



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУ ВПО ЛНР**

**«Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»
Институт культуры и искусств
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С.В. Рахманинова»
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»**

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ
ПОЛИКУЛЬТУРНОСТИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**



**20–21 марта 2019 г.
Луганск**

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ
ПОЛИКУЛЬТУРНОСТИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Материалы Международной научно-практической конференции

20–21 марта 2019 г.


Луганск
2019

УДК 37.016:78 (06)
ББК 85.31р.я43
М89

Рецензенты:

- Федорищева С.П.** – директор Института культуры и искусств
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени
Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук, доцент.
- Черникова С.В.** – декан факультета музыкального искусства
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и
искусств имени М. Матусовского», кандидат искусствоведения,
доцент.
- Кузниченко О.В.** – доцент кафедры фортепиано
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и
искусств имени М. Матусовского», кандидат педагогических наук,
доцент.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и
современность: матер. Междунар. науч.-пр. конф. (г. Луганск, 20–21 марта 2019 г.). –
Луганск : Книта, 2019. – 200 с.

В сборнике представлены материалы, посвященные вопросам музыкального образования на национальном и международном уровнях, актуальным проблемам музыкальной педагогики и инструментального исполнительства. Рассматриваются перспективы повышения эффективности музыкального образования детей и молодежи в общеобразовательных школах, дошкольных учреждениях и учреждениях дополнительного образования, анализируется практический опыт внедрения технологий музыкального образования в учебно-воспитательный процесс, роль искусства в духовно-нравственном воспитании личности.

Сборник предназначен для ученых, преподавателей, аспирантов и соискателей, также может быть полезен для студентов музыкально-педагогических специальностей.

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за редактирование, подбор и точность предоставленных данных, цитат и других ведомостей. Материалы печатаются на языке оригинала.

*Рекомендовано Научной комиссией Луганского национального университета
имени Тараса Шевченко
(протокол №10 от «21» мая 2019 г.).*

© Коллектив авторов, 2019
© ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ 1 МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Афонин Ю.В.	Культурологические компоненты экранной культуры и искусства	7
Бурзаница Н.Н. Бурзаница Т.И.	Есть образ – есть творчество. К проблеме формирования исполнительского мастерства учеников школ эстетического воспитания	13
Журавлева О.И.	Тема Монмартра в оперном искусстве Р. Леонкавалло: богема-театр «Музыкальной режиссуры»	20
Роман С.В.	Методология системного подхода к усовершенствованию профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности	25

СЕКЦИЯ 2 МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Демченко А.И.	Информационно-коммуникационные и мультимедийные технологии в современном художественно-образовательном процессе	35
Дерский Ю.Я.	Значение концепции сценического образа эстрадного исполнителя на примере творческой деятельности представителей глэм-рока	40
Меремьянина Л.Н.	Использование инновационных образовательных технологий в формировании педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки	45
Стачинский В.И.	Основы дирижирования: методические рекомендации	51
Тугаева М.А.	Музыкальная журналистика в контексте прикладного музыкознания	58
Федорищева С.П.	Особенности образовательно-квалификационной подготовки педагогических кадров в области вокального искусства	63

*Музыкальное образование в контексте поликультурности:
традиции и современность*

СЕКЦИЯ 3

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Бабенко Е. В.	Детская фортепианная музыка А.Т. Гречанинова в	
Гамрецкая А.В.	контексте стиля композитора (на примере циклов «Детский альбом» ор. 98, «Бусинки» ор. 123)	68
Василенко А.И.	Из истории музыкального воспитания школьников на Луганщине	74
Дудник Е.В.	Профессиональная компетентность учителя музыки как основа педагогической деятельности	81
Кнышева Л.В.	Некоторые аспекты творческой деятельности и воспитания пианиста-концертмейстера в методико- педагогическом наследии С.В. Савари	87
Ковалёва А.Г.	Теоретические основы обучения будущих учителей музыки композиции	94
Коломойцев Ю.А.	Социокультурная компетентность будущих учителей музыки в аспекте музыкальной педагогики	100
Криницкая Т.А.	Специфика изучения традиционной музыкальной культуры в системе дополнительного образования детей (на примере детской школы искусств №5 им. В.Д. Пономарева г. Краснодара)	104
Лабинцева Л.П.	Концертное исполнительство как феномен музыкальной культуры	109
Мазалова Л.А.	Сравнительный опыт творческой работы над текстом программных сочинений для репертуара начинающих пианистов	115
Обедникова Е.А.	Использование театральной педагогики в формировании эстетического вкуса студентов технических вузов	120
Остенный В.В.	Особенности исполнительского аппарата начинающих скрипачей и методы его формирования	124
Петченко А.Ф.	Инструктивно-технический материал в инструментальной подготовке учителя музыки	130
Самохина Н.Н.	Творческая самореализация личности: содержание и структура	135
Седов А.А.	В. Зубицкий. Некоторые аспекты композиторского	
Седов И.В.	творчества «Россиниана»: проблемы исполнительства	141
Слота Н.В.	Использование методов и приемов музыкально- сценического обучения учащихся	147

*Музыкальное образование в контексте поликультурности:
традиции и современность*

Фурсенко Т.Ф.	Воспитание интересов к музыке народов Крыма у младших школьников	155
Харченко В.Г.	Основы дирижерской подготовки будущих учителей музыки	163
Шак Т.Ф.	Сравнительный анализ как инструмент изучения эстрадной песни	167
Шелест С.Е.	Роль формирования музыкального восприятия школьников посредством интеграции различных видов искусства	174

**СЕКЦИЯ 4
РОЛЬ ИСКУССТВА В ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОМ
ВОСПИТАНИИ ЛИЧНОСТИ**

Бочарова Е.Ю.	Роль методики преподавания русского языка и литературы в духовно-нравственном становлении личности	182
Костылева В.В.	Значение хореографии в формировании личности ребенка	188
Мельникова Л.Л.	Организация концертно-просветительской работы в музыкальных учебных заведениях в аспекте межпредметных связей	194

*Музыкальное образование в контексте поликультурности:
традиции и современность*

**СЕКЦИЯ 1
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ**

УДК [791.43:654.197]: 7.011

Афонин Юрий Владимирович,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры культурологии,
экранных искусств и телевидения
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»
yuriy_afonin@mail.ru

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ ЭКРАННОЙ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

В статье рассматриваются некоторые культурологические компоненты экранной культуры и искусства, среди которых наиболее важными являются следующие: лингвокультурологический концепт экрана, некоторые исторические элементы культуры, повлиявшие на формирование экранной культуры – архетипические образы, ритуал, миф, театр теней, а также монтаж как универсальный для многих видов искусства метод и средство создания произведения искусства или кино,- телепродукции и принцип организации культуры в целом.

