

# Теорія та методологія *Theory and methodology*

УДК 37.036–053.2(430)

## «ШУЛЬВЕРК» КАРЛА ОРФА ЯК СИСТЕМА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ ДИТИНИ

Антоніна Азарова

*У статті розглядається дидактична концепція педагогічної системи К. Орфа на основі матеріалу «Шульверка». Окреслені її основні методичні положення (ціль, завдання, установки, методичні принципи, методи, методичні прийоми, методичні засоби, форми роботи тощо).*

*Ключові слова:* педагогічна концепція, педагог, система, творчість, використання.

*In the article is considered the didactic conception of pedagogical system K. Orff on the basis of a material «Orff-Schulwerk. Musik für Kinder». Analysed its basic methodical rules (purpose, task, aims, methodical principles, methods, methodical ways, methodical means, the forms of work, etc.).*

*Keywords:* pedagogical concept, teacher, system, creativity, using.

У музичному вихованні (як масовому, так і професійному) найвідповідальнішим є його початковий етап, а дієвість самого виховання в багатьох випадках залежить від того, наскільки рано починається залучення дитини до музики.

Тому дошкільне музичне виховання – одна з найважливіших проблем, які завжди перебувають в центрі уваги.

У процесі дошкільного музичного виховання є багато складностей. Це і питання підготовки кадрів, питання методики і конкретного матеріалу для занять, загалом, усе те, що сьогодні становить реальну картину музичного виховання в дитячому садку. У центрі цієї картини – музичний керівник, який виконує важливе завдання на ранньому етапі виховання дітей. Він має навчити їх слухати музику, розуміти її характер, співати, рухатися під музичний супровід, таким чином, закласти підґрунтя майбутнього музичного виховання, розвинути, поки що на підсвідомому рівні, ритмічну, мелодичну, темброву складову музичного слуху дитини, і, що особливо важливо, активізувати дитячу творчість, направити її в русло музично-естетичного виховання. Наскільки дієвою є система музичного виховання, що склалася в дитячих садочках?

На теренах Радянського Союзу в основному була задіяна система масового виховання Д. Кабалевського. Хоча існували й інші, наприклад, методики Д. Огородного, Г. Струве. Суть проблемної літератури з масового виховання можна було визначити як пошук найбільш ефективних методів виховного впливу на дітей. І тут можна виділити різні установки. У комплексі засобів впливу (через спів, гру на інструментах, слухання музики, особисту продуктивну творчість) у різних системах як головний, центральний елемент виділявся один із цих засобів. Наприклад, у системі Д. Кабалевського це установка на слухання й аналіз музики; у системах К. Орфа і З. Кодая – установка на продуктивну творчість; у методиці Д. Огородного – на «музично-образний» спів і т. д.

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує напрям виховання дітей через творчість. Слід сказати, що питання дитячої творчості в процесі виховання порушувалися в нашій і зарубіжній літературі неодноразово. Прихильники творчого музикування були і є серед діячів музичного виховання будь-якої країни, здатної висунути програму виховання не тільки професійних музикантів, але й масового слухача. Особливий вне-

сок у розвиток творчого виховання зробили К. Орф, З. Кодай та ін. Зокрема, педагогічна концепція К. Орфа досі є популярною в різних країнах (Чехії, Польщі, Югославії, США, Аргентині, Індії, Франції, Японії, Австралії, Індонезії, Іспанії, Португалії та ін.). І кожен її національний варіант має свої особливості. Наприклад, японська версія базується на інструментарії, характерному для цієї країни і японських музичних ладах, у чеському варіанті – на лідійському й міксолідійському ладах, а в шведському виданні – на мінорній пентатоніці. У республіках СРСР методика К. Орфа використовувалася тільки частково (у вигляді окремих елементів, або музику-

Також характеристика основних положень орфівської методики дана в одному з розділів книги Оксани Леонтєвої «Карл Орф» (М., 1984). У монографії В. Шульгіної «Музична україніка» (К., 2000) висвітлюються як прогресивність цієї концепції, так і її дискусійні моменти. А в статті Є. Куришева в збірці «Спогади. Досвід. Дослідження» (К., 2002, вип. 3) вищезгадана методика розглядається у зв'язку з формуванням творчої особистості учня.

