятельностью, каждый урок проходит в совершенно особой атмосфере, в атмосфере радости, наиболее благоприятствующей творческому процессу самореализации и возможности детского самовыражения. Отсюда и особые взаимоотношения детей и педагога, поиск новых путей общения друг с другом средствами музыки и танца, соблюдение принципа «для ребенка, а не над ребенком», воспитание и общение на основе сотрудничества и сотворчества.

И еще одна немаловажная позиция рассматриваемой системы: подходы К. Орфа к музыкальному воспитанию не только всесторонне учитывают возможности маленьких детей, но и ставят во главу угла глубокое уважение личности ребенка как личности самоценной, принятие любых ее индивидуальных творческих проявлений. Здесь нельзя не отметить преемственность взглядов К. Орфа, связанных с проблемой предположения в немецкой философской герменевтике, которая применительно к педагогической практике приводит нас к выводу о том, что личность всегда самоценна, всегда является носителем любых качеств и отношений. Это безусловное уважение к личности ребенка в данной педагогической системе является той психологической основой, на которой только и возможна организация творческой деятельности в любом ее виде [7, с. 118].

Конечная цель всей музыкально-воспитательной системы Карла Орфа, по определению О. Т. Леонтьевой, – воспитание личности в духе гуманизма, высвобождение природных сил личности. Это достигается в результате планомерного использования в работе с детьми элементарного музицирования с помощью элементарного инструментария, элементарных словесных форм и форм движений. Слово «элементарное» имеет смысл «первичное», ведущее свое начало от самых основ, простое, доступное каждому, но не примитивное. Музицирование здесь понимается как глубокая и органичная взаимосвязь музыки, движения и речи, естественная в том смысле, что любое интонационно-ритмически произнесенное слово – это первооснова музыки, а на музыку человек откликается движением. Соединение музыки, слова и движения составляет существо урока по принципам К. Орфа: «Элементарное, по-латыни *elementarius*, означает «относящийся к элементу, к основанию вещества, первоначальный»... Элементарная музыка – это не музыка сама по себе; она связана с движением, танцем и словом; ее нужно самому создать; в нее нужно включиться не

как слушатель, а как ее участник...» [5, с. 23]. Карл Орф был убежден, что для детей нужна своя особая музыка, специально предназначенная для музицирования на первоначальном этапе. Она должна быть доступна переживанию в детском возрасте и соответствовать психике ребенка. Это не чистая музыка, а музыка, неразрывно связанная с речью и движением: петь и одновременно приплясывать, выкрикивать дразнилку и чем-нибудь звенеть. Чередовать речь и пение для детей так же естественно, как и просто играть. Такая музыка есть у всех народов мира. Детская элементарная музыка любого народа генетически нераздельно связана с речью и движением. Ее К. Орф назвал «элементарной музыкой» и сделал основой своего «Шульверка».

К. Орф в «Шульверке» как бы обращается к тем временам, когда музыка существовала в единстве со словом и движением. Это попытка возвратиться к гармоническому синтезу речи и движения как важнейшим основаниям музыки, к ее коренным истокам. Явно прослеживается преемственность данной позиции К. Орфа в понимании синтетической природы искусства вообще и музыки в частности с идеями И. Г. Гердера, высказанными еще в XVIII веке. Музыка происходит, по И. Г. Гердеру, из первобытного языка, языка «певучего», служившего выражением сильных аффектов первобытного человека и сопровождавшегося мимикой и жестами, из которых, в свою очередь, развивается пляска как «видимая музыка», искусство жестов [1, т. III, с. 139]. Но К. Орфа интересовала не историческая реставрация прошлого, а новые подходы к музыкальному воспитанию, которые бы учитывали интересы, возможности и потребности детей. Он предложил взглянуть на музыкальное воспитание шире, чем просто на традиционное приобщение детей к исполнению и слушанию музыки профессиональной традиции. Дети должны не только слушать и воспроизводить сочиненную другими музыку, но и в первую очередь создавать и исполнять свою детскую элементарную музыку.

В выборе материала К. Орф исходит из фольклора. Сочинение специально для детей в определенном стиле не может заменить исторический слой ранней словесности и музыкального фольклора. Своим музыкальным воспитанием К. Орф меньше всего заботится о пробуждении дремлющего музыкального таланта. Его цель – формирование личности. А личность нельзя строить на случайном, произвольном материале. Народное искусство, песня и танец – вот, как считает К. Орф, наиболее подходящие образцы «начала» музыкального вос-