Ключевые слова: *экранная культура, экран, экранные искусства, архетип, ритуал, театр теней, цирк, монтаж, С. Эйзенштейн.*

Afonin Yuriy Vladimirovich,
Candidate of History,
Associate Professor of the Department
of cultural studies, screen arts and television
Luhansk National University
named after Taras Shevchenko,
yuriy_afonin@mail.ru

The article discusses some cultural components of screen culture and art, among which the most important are the following: linguistic-cultural concept of the screen, some historical elements of culture that influenced the formation of screen culture – archetypal images, ritual, myth, shadow theater, and installation as universal for many types of art method and means of creating a work of art or cinema, television products and the principle of the organization of culture in general.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Key words: screen culture, screen, screen art, archetype, ritual, shadow theater, circus, montage, S. Eisenstein.

Одним из феноменов современного социокультурного развития мировой глобализированной и техногенной цивилизации является быстро распространяющаяся экранная культура, которую иногда также называют аудиовизуальной или электронной. Ее активное изучение стало особенно актуальным на рубеже XX–XXI вв., когда ученые стали уделять внимание не только современным информационно-техническим и художественным формам экранной культуры, но и культурологическому анализу и осмыслению ее культурно-исторических истоков и компонентов.

В научной литературе пока нет устоявшегося и общепринятого определения экранной культуры, хотя этому типу культуры посвящено довольно много исследований и диссертаций. Однако, по мнению многих культурологов, одним из наиболее точных ее определений является следующее: «Под ней мы подразумеваем тип культуры, основным материальным носителем текстов которой является не письменность, а «экранность». Эта культура основана ... на системе экранных (плоскостных) изображений, ... на так называемой «экранной речи», т.е. на временном потоке экранных изображений, который свободно вмещает в себя поведение и устную речь персонажей, анимационное моделирование, письменные тексты и многое другое. При этом основным признаком экранной культуры... является динамический, ежесекундно меняющийся, диалоговый характер взаимоотношений экранного текста с партнером» [1].

Основным смыслообразующим словом в понятии экранная культура является «экран», к анализу которого необходимо обратиться в первую очередь. Экран, как лингвокультурологический концепт, представляет собой следующее. Само слово «экран» появилось в XIV–XV вв. и обозначало некое приспособление домашнего обихода, предназначенное для защиты от каминного тепла или сквозняков. Следует отметить, что этимология этого слова, появившегося в английском языке, – screen – до сих пор окончательно не выяснена. Как говорил Э. Хухтамо, «экран обычно означал напольный предмет мебели, состоящий из куска легкого, зачастую полупрозрачного материала (бумаги, какого-нибудь вида ткани и т.д.), натянутого на деревянную раму (или на несколько соединенных раздвижных рам)». Помимо выполнения своих обычных функций, экраны также предназначались для ограждения пользователя от «прочих неудобств или опасностей, защиты от наблюдения, для маскировки, предотвращения лицезрения посторонними, или для обеспечения личного пространства» [2].

По мнению современных исследователей, экран, как культурологическая форма, обладает следующими типологическими признаками:

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

– наличие у него рамки, выполняющей роль видимой границы между ним и окружающим пространством;

– наличие у него определенной поверхности, в роли которой могут выступать самые разнообразные предметы: стена, натянутая на рамку ткань, ширма (словосочетание экран-ширма уже давно стало привычным), сделанные из современных материалов экраны телевизоров, компьютеров, электронных гаджетов и табло;

– сложная диалектика своеобразного сокрытия и обнаружения демонстрируемого на экране изображения, примером которой в кинематографе может служить пространство кадра с одной стороны, а с другой – закадровое пространство. В определенном смысле экран здесь является прозрачным и трансцендентальным, поскольку он является визуализацией отсутствия;

– тяготение самого экрана к множественности, мозаичности, полиэкранности. Мозаичность – неотъемлемый способ конструирования, как телепрограмм, так и самого телеизображения.

Сама технология телевизионной картинки определяет ее мозаичный, фрагментарный характер, поскольку последняя не представляет собой единого целого, а состоит из многих разноцветных светящихся точек. Эстетика кино также во многом возникает на основе мозаичности, поскольку любой фильм состоит из множества фрагментов и деталей.

В культурологии хорошо известна теория мозаичной культуры, разработанная А. Модем, который подразумевал под ней совокупность случайно соприкасающихся, но не образующих единую конструкцию фрагментов, где нет точек отсчета, общих понятий, ключевых слов и опорных идей [3]. Генезис мозаичной культуры неуклонно ведет к актуализации противоречия между ее хаотичным содержанием и средствами, методами художественной выразительности и принципами ее организации, которое следует каким-то образом разрешать. Таким способом разрешения и стал универсальный принцип монтажа, возможности которого в полной мере были осознаны в 20-х гг. XX вв. Это осознание монтажа в его теоретическом и универсальном значении, т.е. как принципа создания и организации не только кино, но и остальных видов искусства и даже культуры в целом, по праву принадлежит С. Эйзенштейну. В своих работах он отмечал: «... В то время как в письменном языке словесный образ дается сразу, в языке устном его разбивают на отрезки, число и сила которых соответствуют впечатлениям, которые испытывает говорящий, или тому, как он хочет подействовать на слушателя. Разве это не точный сколок с того, что происходит в монтаже? ... О средствах монтажной и пластической выразительности Пушкина и значении этого лаконичнейшего мастера слова для кинокультуры можно было бы писать диссертации...» [4].

В такой же степени монтаж был характерен для поэзии и литературы этого периода исторического развития культуры. В 1929 г. вышла книга «Литературные кружки и салоны», представляющая как раз образец подобной

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

монтажной литературы. В предисловии к ней авторы монтажного метода в литературе М. Аронсон и С. Рейсер, работавшие под руководством Б. Эйхенбаума, попытались поделиться не только информацией о замысле и создании своей книги, но и о монтажном принципе в литературе вообще. Позднее В. Иванов сформулирует, что монтаж, который для мозаичной культуры является весьма показательным, выступает принципом организации культуры. Имея в виду С. Эйзенштейна, В. Иванов пишет: «Монтаж выступает как некоторый общий принцип, распространяющийся не только на кино, но и на другие виды искусства, которые он интерпретирует монтажным образом, и на целые культуры или периоды истории» [5].