Обидві збірки під редакцією Л. Баренбойма майже збігаються за змістом. У другій положення першого трохи доповнено завдяки включенню статті Г. Кеетман



Титульна сторінка видання «Orff-Schulwerk. Musik für Kinder»

вання на інструментах орфівського дитячого оркестру). У науковій літературі вперше вона була представлена збіркою під редакцією Л. Баренбойма «Система дитячого музичного виховання К. Орфа» (Ленінград, 1970). У зазначену працю ввійшов нарис Л. Баренбойма, що характеризує роботу Інституту Карла Орфа в Зальцбурзі (Австрія) і його учбовий посібник, розроблений разом з Г. Кеетман, також статті: К. Орфа про основні ідеї «Шульверка» і В. Келлера про методичну роботу по системі К. Орфа та відповіді на критичні зауваження щодо цієї методики. Новаторству орфівського методу музичного виховання і його міжнародному значенню присвячена стаття В. Келлера в збірці Матеріалів ІХ конференції Міжнародного товариства з музичного виховання «Музичне виховання в сучасному світі» (М., 1973).

«Элементарное музыкальное воспитание», де поряд з ритмічними вправами і музикуванням на інструментах подані методичні вказівки для роботи над музичним рухом. У книзі О. Леонтєвої педагогічна концепція К. Орфа розглядається в історичному аспекті (виникнення, формування, становлення). Авторка дала оцінку системі, розкрила її новаторські риси. Один з розділів присвячений короткому огляду матеріалу «Шульверка», у якому переважає описовий підхід з епізодичним вкрапленням методичних положень (в основному останнє спостерігається при огляді першого тому). Найбільш ґрунтовно ця тема розглянута у праці російського музикознавця Тетяни Тютюнникової «Концепція творческого обучения Карла Орфа: история, теория, методика» («Концепція твор-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

чого навчання Карла Орфа: історія, теорія, методика») (М., 1999). Пропонуємо свій погляд на педагогічну концепцію К. Орфа. Для цього її необхідно спочатку представити як систему, що складається з ряду елементів. Ми спробували реконструювати методику педагогічної системи К. Орфа за музичним матеріалом «Шульверка» і тими методичними вказівкам, що містяться в статтях В. Келлера і Г. Кеетман у збірці «Елементарне музичне виховання по системі Карла Орфа».

Також для розгляду системи ми пропонуємо використати визначення елементів системи музичного виховання, вироблені нами на основі відповідних понять загальної педагогіки, таких як: мета, завдання, методичні установки, принципи, методи, методичні засоби, прийоми, форми роботи<sup>1</sup>.

Мета педагогічної концепції К. Орфа – виховання творчої людини шляхом розвитку її художнього мислення й естетичного смаку. Завдання можна визначити, виходячи з розуміння художнього мислення, яке будемо розуміти як вміння сприймати художнє ціле в процесі, у якому все взаємопов'язане, взаємозумовлене й свідоме уявлення про організацію художнього цілого в процесі сприйняття, виконання та створення. Звідси завданнями виховання є: допомогти дитині засвоїти елементи художнього цілого (формотворення, ритмічну, звуковисотну, фактурну, темброву організацію), усвідомити закономірності побудови цілісного художнього твору (зв'язку змісту і засобів виразності, зв'язку елементів на основі їх функціональної диференціації), засвоїти форми музикування (гра на інструментах, спів, інсценування пісень, текстів, рух у ритмі музики), сформулювати оціночні критерії відносно художніх явищ (зокрема музичних).