питания. По мнению К. Орфа, в раннем детстве закономерно обращаться к старейшим языковым формам, которые духовно соответствуют ранним ступеням развития сознания. Имена, зовы, рифмующиеся созвучия, волшебные заговоры, загадки, заклинания, сказки, сага и миф – вот наилучший материал для раннего гуманитарного развития. Передающиеся из поколения в поколение тексты К. Орф считает не требующими актуализации и всегда действующими на детей непосредственно и безотказно. Сохранение и культивирование фольклора истолковывается им как сохранение основ культуры нации, защита культурной среды обитания. Ведь ребенок повторяет в своем детстве развитие человеческого рода, и поэтому, как считает К. Орф, понятия и представления технизированного мира современности не должны составлять первоначальную среду для формирования интеллекта и психики ребенка. И здесь уместно будет напомнить о взглядах на данную проблему И. Г. Гердера: «Высшая и наиболее плодотворная мудрость всегда исходит от народа» [1, т. XVIII, с. 16]. Каждый народ, по мнению И. Г. Гердера, воплощает в своем творчестве свою неповторимость, свои особенности, свою психологию. И. Г. Гердер называет песни «архивом народов» и считает подлинным искусством лишь то, которое зиждется на народных, национальных корнях.

Песню и танец К. Орф рассматривает не как музыку только для слушания, а как музыку для исполнения, разыгрывания, поэтому она должна давать достаточно поводов для соучастия в ее воспроизведении. Этим условием определяется отбор песен и танцев, и «Шульверк» предстает как собрание простейших партитур для нескольких инструментов. В инструментальную партитуру включаются пение, речь, движение. Песни первых томов «Шульверка» рассказывают о жизни природы, о смене времен года, об отношении человека к бесконечному небу и звездам, доброму и страшному. Это колыбельные, зимние колядки, «заговоры погоды», зазывания весны и лета... Это «книга бытия», где мир вещей и явлений неотделим от мира вымыслов и предрассудков. Обрядовая поэзия, самая древняя, и сказка никогда, по мнению К. Орфа, не могут быть исключены из мира детства. Сказка, даже страшная, волшебная, таинственная, должна поддерживать веру в «добрый мир» и конечную справедливость до тех пор, пока сознание ребенка не будет в состоянии самостоятельно выбрать свою личную установку, сформулировать свою точку зрения.

И мелодически, и словесно «Шульверк» очень разнообразен: средневековая латынь, французские, староанглийские, норвежские, датские, шведские песни, варианты евангельских историй, старинные духовные тексты и напевы... Карл Орф был против раннего ограничения музыкального слуха ребенка рамками классической музыки и мажорно-минорной гармонии. Он считал это неоправданным и стремился в «Шульверке» создать условия для восприятия детьми в будущем разноразнонациональной музыки как прошлого, так и настоящего, воспитать «открытый миру» слух и вкус, не ограниченный рамками какого-то времени, стиля или национальности. Использование же различных исторических пластов немецкого словесного и музыкального фольклора придает «Шульверку» почвенность, дает реальную возможность каждому новому поколению ощутить тесную архитектурную, генетическую связь со своими истоками, национальными корнями, получить энергетический и духовный заряд истинно народного музыкального искусства, созданного веками. «Шульверк» ведет от ранней европейской музыки к началам традиционной гармонии и дает возможность соприкоснуться с музыкальными началами, корнями, которые утеряны давным-давно, но к которым дети еще восприимчивы и способны на них откликнуться.

Музыка рождалась из слова, танец – из ритма. И К. Орф исходит из ритма, в «Шульверке» ритму и музыкально-ритмическому воспитанию отводится огромная, первостепенная роль, но не только на основе движения и игры на элементарных инструментах, а прежде всего с опорой на речь, музыкальную декламацию и пение. Применение речи в обучении музыке – один из важнейших педагогических принципов Карла Орфа. Этот принцип Он состоит не столько в самом факте использования речи, сколько в концептуальном подходе к ее роли и значению в первоначальном обучении музыке. Вильгельм Келлер, автор известных в педагогике К. Орфа книг об играх со звуками, считает речевые упражнения истинно музыкальными и относит их к области элементарного музицирования [9].

В. Келлер называет важнейшие новшества орфовской системы воспитания, к которым относит наряду с использованием речевых упражнений и применением особой формы сочетания музыки и движения (танца) введение в элементарное музыкальное воспитание специального инструментария, основу которого составляют штабшпили (металлофоны, ксилофоны и гlockenшпили), куда входят также ударные и духовые инструменты. Впервые в истории

музыкального воспитания, подчеркивает В. Келлер, в оркестре такого состава находится место любому ребенку (а также взрослому любителю) независимо от степени его дарования, так как он получает здесь задание по своим силам [2, с. 199].