Сам С. Эйзенштейн понимал, что культура, как и кинематографическое произведение тоже выстраивается по принципу монтажа. Он это детально иллюстрирует на примере сначала японской письменности, а затем и японской культуры в целом, используя такое выражение, как «кинематографические черты японской культуры», под которыми следует понимать именно принцип монтажа. И, хотя японское кино, по словам С. Эйзенштейна, «совершенно не знает монтажа, между тем, принцип монтажа можно было бы считать стихией японской изобразительной культуры» [4]. У С. Эйзенштейна речь идет о принципе иероглифа, который лежит в основе японской письменности, а также поэтической и изобразительной культуры Японии. В иероглифе знак не порывает с предметностью, не становится чисто условным и произвольным, как это произошло в поздних формах языка [5].

Следует также отметить такие важные культурологические компоненты экранной культуры и монтажа, как элементы ритуала, архетипические образы в театральной культуре некоторых древних народов. Необходимо обратить внимание и на такое довольно древнее явление как «театр теней», или точнее, как его называют искусствоведы, – силуэтный театр, зародившийся еще примерно в III тыс. до н.э. в Индии, Индонезии, Китае из культа предков и, связанного с ним, ритуала.

Для общения с духами предков, обладающих магическими и покровительскими качествами, изготавливались специальные кожаные куклы, чаще всего, плоские. При этом сами души умерших предков представлялись народами этих регионов мира в образе теней или призраков, чем и объясняется их воплощение в виде проецирования на экране движущихся кинематических изображений. Вызывание и задабривание душ умерших предков переходило в руки шаманов и жрецов, которые и придали театру теней традиционный, ритуальный характер, базирующийся на этом древнейшем архетипическом культе предков. Таким образом, этот театр теней, воплощающих образ умерших предков в виде движущейся картины на экране был сакральной церемонией, ритуалом, укоренившимся в этих древних культурах [6]. Сохранение и проявление этого архетипа наглядно видно в таком известном произведении киноискусства XX в. как «Тени забытых предков», снятом ярким представителем

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

украинского поэтического кино С. Параджановым. Как и само название фильма, так и его смысловая основа, и стилистика демонстрируют прочную духовную связь между древнейшим и современным этапом развития культуры и искусства.

Примечательно также то, что и в публичных представлениях фантазмагии, распространенных с конца XVIII в. в Западной Европе, во время которых зрителям с помощью волшебного фонаря показывали картинки, в большинстве своем изображавшие чудовищ, призраков и привидения мы вновь встречаем по сути все те же тени – образы умерших предков, хотя и в несколько иной смысловой интерпретации, частично близкой к современным «страшилкам и ужастикам» в духе стилистики хэллоуинга. Они демонстрировались на полупрозрачном экране, благодаря чему создавался эффект увеличения и уменьшения фигур. В этих представлениях экран перестает быть частью домашней жизни и переходит в мир публичных увеселений. Его используют довольно оригинально, стараясь сделать невидимым путем увлажнения, чтобы «растворить» границы между пространством публики и миром фантазмагии. Экран также служит завесой, скрывающей секретные трюки и машинные приемы, что способствует иллюзии появления необыкновенных существ «как по волшебству». Так, фантазмагия впервые наглядно продемонстрировала двойственность процессов сокрытия и обнаружения, присущих затем экрану на всех этапах его существования.

Важность и одновременно универсальность концептов ритуала и архетипа ярко проявилась в большом практическом и теоретическом наследии выдающегося деятеля отечественного и мирового киноискусства С.Эйзенштейна. Его основные теоретические труды «Монтаж» и «Метод», которые он писал на протяжении многих лет своей жизни, не только не собраны в единое целое, но и недооценены до сих пор в философско-культурологическом ракурсе. Именно С. Эйзенштейн одним из первых кинематографистов осознал, что максимальное воздействие искусства на человека неминуемо ведет к использованию технологии воздействия в форме ритуала. В своей работе «Метод» он подчеркивал: «От «внешних аттракционов» я постепенно перешел к системе средств обработки подсознательных сторон зрителя – в субсенсорные области, то есть воздействия не только на сознание или на грубо эмоциональные и чувственные начала моего зрителя, но и на не учитываемые (не осознанные) им средства воздействия. Фондом их стал строй приемов, списанный с законов пралогического мышления ... Сама установка моя несла и несет в себе пережиток самого раннего обращения к предшественникам искусства – ритуалам, а именно – покорять, подвергая воздействию, подчинять себе, своей воле» [4].

Монтаж также был характерен и для развития театральной культуры, в том числе, и для начала XX в., который утвердил его на сцене Вс. Мейерхольд, заимствованный затем С. Эйзенштейном в область киноискусства как «“монтаж аттракционов”». Однако и до театральной культуры монтаж применялся также в

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

цирковом искусстве. Если С. Эйзенштейн осознал и применил в кинорежиссуре то, что открыл в театре В. Мейерхольд, который, в свою очередь, заимствовал этот прием из предшествующих этапов развития зрелищных форм искусства.

В самом деле, в границах режиссуры – сначала театральной, а затем и кинематографической возникал архетип, который является основой того древнейшего представления, что связан с цирком. То, что С. Эйзенштейн подразумевал под «монтажом аттракционов», т.е. под таким принципом монтирования фильма, когда значение сюжета сводится к минимуму, позволяет уловить в строении фильма программу циркового представления. Собственно, это обращение к цирку свершалось не только в фильмах С. Эйзенштейна, но и в спектаклях В. Мейерхольда. Удивительно, но то, что в кино было осознано авангардистом С. Эйзенштейном и то, что интуитивно В. Мейерхольд сделал в театре принципом построения спектакля, означает древнюю форму построения, а именно, программу циркового представления или зрелища. Выявляя основу театральных и кинематографических открытий рубежа XIX–XX вв., под которой следует подразумевать принцип строения циркового представления, мы, по сути, касаемся того основного, что определяет принцип функционирования мозаичной культуры [5].

Современный экран наследует многие свойства своих исторических прототипов – технических устройств, отстоящих от нашего времени на несколько столетий. Они позволяли устраивать разнообразные развлечения, популярные в XVIII и XIX вв. – это были представления с «волшебным фонарем», диаскопом, примитивным проектором, которым предшествовали окна перспективы Альберти.