Домінуючим моментом концепції К. Орфа є установка на творчість (центральний елемент), що й визначає суть та ефективність системи, її інші елементи і зв'язок між ними<sup>2</sup>. Установка на творчість означає, що в основі виховання лежить розуміння музики через власну творчість, продукування замість репродукування. Вислів Й.-Г. Песталоцці «Кожен пізнає тіль-

ки те, що сам пробує робити» пронизує всю орфівську систему виховання<sup>3</sup>. Установці на творчість відповідає установка на колективне музикування в ході занять. Це можливість співтворчості і пов'язаного з нею співпереживання, можливість створення різних інструментальних ансамблів, інсценувань, які важливі в усвідомленні функціонального значення елементів музичної мови. «Шульверк» К. Орфа прагне дати учням не тільки певні знання, але й уміння ними активно, творчо оперувати. Прийти до цього свідомого оперування можна, як відомо, починаючи з найпростішого. І наступна важлива методична установка – початковий етап музичного розвитку має бути «елементарним музикуванням». Що вкладає К. Орф в це поняття? «...Елементарна музика, елементарний інструментарій, елементарні словесні форми і форми рухів, ... елементарне, за латиною, *elementarium*, означає «той, що відноситься до елементів, основ речовини, первозданний, первісний»<sup>4</sup>. Таким чином, елементарне – це не примітивне, а первісне музикування. Засвоєння найпростіших елементів («цеглинок») і вміння ними оперувати – мета елементарного музикування. Воно веде до складнішого музикування, спирається на народно-національні, музичні й мовні джерела.

Важливим є те, що «Шульверк» не потребує від учнів ні особливих музичних здібностей, ні підготовки. Водночас відкриває простір для розвитку талановитих дітей. Елементарне музикування вносить вклад у загальне виховання дітей, і тому мислиться як обов'язкове для всіх.

Для елементарного музикування К. Орф пропонує використовувати «елементарний» інструментарій. Вибір інструментів у цьому випадку виходить з його методичних завдань. Музикування на ксилофонах, металофонах пов'язане з ідеєю первісного музикування в пентатонічному просторі. Цією ж ідеєю продиктована відсутність фортепіано. А значна кількість ударних інструментів в орфівському оркестрі пов'язана з установкою на активний розвиток ритмічного начала.

У виборі матеріалу К. Орф виходить із фольклору, стверджуючи тим самим непо-

хитність моральних, етичних, художніх ідеалів того, що було створено народом протягом віків, і що його не можна втратити. Чи має сенс у наших умовах засилля засобів масової комунікації і композиторської, так званої, «дитячої музики» виховувати дітей на фольклорних зразках? Зробивши навіть поверховий аналіз композиторської музики для дітей, ми впевнимися, що переважно це музика для дорослих, де діти і дитячий світ зображуються такими, якими їх бачать дорослі. Ці «дитячі» пісні часто складні і для дитячого сприйняття, і для виконання. І навіть якщо дитина їх сприймає (швидше декотрі елементи – ритм, висоту інотді, інтуїтивно, лад), то несвідомо, стихійно.

Фольклорна основа в даному випадку виконує декілька функцій. Поетичність фольклору є засобом естетичного виховання. Крім того, крізь виховання на національній основі дитина отримує національну інтонацію і національний склад мови.

На думку К. Орфа, у ранньому дитинстві природно звертатися до найстаріших мовних форм, що духовно відповідають раннім щаблям розвитку (імена, співзвуччя, що римуються, загадки, заговори, заклинання, казки тощо). Ці тексти, завдячуючи їх таємничості і фантастичності, діють на дітей безпосередньо й безвідмовно. З іншого боку, доступність у дитячому виконанні і сприйнятті забезпечується за допомогою музично-мовної інтонації, остинатних форм, мікродіапазонності.