Современный набор инструментов Орф-оркестра насчитывает не один десяток самых разных инструментов, которые отбирались в ходе долгих поисков и проб. Основные критерии Орф-инструментария: инструменты для детского элементарного музицирования должны обладать эстетически привлекательной звучностью и при том быть очень простыми, удобными для игры и не требовать сколько-нибудь значительной выучки. Они должны без специальных передающих механизмов непосредственно подчиняться играющему – движениям его рук и рта, соответствовать тому инструменту, который дан нам от природы – человеческому телу. Наконец, это в первую очередь должны быть инструменты, которые обязаны своим происхождением «элементарному» – хлопкам, ударам, притопам, с одной стороны, и пению – с другой, то есть ударные и духовые инструменты [5, с. 24].

Инструментальная игра в ее простейшем, элементарно-импровизационном виде есть органичная часть детской музыкальной культуры. Инструменты составляют самую привлекательную для детей область музыки. Ведь и сама музыка у них ассоциируется с инструментом, а не с пением, поскольку пение не вычлняется детьми из речи. Детский игровой мир озвучен простейшими инструментами, часто сделанными самими детьми. Цель подобной инструментальной игры – импровизационное развлекательное звукоподражание. Растормаживающий и побуждающий эффект этих инструментов в музыкальной педагогике ни с чем иным не сравним. Техническая легкость игры, способность инструментов тотчас же откликнуться на прикосновение чудесными звуками располагают и побуждают детей к игре ими, а далее – к простейшей импровизации. Детей привлекают не только звучание и вид инструментов, но и тот факт, что они могут сами извлекать из них столь красивые звуки [7, с. 119]. Создание этого инструментария было особой задачей К. Орфа. Лишь с помощью этих инструментов может быть реализовано творческое музицирование с группами всех степеней одаренности и достигнута взаимосвязь элементарной музыки и движения.

Особое, очень важное внимание в концепции К. Орфа уделяется музицированию с аккомпанементом «звучащих жестов» (термин Г. Кеетман). Звучащие жесты – это игра звуками своего тела: хлопки, шлепки

по бедрам, груди, притопы ногами, щелчки пальцами. Идея использовать в элементарном музицировании те инструменты, которые даны человеку самой природой, была «заимствована» К. Орфом, по мнению О. Т. Леонтьевой, у неевропейских народов и отличается универсальностью, важной для массовой педагогики. Пение и танцы с аккомпанементом звучащих жестов позволяют организовать элементарное музицирование в любых условиях, при отсутствии других инструментов. Четыре основных тембра – это четыре природных инструмента: притопы, шлепки, хлопки, щелчки. Использование звучащих жестов также вносит движение в освоение детьми ритма – этот подход является важным методическим моментом, так как ритм осознается и осваивается только в движении. Воспитание чувства ритма и тембрового слуха, развитие координации, реакции с использованием звучащих жестов обладают очень высокой эффективностью. Пожалуй, звучащие жесты как форма темброво-ритмической работы не имеют аналогов по доступности и своим творческим возможностям, особенно в сочетании с речью и движением.

Новшеством К. Орфа является особая форма сочетания, взаимосвязи музыки и движения. К. Орф в «Шульверке» пытается «уравновесить» элементарную музыку и танец – дети учатся показывать под свою музыку соответствующие формы движения и вместе с тем подбирать к элементарным формам движения и танца соответствующую музыку: «Когда музыка и движение соединяются вместе, они требуют идентичного художественного соотношения. Мы считаем педагогической ошибкой произвольно выбирать для сопровождения простого детского движения классическую или романтическую музыку. Тесной взаимосвязи между музыкой и движением можно достигнуть в случае создания, импровизации музыки в момент движения. Дети могут это делать сами» [8, с. 108].

Акцент, сделанный К. Орфом на импровизации не только музыки, но и движения, пробуждает спонтанные индивидуальные проявления двигательной активности, препятствует формированию штампов двигательных форм. Простейшие движения становятся начальной ступенью для творческих упражнений. И если на первоначальных стадиях обучения движения ребенка спонтанны, то позднее они становятся оправданными, превращаясь в элементарный танец. Именно такой путь естественного и простого рождения элементарного танца из элементарных движений под простую, доступную детям музыку предлагается в концепции музыкального воспитания К. Орфа.

Шаг за шагом детям предоставляется возможность комбинировать известные движения, составлять из них простейшие танцевальные композиции, включать в них инструментальные части, мимические сценки, чередовать сольные и массовые сценки [6, с. 109]. Составной частью двигательных занятий является обучение детей ориентированию в пространстве: движение по кругу, квадрату, диагонали, «змейками», «восьмерками», цепочкой; со сменой партнера, направления движения и т. п. Используются также специальные упражнения на реакцию, сосредоточенность, концентрацию внимания, балансировку, напряжение и расслабление. Музыкально-двигательные задания незаменимы для развития навыков поведения в группе, умения общаться, войти в контакт с другими участниками и действовать совместно.