Проделав на протяжении столетия путь от простого и примитивного защитного приспособления до завершающего элемента сложнейших электронных устройств, экран предстает как метафизическое воплощение современного типа культуры, как символ и синоним информационной эпохи.

Список литературы

1. Прохоров А.В. Культура грядущего тысячелетия / А.В. Прохоров, К.Э. Разлогов, В.Д. Рузин // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 19–24.

2. Чистякова В.О. Анализ экрана в аспекте медиальности (перспективы screen studies) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : 02.03.2019 http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=31463 (Дата обращения: 15.03.2019).

3. Мошь А. Социодинамика культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/cultur/mol_sociodinamika_cult-a.htm (дата обращения: 12.09.2019).

4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 тт. – М. : Искусство, 1964. – Т. 1. – 236 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

5. Хренов Н.А. Синтез искусств как синтез культур : В. Кандинский и С. Эйзенштейн / Н.А. Хренов // Культура культуры : электронный журнал. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cult-cult.ru/> (дата обращения: 12.03.2019).

6. Башинская Л.А. Театр теней. К вопросу о терминологии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-teney-k-voprosu-o-terminologii> (дата обращения: 22.02.2019)

УДК 781.1 : 787.1.

Бурзаница Наталья Николаевна,
преподаватель высшей категории
ГУ «Донецкая республиканская
специализированная музыкальная
школа-интернат для одаренных детей»
natasha-burz@mail.ru

Бурзаница Татьяна Ивановна,
преподаватель
ГУ «Донецкая республиканская
специализированная музыкальная
школа-интернат для одаренных детей»
natasha-burz@mail.ru

ЕСТЬ ОБРАЗ – ЕСТЬ ТВОРЧЕСТВО. К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА УЧЕНИКОВ ШКОЛ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

В статье рассматриваются методы творческой педагогической деятельности учителя. Важным является метод комплексного влияния звукового, изобразительного аспектов, нацеленный на развитие ассоциативного мышления ученика, на способность воспринимать художественную реальность и понимать своеобразие музыкального языка.

Ключевые слова: исполнительское мастерство, музыкальное воспитание, образное мышление, творчество.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Burzanitsa Nataliya Nikolayevna,
Teacher of the Highest Category,
Donetsk Special Music School
for Gifted Children
natasha-burz@mail.ru

Burzanitsa Tatyana Ivanovna,
Teacher,
Donetsk Special Music School
for Gifted Children
natasha-burz@mail.ru

IS THE IMAGE – IS CREATIVITY. TO THE PROBLEM OF FORMATION OF PERFORMING SKILLS OF THE PUPILS OF AESTHETIC EDUCATION SCHOOLS

The article deals with the methods of creative pedagogical activity of the teacher. Important is the method of complex influence of sound, visual aspects, aimed at the development of associative thinking of the student, the ability to perceive artistic reality and understand the uniqueness of the musical language.

Key words: *performing skills, musical education, creative thinking.*

Работая на протяжении многих лет преподавателями класса фортепиано в музыкальной школе, авторы статьи выявили определенную закономерность, связанную с тем, что исполнение произведений детьми разного возраста, разного уровня подготовки, природной одаренности имеет один важный и весьма существенный недостаток: их игра отличается однообразием, образно нивелирована, что снижает заинтересованность в музыкальных занятиях. Для исправления этого недостатка авторы статьи обратились к проблеме воспитания у детей образного мышления, которое является необходимым условием их творческого развития.

Эта проблематика неоднократно рассматривалась многими ведущими педагогами-методистами: А.Д. Артоболевской, Л.А. Баренбоймом, Т.И. Смирновой и др. Однако до настоящего времени она не потеряла своей актуальности. Также актуальность усиливается в связи с недостаточной разработанностью методики развития образного мышления у детей, недостаточной систематизацией средств и приемов, которые используются в процессе работы над теми или другими произведениями.

Целью статьи является рассмотрение взаимодействия звукового образа музыкального произведения и его творческого преобразования в разнообразных компонентах исполнительской деятельности, а также рассмотрение путей активизации творческого отношения учеников к музыкальному исполнительству.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Специфика музыки как одного из видов искусства заключается в существовании художественного (музыкального) образа, особенного рода формы отражения действительности, в котором переплетаются события реальной жизни, эмоции и мысли, которые они вызывали у композитора. Отображая все это в музыкальном произведении с помощью музыкального языка (особой системы передачи информации), композитор допускает, что вложенная в произведение информация в дальнейшем будет понятна и воспринята слушателями.

Особенности существования музыкального произведения связаны с исполнителем – посредником между автором и слушателями. Это и обуславливает важную роль в передаче музыкальной информации. Исполнение – это особая форма творчества и важнейший компонент музыкального искусства, т.е. исполнитель выполняет роль проводника между композитором и слушателем, поэтому на него возложена особая миссия – быть соавтором композитору. А это становится возможным, если исполнитель сумеет раскрыть авторскую идею, понять информацию, заложенную в нотном тексте, а потом воплотить ее в соответствии к авторскому замыслу.

Следовательно, возникает своеобразное противоречие между разными формами существования музыкального произведения: идеальным (в сознании композитора) и материальным (в нотном тексте). Исполнителю необходимо, опираясь на нотную запись, представить в своем сознании музыкальный образ, соответствующий композиторскому.

По мнению музыкальных педагогов, в частности Л.А. Баренбойма: «Исполнитель-музыкант должен обладать рядом качеств: творческой страстностью, иначе говоря, творческой способностью ярко, эмоционально, страстно воспринимать художественное произведение; сосредоточенностью; рельефным представлением («виденьем» или внутренним слышаньем); гибким воображением; пылким и сильным желанием воплотить и передать воплощенное другим; творческим эстрадным самочувствием; высоким интеллектуальным уровнем; техническим мастерством» [1, с. 30].

Все эти качества тесно переплетаются между собой. Возможно, этот перечень можно еще расширить, но главным в нем является наличие у исполнителя образного мышления, то есть способности «запылать», пронинуться музыкой, жить в художественном мире, созданном воображением композитора, мыслить особенными художественными образами и уметь своим исполнением захватить слушателей.

Музыкальное мышление – система логических связей, которая действует в творческом процессе, между жизненными реалиями и эмоциями-мыслями. А они, в свою очередь, создают основу музыкально-образной системы. «Музыкальное мышление исполнителя связано с его деятельностью воссоздания музыкального текста. Основу музыкального языка произведения составляют акустические характеристики (высота, длительность, тембр, гармония,

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

артикуляция). Но музыкальная образность – это воссоздание на этой основе особенного художественного мира с ярким воображением, темпераментом, волей» [2, с. 112].