Побудований «Шульверк» на основі творів збірок Ф.-М. Бьоме «Німецька дитяча пісня і дитяча гра» (1887) і «Чудесний ріг хлопчика» Арніма і Брентано (1806–1808). Крім того, до «Шульверк» включено французькі пісні «На мосту в Авіньоні», «Вандомські дзвони», староанглійський «Літній канон», трапляється середньовічна латинь, вірші міннезінгера Дітмара фон Айста і пісенника «Карміна Бурана» та ін. Таким чином, матеріал різних країн і народів представлений достатньо широко, але опора при цьому – на національний німецький фольклор.

Наступна важлива установка – триєдність музики, слова і руху. Цю ідею К. Орф запозичив у швейцарського педагога Еміля

Жака-Далькроза, засновника інституту музики й ритму в Хеллерау під Дрезденом. (Система Е. Жака-Далькроза протиставлялася традиційній «співочій концепції» музичного виховання.) Але, на відміну від методів ритмічного виховання Жака-Далькроза, його інтерпретації музики через рух, К. Орф намагається «вивести елементарну музику і елементарний танок з їх загального першоджерела. Діти вчаться підбирати до музики відповідні рухи або до елементарних форм руху і танцю відповідну музику»<sup>5</sup>.

Синтез музики, слова й руху – благодатний ґрунт для роботи з початківцями, тому що дитина сприймає це як щось природне.

Велике значення в системі К. Орфа має ритмічне виховання. Центр тяжіння в системі «з односторонньо гармонічного боку перенесено на ритмічний»<sup>6</sup>. Ця ідея спирається на нову для того часу теорію походження музики, що формувалася на основі музикознавства. К. Орф прийняв постулат про те, що «спочатку був барабан», тобто спочатку був ритм. Ритму не можна навчити, його можна «розв'язати» в людині як живу силу організму і всього біологічного життя.

Часто викладачі, справедливо вважаючи розвиток звуковисотної складової музичного слуху більш складним, не приділяють достатньо уваги розвитку ритмічного начала, задовольняючись його стихійними проявами. У К. Орфа методика роботи над ритмом є цілеспрямованою й систематизованою. Саме з ритмічних вправ починається навчання, також вони є обов'язковою складовою кожного уроку. Їх систематизація залежить від засад ритмічної організації та складності ритмічного малюнка.

Установки педагогічної системи К. Орфа визначають зміст методичних засад<sup>7</sup>. Розглянемо насамперед послідовність і наступність завдань, що визначають циклічну побудову курсу. У своїх коментарях до «Шульверка» К. Орф кілька разів повторює думку про те, що наступне повинно витікати з попереднього. Крім того, наголошує, що треба час від часу повертатися до старих завдань і форм роботи, добиваючись на кожному щаблі дедалі більшої свободи

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

у виконанні поставлених завдань і збагаченні їх новими елементами. Скажімо, в інструментальних партіях зберігаються вже засвоєні малюнки, а мелодичний матеріал подається з наростанням складності. Нові конструкції будуються з багатьох простих «цеглинок», але кожна з них поступово ускладнюється.

Наступна важлива засада, що відповідає послідовності, – показ і підготовка нового матеріалу вчителем. У творчі завдання вводяться тільки ті елементи, які перед цим засвоювалися, були присутні у навчальному матеріалі або створювалися разом з учителем. Ще одна важлива засада, що доповнює і збагачує циклічну будову курсу (у кожному циклі присутнє ядро, основний елемент), – поєднання на кожному уроці різних форм роботи: мовних і ритмічних вправ, співу, гри на інструментах, інсценування тощо. Об'єднуючим стрижнем є сценічна гра й ідея поступового «створення» цілісного твору. Існування єдиної стрижневої ідеї також є засадничим.

Засади системи визначають тісно пов'язані з ними конкретні методи<sup>8</sup>. Розглядаючи циклічну побудову курсу, ми відзначили закріплення навичок в цілісному творчому завданні. Це – один з методів системи.