Венцом воспитательной работы с детьми в свете «Шульверка» является, как отмечает В. Келлер, элементарный музыкальный театр, в рамках которого не только осуществляется интеграция музыкальных, речевых и танцевальных моментов, но и включаются элементы общего художественного образования – пантомима и актерская игра, умение создавать костюмы и декорации [2, с. 200]. Карл Орф – человек театра в самом глубоком и всеобъемлющем значении этих слов, и он видел процесс эстетического воспитания как процесс вовлечения ребенка в театрализованную игру со словом, звуком, музыкальными инструментами. По мнению О. Т. Леонтьевой, в орфовской педагогике урока как такового нет, скорее это «сеанс». Это драматургически организованное время, подчиненное правилам актерской игры сценическое пространство. Это театр играющего актера, театр прикладной, учебный, театр без зрителя, но именно театр. Правда, элементарный, остающийся все время на грани между обычной детской игрой «во что-то» и театрализованной игрой-представлением, разыгрыванием в лицах диалогов, сюжетных ситуаций [3, с. 127]. Элементарная музыка ведет к сценической игре. Курс начального музыкального воспитания завершается спектаклем. Ребенок в группах элементарного музицирования получает, в конечном счете, актерское воспитание. Музыкально-сценическая игра с ролями, танцевальный театр, сцены из сказок, диалоги-речитативы, ритмизированная речь – все это средства активного художественного воспитания. Детский коллектив из такого лицей-

ства получает самое сильное и самое полное из всех возможных педагогических воздействий; созданные коллективными усилиями наглядные образы ничем не изгладить из детского сознания. При этом дети учатся в процессе творчества, развивают свои творческие задатки, музыкальные, поэтические, пластические... Естественно, что такая методическая установка оперирует сильнодействующими средствами; и на педагога, и на систему в целом ложится огромная ответственность за конкретное содержание этого активного процесса воспитания [3, с. 132].

«Шульверк» Карла Орфа создавался в ходе долгой практической работы и во всем многообразии своих элементов и форм представляет собой особый тип креативной музыкальной педагогики на основе принципа деятельности и творческой игры. Само слово «шульверк», созданное К. Орфом, обозначает, как известно, «обучение в действии». Исполняя и создавая музыку вместе, дети познают ее в реальном действии, «учатся, делая и творя». «Шульверк» – особая разновидность учебной игры. Дети здесь не гости, а соавторы и создатели своего собственного музыкального мира. «Каждый узнает лишь то, что сам пробует сделать» (И. Г. Песталоцци) и «Мы познаем лишь постольку, поскольку сами делаем» (Новалис) – на этих оттенках одной и той же мысли выстроена одна из основных определяющих идей «Шульверка»: «Собственное детское творчество, пусть самое простое, собственные детские находки, пусть самые скромные, собственная детская мысль, пусть самая наивная, – вот что создает атмосферу радости, формирует личность, воспитывает человечность, стимулирует развитие созидательных способностей» [5, с. 21].

Основным предназначением «Шульверка» является первичное приобщение всех детей к музыке независимо от их способностей, раскрепощение индивидуальных творческих сил, развитие природной музыкальности: «Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок – музыкантом или врачом, ученым или рабочим – задача педагогов воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление. В индустриальном мире человек инстинктивно хочет творить, и этому надо помочь. «Шульверк» направлен на то, чтобы пробуждать к созиданию в области музыки. Но привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка» [5, с. 21].

## Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Гердер И. Г. Избранные сочинения. М. ; Л. : Гослитиздат, 1959.
2. Келлер В. «Шульверк» Орфа и его международное значение // Музыкальное воспитание в современном мире / Редкол.: Д. Б. Кабалевский и др. М. : Советский композитор, 1973. С. 198-201.
3. Леонтьева О. Т. Интернациональный курс в институте Орфа // Советская музыка. 1976. №3. С. 124-132.
4. Леонтьева О. Т. Карл Орф : монография. М. : Музыка, 1984.
5. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа : сб. / под ред. Л. А. Баренбойма. Л. : Музыка, 1970.
6. Тютюнникова Т. Э. Движение и музыка // Дошкольное воспитание. 1999. №4. С. 107-110.
7. Тютюнникова Т. Э. Элементарное музицирование – «знакомая незнакомка» // Дошкольное воспитание. 1997. №8. С. 116-123.
8. Haselbach V. Tanzerziehung, Grundlagen und Modelle für Kindergarten, Vor- und Grundschule. Stuttgart : Klett, 1971.
9. Keller W. Ludi Musici. В. 3. Sprachspiele. Erscheinungsort und Verleger: Boppard : Fidula, 1973.

Статью рекомендует д-р пед. наук, проф. Ю. Н. Галагузова.