В процессе музыкального обучения и воспитания младших школьников основополагающую роль играет программность в музыке. В силу возрастных психологических особенностей у детей более развито образное мышление, поэтому детский репертуар создается композиторами с опорой на программность. Наличие у небольшого музыкального произведения названия позволяет педагогу дать возможность ученику самостоятельно или с помощью педагога ярко раскрыть смысл и образное содержание произведения. Развитие музыкального материала пьесы позволяет педагогу познакомить ученика с ходом сюжетной линии художественного образа.

Изучение музыкального содержания исполняемых произведений обычно идет от образцов программной музыки или произведений, тесно связанных с прикладными жанрами (танцем, песней или маршем). В них исполнителю легче представить круг образного содержания, понять смысл музыкального произведения. Также часто используются пьесы игрового характера, которые отображают повседневную детскую жизнь или эмоции, которые возникают от ее восприятия.

Характерной особенностью пьес игрового содержания является их динамичность. Это – пьесы-действия, сценки, в которых необходимо следить за развитием сюжета, например, пьеса О. Тактакишвили «Казачьи разбойники». Такие произведения прямо ассоциируются с жизненными реалиями, закрепляя в сознании детей значения определенных элементов музыкального языка, их семантику. Например, интонации возгласов, вздохов, ритм движения, разнообразные гармонические созвучия.

Особенное место в детском репертуаре занимают пьесы – портреты, призванные отобразить различные стороны человеческого характера. Они помогают развитию ассоциативного мышления детей, созданию в них образных представлений, рожденных исполняемым произведением, но основанных на личном опыте. Среди них огромное количество пьес Д.Б. Кабалевского – «Резвушка», «Плакса», «Злюка»; Г. Свиридова – «Дурень»; А.Т. Гречанинова – «Маленькая попрошайка» и др.

Также можно вспомнить пьесы, которые носят жанровые названия, раскрывающие определенные ситуации или явления. К таким относятся, например, музыкальные сказки («Веселая сказка» и «Грустная сказка» Д.Д. Шостаковича), колыбельные, шутки и многие другие. Они дают возможность молодому исполнителю самостоятельно представить круг музыкальной образности, побуждают к пробуждению фантазии.

Достаточно часто в репертуар включаются произведения, знакомство с которыми происходит в процессе освоения музыкальных жанров (сонаты, прелюдии, токкаты, андантино), или произведения, связанные с другими видами

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

искусства (новелла, эскиз, сценка, песенка, романс). Особенно в этом плане следует выделить жанровые названия, которые подчеркивают вокальную природу звукоизвлечения (вокализ, кантилена).

Постепенное накопление опыта раскрытия содержания и восприятия музыкальных произведений позволяет включать в репертуар произведения, которые разделяются на лирические, драматические или эпические.

Как особая группа лирической сферы выделяются кантиленные произведения. Им характерны неторопливость движения, песенная основа тематизма, особенный характер звукоизвлечения. Художественная сфера кантиленных произведений из репертуара для старших классов (сравнительно с произведениями из репертуара для младших классов) значительно обогащена в жанровом отношении. Но лирические пьесы, как и ранее, занимают ведущее место. Это связано с тем, что работа над лирическими миниатюрами положительно влияет на развитие эмоциональной восприимчивости и художественно-исполнительской инициативы ученика, способствует повышению его интереса к выразительным возможностям музыки.

«Благодаря яркой образности этих произведений, они быстрее разучиваются и запоминаются. Широкая палитра выразительных средств, которые раскрывают их содержание, способствует активизации творческого представления ученика, расширяет опыт музыкального восприятия» [3, с. 72].

В работе над такими произведениями педагог должен придерживаться последовательности действий, которые сочетают освоение нотного текста, достижения технического мастерства и создания художественного образа. В процессе работы над произведением возникает необходимость развития у учеников навыков раскрытия музыкального образа. Одним из таких навыков становится умение выделять интонационные связи произведения и следить за их развитием.

У языка и музыки есть важное общее средство выразительности – интонация. Интонация воспроизводит, прежде всего, эмоциональное состояние человека: призыв, гнев, ораторский пафос, удивление, недоумение. По интонации определяется характер людей. Беседующие могут говорить на разных языках, но, благодаря выразительности разговорной интонации понимают друг друга. Естественно, и писатель, и композитор, озвучивая образ, берут в основу эмоциональные краски человеческого голоса. Благодаря интонации существует самая близкая и тесная связь между живой речью и музыкой.

Способность музыкальных интонаций выражать настроение человека позволяет ученикам творчески подойти к передаче хорошо знакомых ему состояний: радости, печали, сочувствия, ликования, волнения. Педагог должен направлять ученика на творческую адаптацию музыкального образа на примерах жизненных ситуаций, которые доступны и хорошо знакомы ребенку определенного возраста, проследить вместе с ним развитие основных интонаций тем на протяжении всего произведения.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Музыкальные образы, как и всякие подлинно художественные образы, вызывают у чутких слушателей массу ассоциаций, сопоставлений, внутренних видений. Особенно, если исполнение музыки великолепно. Тогда мелодию действительно возможно «увидеть» на экране нашего воображения.

Всё чаще в школах искусств проходят совместные уроки музыки и живописи. Услышанную музыку дети иллюстрируют рисунками, и такое прослушивание в «живых» картинках помогает глубже проникнуть в содержание сочинения композитора, почувствовать его красоту.

К вышеизложенному добавим, что вместе с традиционными приемами и методами музыкального обучения необходимо использовать такие формы, как высказывания учеников об особенностях произведения (а не только ответы на поставленные вопросы), обмен мнениями о том впечатлении, которое это произведение вызвало, создание рисунков к исполняемым произведениям, самостоятельный подбор стихов и репродукций полотен живописи, которые ассоциируются с содержанием и настроением музыки, которую прослушивает или исполняет ученик; подбор любимых мелодий на фортепиано с дальнейшим исполнением в классе; обмен впечатлениями об услышанной вне школы музыке; создание сюжетной канвы (сценария) к исполняемому произведению; эмоциональное дирижирование исполняемого произведения; создание поэтизирующих подтекстовок к музыкальному материалу; раскрытие музыкального образа с помощью движения; цветное и графическое отражение «партитуры» произведения; использование характерных тембров, которые усиливают выразительность образа.