Із найважливіших методів можна насамперед виділити метод конкретно поставленого завдання в творчій або іншій вправі. У творчих завданнях цей метод має принципове значення поряд з попереднім показом учителем і аналізом прикладів для музикування. Наприклад, замість розпливчатого й неконкретного завдання «дописати мелодію», дитині пропонується спочатку створити супровід, що «прояснює зміст мелодії»<sup>9</sup>, відповідь у мелодичній структурі «питання–відповідь», вступ, заключну або яку-небудь іншу частину форми, і тільки потім – самостійно написати мелодію. Крім того, конкретні задачі враховують конкретний звуко-ряд, спираються на ритміко-імпрровізаційні завдання, підготовчі вправи. Таким чином, у ході «навчання» творчості одним з важливих моментів є засвоєння певного елемента (засобу) саме за допомогою конкретно поставленого завдання в умовах суворо визначених обмежень (мелодико-просторо-

вих, метричних, ритмічних, тембрових і т. д.) і у формі продукування й відбору варіантів.

Один із цікавих методів, який можна розглядати більш широко як метод і більш вузько як прийом, – «прихована» підказка вчителя. Цей метод пов'язаний з вимогами К. Орфа до педагога, якому імпрровізаційні вправи учнів не дають права імпрровізувати. При цьому головне – вести дітей до того, щоб вони самі знайшли правильне вирішення; але навіть у тому випадку, коли вони не змогли цього зробити і вчителю довелося підказати, намагатися створити в них уявлення, буцімто вони виявили повну самостійність.

Більш вузько, як конкретну педагогічну дію, підказку можна віднести до методичних прийомів<sup>10</sup>. Як приклад конкретного прийому можна виділити і вибір учнями варіанта із запропонованих учителем у процесі знаходження й відбору певних елементів. Це важливо у зв'язку з прищепленням навичок елементарного аналізу, вихованням почуття форми, співвіднесенням частин цілого. К. Орф виходить тут із положення, що у творчості, в імпрровізації не повинно бути «випадкового» і абсолютно «вільного», необхідні обмежуючі умови, які дозволяють самостійно пізнати «супротив матеріалу», з яким працюєш. Тому важлива велика кількість різноманітних варіантів і чіткий їх вибір щодо конкретних умов. Скажімо, гра «Ехо» ставить на меті залучення в процес продукування ритмічних фігур. Написання музики на задану основу – закріплення навичок аналізу цілісної форми. Можна також відмітити прийом закріплення сприйняття звуковисотної організації за допомогою ручних знаків релятивної системи, нотації, спочатку на підсвідомому емпіричному рівні, потім – свідомо. І самостійне написання – як багатофункціональний прийом узагальнення пройденого матеріалу, контролю його засвоєння.

Важливе значення в системі мають методичні засоби<sup>11</sup>. Їх можна розглядати на різних рівнях:

- звуковисотної організації матеріалу (терція «зозулі», трихордність, пентатоніка);
- організації тканини: структурування (періодичність, прості форми, двочастин-

на, тричастинна, рондо) і формотворення (остинато, контраст, варіаційність).

Матеріал I тому, у якому представлено стару пісенну спадщину, починаючи від «співу зозулі» (на двох звуках), награвання з трьох звуків і до пентатоніки. Як завжди, тут важливий момент початку – «спів зозулі», який має методичне значення. Звичайно, К. Орф ніколи не стверджував, що музика виникла від кування зозулі і що вона розвивалася в названому порядку. Хоча терція грала важливу роль в історичному формуванні музичного інтонування, у зародженні основ ладової організації музики. Саме терція найбільше підходить для початкового етапу музикування (менше підходить секунда, яка не залишає гармонічного сліду в пам'яті і не є стійкою, а також кварта, що має підвищену інтонаційну напругу за рахунок її акустичних властивостей).