Проявлением педагогического мастерства и универсальности педагога-инструменталиста является формирование и развитие творческих способностей учеников. Один из путей приобщения детей к активной творческой деятельности – это коллективная работа над музыкально-поэтическим текстом, к которой можно отнести и подтекстовку нотного материала. Интуитивно большинство преподавателей используют этот приём в своей работе в процессе раскрытия художественного образа произведения и при освоении метро-ритмических трудностей.

Вопросам подтекстовки нотного материала уделяли внимание многие известные преподаватели: А.Д. Артоболевская, А.Ф. Березняк, Т.И. Смирнова и др. В их сборниках даются тексты к пьесам разных композиторов, нередко они используют и поэтизированную подтекстовку. В работе преподавателей музыкальных школ и училищ широко используется также цикл «Времена года» П.И. Чайковского, в котором все пьесы подтекстованы стихотворениями русских поэтов-классиков.

Только при таком подходе удастся избежать распространенного еще в теории и практике музыкальной педагогики разделения сенсорного и образного аспектов в формировании эмоциональной отзывчивости. Постигание подобных художественных заданий помогает развитию сторон музыкально-слуховых

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

представлений. «Проблема эмоционального развития разрешается только в связи с восприятием и переживанием конкретного музыкального образа. Не может быть даже упражнений, оторванных от живой музыки, от ее целостного интонационного контекста. По убеждению Т.В. Поповой: «Многолетний опыт работы с детьми убеждает в том, что ученики чрезвычайно заинтересованно воспринимают те методы педагогического действия, которые раскрывают проявление их собственной активности и инициативы» [4, с. 123].

Следовательно, музыкальный образ является ядром музыкального произведения. Рождение музыкального образа – это составляющая творчества, поэтому работа преподавателя должна быть творческой, а методы работы – далекими от ремесленного штампа. Метод комплексного влияния звукового, изобразительного аспектов направлен, в первую очередь, на развитие ассоциативного мышления ученика, на способность воспринимать художественную реальность и понимать своеобразие музыкального языка. Использование метода комплексного воспитания определяется формированием у обучающегося синкретической способности видеть мир целостными художественными образами.

Перспективой дальнейших исследований мы предполагаем разработку и интеграцию в учебный процесс школ эстетического воспитания новых методов работы над художественным образом, создание репертуарных сборников.

Список литературы

- 1. Баренбойм Л.А.** Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – М. : Музыка, 1974. – 30 с.
- 2. Панкевич Г.Г.** Звучащие образы / Г.Г. Панкевич. – М. : Знание, 1989. – 112 с.
- 3. Паперный З.С.** О художественном образе / З.С. Паперный. – М. : Музыка, 1961. – 72 с.
- 4. Попова Т.В.** Пути к музыке / Т.В. Попова. – М. : Музыка, 1973. – 123 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 552:7.01

Журавлева Ольга Ивановна,
кандидат искусствоведения, профессор
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
имени В.И. Вернадского», г. Ялта.
olga.zhuravleva.1949@mail.ru

ТЕМА МОНМАРТРА В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ Р. ЛЕОНКАВАЛЛО: БОГЕМА-ТЕАТР «МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ»

Статья посвящена специфике режиссерского мышления и стиля Р. Леонкавалло на примере его оперы «Богема» в сравнении с одноименной оперой Дж. Пуччини. Отмечается принципиальное отличие художественного мышления обоих авторов: музыкальный театр Дж. Пуччини – лирико-драматический и создает «музыкальную объемность» образов и ситуации; у Р. Леонкавалло – тип «режиссерского театра» связан с музыкально-игровым началом, что предугадывает черты художественной эстетики XX века.

Ключевые слова: *Богема, оперное искусство, сцена, театр музыкальной режиссуры.*

Zhuravleva Olga Ivanovna,
Candidate of art history, Professor
Humanitarian-pedagogical University (branch)
V. Vernadsky Crimean Federal University, Yalta
olga.zhuravleva.1949@mail.ru

THE THEME OF MONTMARTRE IN THE ART OF OPERA BY R. LEONCAVALLO: LA BOHEME THEATRE «MUSIC THEATRE»

The article is devoted to the specifics of Director's thinking and style of R. Leoncavallo on the example of his Opera “La bohème” in comparison with the Opera of the same name by J. Puccini. There is a fundamental difference between the artistic thinking of both authors: the musical theater of J. Puccini – lyric-dramatic and creates a “music volume” images and situations; R. Leoncavallo – type “Director's theatre” is associated with music and play a beginning that anticipates the traits of an artistic aesthetic of the XX century.

Key words: *La Boheme, Opera, stage, musical theatre directing.*

Изучение и анализ творческого наследия итальянского композитора Р. Леонкавалло – ярчайшего представителя направления веризма является весьма актуальным для современного музыкознания. Это связано не только с

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

конкретной профессиональной областью истории музыки и жанра оперы, но и с драматическим и музыкальным театрами в их театрально-сценической реализации. В XIX ст. в оперном искусстве не существовало явление режиссуры. Оно возникло и стремительно вошло в практику только на рубеже XIX–XX вв., прежде всего, в Германии. В итальянском оперном Р. Леонкавалло оказался одним из первых, в творчестве которого проявились черты режиссерского мышления и были разработаны и внедрены принципы нового театра, ярко проявившиеся в его опере «Богема». Как известно, созданы две одноименные оперы «Богема» – композиторами Р. Леонкавалло и Дж. Пуччини. В связи с этим, представить их в сравнении нам представляется достаточно актуально и интересно.

Объект и предмет данного исследования связаны с выявлением черт нового музыкального мышления и стиля «музыкальной режиссуры» в опере «Богема» Р. Леонкавалло в сравнении с одноименной оперой Дж. Пуччини.

Цель и постановка задач: выявить характерные черты нового «режиссерского театра», связанного с перспективным направлением развития режиссуры в театре XX–XXI в. таких как: оперетта, мюзикл, рок-опера и др.

Оперным режиссером мог быть только дирижер, который одновременно является режиссером или режиссер, выполняющий в то же время функции дирижера. Но идеальное совпадение – когда режиссером является сам композитор. Жизнь и творчество Р. Леонкавалло после создания «Паяцев» проходили, в основном, в бесконечных гастролях и поездках по разным континентам и многочисленным городам. Он относится к тем итальянским музыкантам, взгляды которых были обращены к процветающим странам, где дух коммерции мог двигать и развивать оперное искусство.

На некоторое время оперное искусство нашло убежище в театрах Мадрида, Барселоны и Лиссабона, Нью-Йорка и странах Латинской Америки. Там пели Э. Карузо, Т. Руффо, Дж. Рицца, Н. Ансельми и А. Бругатти; ценились голоса и партитуры, которые в Европе, потрясенной лихорадкой близкой войны, не встречали ни достаточного внимания, ни верной оценки. Харклея Дарклея сообщает в письме к родным: «Италию следует оставить на несколько лет, театры находятся в упадке. Все изменилось, изменилось и положение актеров. Люди не ходят на спектакли, как раньше, и первоклассные театры с первоклассными актерами пусты» [2, с. 210].

Конечно, в самой Италии происходили события, которые на некоторое время разбивали лед равнодушия – премьеры, которые приносили много хлопот газетам. Это были годы, когда в «Ла Скала» пел Ф. Томаньо, властвовал Дж. Дзанателло, в флорентийском театре «Пальяно» звучали голоса Антонио Катоньи и Терезы Штольц, Джулиано Гайяре и Ромильды Пантелеоне, а новая звезда Лина Кавальери создала в неаполитанском театре «Дель Верме» образ Манон, заморозивший публику своей красотой и талантом. Это было время первоклассных певцов и актеров: Сади Якко, Фулер Лой, Омелии Соорес, Пини

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Джотто, Сильвии Гордони-Маркетти, Абеля Поля Деваля, Эрмии Новелли, Эдуардо Ферровила, а также танцев, французского ревю и оперетты с Эммой Векла и Джеа Делла Гаризенда.

Почти одновременно итальянские импресарио открыли и венскую оперетту Франса Легара, Лео Факки, Имре Кальмана. С ними конкурировали Пауль Линке в Берлине, Джузеппе П'етри, Иоанн Хартуларе (сын певицы Даркле), Анри Месаже и Ренальдо Хан в Париже, Сидней Джон (автор «Гейши» в Лондоне).

В связи с постановкой «Паяцев» в различных странах в 1893–1894 гг. Р. Леонкавалло посещает Берлин, Вену, Лондон. Опера везде имела успех. В программе «Ковент Гарден» 1893 г. сообщалось: «История оперной сцены еще не знала произведения, которое после своей премьеры были поставлены в большом количестве театров» [4, с. 246]. Для лондонской постановки был подобран замечательный состав: Марио Анкона – Тонио, Лучиа – Канио; мадам Кларини Мельба была выбрана на роль Недды самим маэстро. Дирижировал спектаклем Луиджи Магнинелли. Пресса и публика, судя по отзывам, восприняла оперу восторженно. После встречи с Р. Леонкавалло известный английский корреспондент газеты «Тайме» Дж. Клайн писал: «Встретившись с композитором, я понял, что это человек глубокого интеллекта, с очень серьезным подходом к искусству, обладающий большой индивидуальностью мышления и идеями относительно создания лирической драмы» [4, с. 247].

Но композитора ждали на родине еще нереализованные замыслы, среди которых были и постановки ранних опер. После возвращения в Неаполь Р. Леонкавалло, прежде всего, берется за возрождение оперы «Медичи» – первой части трилогии «Сумерки». Новая редакция текста, которая была сделана совместно с Дж. Кардуччи, и наконец – долгожданная постановка, которая состоялась в 1893 г. в «Дель Верме». Однако опера, в которую Р. Леонкавалло вложил столько сил и энергии прошла без успеха, что, конечно, досадно поразило композитора.

Первая его опера «Чатгертон» дождалась своей премьеры через 3 года, но также не вызвала интереса зрителей. Каждый раз, возвращаясь из очередной поездки по Западной Европе, Р. Леонкавалло упрямо брался за перо и писал новое произведение.

Жизнь композитора полна удивительных приключений и неожиданностей. Так произошло и со следующим большим произведением – оперой «Богема», созданной по роману французского писателя Анри Мюрже и задуманной еще в 1893 г. На этот раз конкурентом Р. Леонкавалло стал его друг – Дж. Пуччини. Узнав о том, что Дж. Пуччини пишет оперу на этот сюжет, Р. Леонкавалло бросил тому вызов, обвинив своего соперника в том, что он знал о его намерениях. Встреча, которая стала причиной разрыва дружеских отношений, состоялась весной 1893 г. в миланском кафе «Галерея Христофоре». Через день после этого, 20 марта, в миланских газетах «Секоло» и «Кар'ере Делла Серра»

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

были опубликованы заметки двух враждующих группировок Е. Санцоньо и Дж. Рикорди, в которых сообщалось о том, что оба композитора начали работу над операми по роману А. Мюрге. Статьи были подписаны самими композиторами. «Человек театра, если он действительно человек театра, не способен вырваться из конкретных пределов, поставленных ей театральным ремеслом. Личный и художественный дневник человека театра пишется через действие в театре, для театра и сгорает – страница за страницей – здесь, по эту сторону рампы, реальной или мнимой – все равно» [3, с. 123]. Слова Дж. Стреллера, выдающегося итальянского режиссера современности, на счету которого было более 30-ти поставленных оперных произведений, в том числе и двух «Богем», в полной мере могут относиться к личности Р. Леонкавалло.

Как бы то ни было, Р. Леонкавалло – человек театра, а не просто музыкант, который работает для театра. Как пишет Т. Курышева в известном исследовании «Театральность и музыка»: «Определение «композитор – режиссер» уже не может никого удивить, тем более неожиданное словосочетание - не просто образ, за ним кроется целая новое качество, что принимается интуитивно, но содержит в себе одну из граней сложных театально-музыкальных связей. Эта грань отражает «начало начал» – тип мышления композитора» [1, с. 167–168].

Характерные принципы режиссерского мышления и метода работы с материалом, которые впоследствии предъявляет сам автор, в полной мере соотнесены с творчеством Р. Леонкавалло. Создавая либретто для оперы, Р. Леонкавалло выбрал фрагменты ряда романов А. Мюрге – «Сцены из жизни богемы», «Латинский квартал», «Сцены из жизни молодых людей», поэзии А. Мюссе и А. Мюрге.