К. Орф починає з малої терції. Мала терція природно входить у такі трихордні мотиви (див. № I, 4 а із I частини I тому «Шульверка»). На запитання: «Скільки потрібно музикувати в пентатоніці?» К. Орф відповідає: «Не менше року. Чим більше, тим краще». При цьому у виконанні і творчості рекомендується добиватися максимальної свободи. Чому віддається така перевага пентатонічному звукоряду? Музикування й імпровізація у безпівтоновому п'ятищаблевому звукоряді не дозволяє дуже рано закріпити музичні уявлення дітей на кадансуючій мажоро-мінорній тональності. Крім того, цей звукоряд дозволяє проводити колективну імпровізацію.

Але «Шульверк» не обмежується п'ятищаблевим звукорядом, а використовує його як важливу основу ладової мелодики й тональності. Поряд зі співом та імпровізацією у II томі вже вводиться шести- й семищаблевий звукоряд. К. Орф підкреслює, що поряд з музикуванням у шести- і семищаблевих звукорядах слід повертатися час від часу до музикування в п'ятищаблевому звукоряді.

Одним з фундаментальних методичних засобів системи К. Орфа є бурдон. Він присутній у партитурах п'яти томів «Шульверка», на його основі будуються різні вправи. «Блукаючим» бурдоном

К. Орф називає прийом, коли один зі звуків квінти рухається кроками або невеликими стрибками вгору або вниз, створюючи орнаментальні фігури; або обидва звуки паралельним рухом оспівуються одночасно. Це відповідає звичному поняттю фігурованого органного пункту. Якщо розгорнуті оспівування набувають значення самостійних фігур, К. Орф говорить про *basso ostinato* або *ostinato*. Різні види простого й «блукаючого» бурдона дають можливість задіяти значну кількість учасників ансамблю, кожного – зі своїм завданням. Далі за допомогою «блукаючого» бурдона поступово вводяться і поступово усвідомлюються як самостійні щаблі ладу (II, VI). Це також зручна основа для засвоєння таких принципів музичного розгортання, як варіаційна повторність, сполучення за контрастом та ін.

Не менш важливе завдання – навчити дітей оформлювати звуковий матеріал, створювати завершене музичне ціле. Основою цього навчального процесу є прості форми. Важко класифікувати всі пісні «Шульверка» за формою, адже щоразу форму визначає зміст, поетична структура тексту. Враховуючи, що в більшості випадків це інсценування з відображенням багатьох деталей тексту, то й проста форма щоразу «обростає» своєрідними деталями. Утім, можна виділити ряд форм, які мають принципове значення, а саме: бар (форма, що характерна для німецької народної пісні), прості дво- та тричастинні форми, строфічна, канон, рондо. Дуже зручна для творчих вправ форма рондо, де рефрен виконують усі, а епізоди імпровізують окремі учасники.

Форми роботи як практичні види музичної діяльності в системі К. Орфа представлені доволі різноманітно: мовні й ритмічні вправи, гра на інструментах, спів, декламація, ритмічні рухи, інсценізація, театралізована вистава.

Цікавою є остання форма. Театралізованою виставою завершується піврічний відрізок начального курсу. Це – велике свято для дітей, можливість показати, чому вони навчилися, проявити різні здібності (і не тільки в музичному плані, оскільки вся вистава робиться дітьми власноруч під керівництвом викладача).

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Ми розглянули основні методичні положення педагогічної концепції К. Орфа, спираючись на I том «Шульверка», у якому вони найбільше сконцентровані, найбільш яскраво представлені. II том, що є продовженням I-го, більш об'ємно представляє інструментарій. З'являються нові форми (зокрема, проводяться ідеї ритмічного збільшення, зменшення). В основі – семищаблевий звукоряд. Важливий момент – введення (за допомогою бурдона) II і VI ступенів як кроку в область гармонічного (за аналогією I–II = V–VI). Розширюється діапазон дитячої пісенності – представлені фрагменти із «Чудесного рогу хлопчика», приклади готичної музики та ін. III том розширює тональні межі До мажора і вводить нові мажорні тональності, завдяки чому, як стверджує К. Орф в коментарях до «Шульверка», ми отримуємо нові можливості побудови мелодії. З'являються нові теситури, вводиться такий прийом, як транспозиція. Нові форми музикування – п'єси для ксилофона і спів «закритим ротом». До того ж той, хто співає, – сам собі акомпанує. Також розширено коло дитячих пісень шляхом введення старовинних народних мелодій (XV–XVI ст.), французької народної музики.

IV і V томи об'єднують музикування в мінорі. Звертає на себе увагу (знову таки, за коментарями К. Орфа до «Шульверка») «розширення географії і духовного світу»<sup>12</sup>, відмова від простих дитячих творів, опора на старовинну німецьку пісню. Мінор представлений трьома видами (еолійським, дорійським, фригійським). Щаблі I і VII, I і III вводяться за аналогією I і II, I і VI в мажорі. Вправи, зокрема з імпровізації, розраховані на володіння навичками гри на інструментах, розвиненим відчуттям форми, спрямованим на вільне художнє музикування. У деяких групових вправах з імпровізації функцію диригента, «ведучого» виконує дитина. Характерні епізодичні повернення

до музикування у п'ятищаблевому музичному просторі (але з мінорним забарвленням).

Підсумовуючи, можемо зауважити, що в музично-педагогічній концепції К. Орфа в систематизованому вигляді викладено методику творчого виховання, одну з найцікавіших і найперспективніших у світовій педагогічній практиці. Незважаючи на дискусійність окремих моментів<sup>13</sup>, наголосимо, що найбільш важливі й прогресивні її елементи, на наш погляд, можна було б використати в системі вітчизняного музичного виховання.

<sup>1</sup> Далі ми будемо розглядати систему К. Орфа за перерахованими елементами.

<sup>2</sup> Під установками системи виховання ми розуміємо керівні ідеї, що спрямовують вибір засобів і прийомів для виконання поставлених завдань.

<sup>3</sup> Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. – Ленинград : Музыка, 1970. – С. 21.

<sup>4</sup> Там само. – С. 23.

<sup>5</sup> Келлер В. Шульверк К. Орфа и его международное значение // Музыкальное воспитание в современном мире. Материалы IX конференции международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ). – М. : Советский композитор, 1973. – С. 199.

<sup>6</sup> Орф К. Шульверк. Итоги и задачи // Система детского музыкального воспитания по системе Карла Орфа. – Ленинград : Музыка, 1970. – С. 41.

<sup>7</sup> Під засадами ми розуміємо систему основних вимог, якими керуються у визначенні змісту, організації та методів навчання відповідно до мети й завдань виховання, а також закономірностей у процесі навчання.

<sup>8</sup> Методи ми визначаємо як форми педагогічного впливу.

<sup>9</sup> Orff-Schulwerk. Musik für Kinder. – Mainz : B. Schott's Söhne, 1950. – В. 1. – С. 14. – N 14.

<sup>10</sup> Під методичними прийомами ми розуміємо конкретні дії вчителя; деталі метода, що виражаються в способах роботи з матеріалом, направлені на виконання конкретного завдання.

<sup>11</sup> Методичні засоби ми визначаємо як специфічні форми учбового матеріалу, зумовлені конкретними завданнями.

<sup>12</sup> Див. коментарі К. Орфа до «Шульверка».

<sup>13</sup> Шульгіна В. Д. Музична україніка : монографія. – К. : НМАУ, 2000. – С. 91–92.

*В статье рассматривается дидактическая концепция педагогической системы К. Орфа на основе материала «Шульверка». Очерчены её основные методические положения (цель, задачи, установки, методические принципы, методы, методические приёмы, методические средства, формы работы и т. д.). Ключевые слова: педагогическая концепция, педагог, система, творчество, использование.*