К работе Р. Леонкавалло над источниками подходит выражение А. Чехова: «Там все написано». В клавире «Богемы», действительно, все написано: движение, паузы, мимика, жесты, внешние и внутренние взаимоотношения, интонации, колорит, ситуации, атмосфера. Для него главное – раскрыть жизнь богемы Монмартра во всей ее жизненной полноте, калейдоскопе событий, в безудержной игре фантазии, молниеносного юмора, кокетства, изящной и пьянящей влюбленности героев, где даже болезнь и смерть не притупляют ее остроты и вкуса.

Пользуясь современным определением, можно сказать, что центром художественной концепции «Богемы» Р. Леонкавалло стала идея «потока жизни», так, как ее видели и понимали выдающиеся режиссеры, к примеру, Н. Рейнхард. Этим объясняется принцип дискретности в отборе литературного материала. Таким образом построены все четыре акта, каждый из которых также представляет собой «увеличенный» план с точным обозначением времени и места действия: 1-й акт – музыкальный зал кафе «Момус», 24 декабря 1937 года; 2-ой акт – банкетный зал на улице Брюэре, апрель 1838 г.; 3-й акт – мансарда Марсея, октябрь 1938 года; 4-й акт – мансарда Рудольфа, 24 декабря 1838 года. Режиссерское мышление, как одна из сильнейших сторон дарования

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

композитора стало причиной неприятие профессионалов и оперной публикой его «Богемы». «В Италии, стране, не знающей режиссуры, приходится умалчивать, что ты режиссер, или хочешь стать режиссером» [3, с. 136].

Неслучайно на рубеже XIX–XX ст. данное явление рассматривалось только как творческий эксперимент великих мастеров итальянской сцены, как Р. Леонкавалло и Дж. Пуччини. Безусловно, талант этих композиторов различный: искусство Дж. Пуччини, которые он достиг в оперном искусстве, более масштабно в сравнении с Р. Леонкавалло. Но и его менее «удачливому» (как принято считать в музыковедении) современнику принадлежит немало заслуг. Образованность и широкий кругозор дали возможность Р. Леонкавалло постоянно находиться в центре внимания новаций драматического и музыкального театров.

Таким образом, обращаясь к сравнению двух оперных версий «Богемы» Дж. Пуччини и Р. Леонкавалло, отметим принципиальное отличие художественного мышления обоих авторов. Как известно, музыкальный театр Дж. Пуччини – лирико-драматический, где «режиссерское» видение сцены помогает композитору создать «музыкальную объемность» образов и ситуации, тогда как для Р. Леонкавалло тип «режиссерского театра» связан с музыкально-игровым началом, что дает возможность увидеть в его искусстве предсказания некоторых черт художественной эстетики XX в., тем более, что среди итальянских композиторов он был не одинок, достаточно вспомнить имена Э. Вольф-Феррари и Ф. Бузони. В данном случае речь идет о камерных «игровых» операх Э. Вольф-Феррари – «Любопытные женщины» (1903), «Четыре грубияна» (по К. Гольдони, 1906) и Ф. Бузони «Арлекин и Окно» и «Турандот» (1918).

Список литературы

- 1. Курышева Т.И.** Театральность и музыка / Т.И. Курышева. – М. : Советский композитор, 1984. – 200 с.
- 2. Сбырча Д. Даркле** / Д. Сбырча, Й. Хартулари-Даркле. Перевод Е. Логиновой. – Бухарест : Меридиане, 1963. – 238 с.
- 3. Стреллер Дж.** Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. – М. : Радуга, 1984. – 310 с.
- 4. Hell G. A.** Leoncavallo in London Opera. – vol. 35, №1. – S. 246–249.
- 5. Hanslik E.** Die Boheme. Lirische oper in vier akten von Leoncavallo. – Berlin Allgemeine verlin fur Deutsche Litteratur, 1899. – 112 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 37.012

Роман Сергей Владимирович,
доктор педагогических наук, доцент,
член-корреспондент Международной академии
наук педагогического образования;
профессор кафедры педагогики
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»,
roman.sergej.1974@gmail.com

МЕТОДОЛОГИЯ СИСТЕМНОГО ПОДХОДА К УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ПОЛИКУЛЬТУРНОСТИ

В статье представлен анализ теоретических основ системного подхода, позволивший наиболее содержательно и точно описать профессиональную подготовку специалистов в области музыкального искусства как систему. На основе анализа существующих моделей педагогических систем, сформулированных нами основных положений (требования и критерии), создана педагогическая система профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности, определены её структурные компоненты, для каждого из которых разработано новое содержание и установлены взаимосвязи.

Ключевые слова: *методология, системный подход, система, педагогическая система, усовершенствование профессиональной подготовки, высшее музыкальное образование, поликультурная среда.*

Roman Sergey Vladimirovich,
Doctor of Pedagogical Sciences, Docent,
Corresponding Member of International Academy
of Sciences of Pedagogical Education;
Professor of Department of Pedagogy,
Luhansk Taras Shevchenko National University,
roman.sergej.1974@gmail.com

**METHODOLOGY OF SYSTEM APPROACH
TO IMPROVE PROFESSIONAL TRAINING OF SPECIALISTS IN THE
FIELD OF MUSICAL ART
IN THE CONTEXT OF MULTICULTURALISM**

The article presents an analysis of the theoretical foundations of the system approach, which allowed the most meaningful and accurate description of professional training of specialists in the field of music as a system. On the basis of the analysis of the existing models of pedagogical systems formulated by us the basic provisions (requirements and criteria), the pedagogical system of professional training of experts in the field of musical art in the context of multiculturalism is created, its structural components are defined, for each of which the new content is developed and interrelations are established.

Key words: *methodology, systemic approach, system, pedagogical system, improvement of professional training, the higher music education, polycultural environment.*

Успех высшего музыкального образования в значительной мере зависит от того, насколько полно и обоснованно в нем использованы системные идеи. Отсутствие системности в процессе реформирования образовательных систем приводит к существенному снижению качества образования и обучения и, как следствие, к низкой профессиональной подготовке специалистов. В таком контексте модернизация профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности требует обязательного использования *системного подхода*, поскольку он является ключевым методологическим направлением современного общенаучного познания и заключается в исследовании любого объекта или явления как системы. Кроме того, вопросы готовности будущих специалистов в области музыкального искусства к жизнедеятельности и профессиональному труду в открытом обществе, демократическом и поликультурном по своей сущности, поднимают проблемы *проектирования открытых педагогических систем*, которые способны эффективно действовать в динамических условиях при наличии разнообразных препятствий и тормозящих социокультурных факторов.

Поэтому научными задачами, решение которых будет представлено в статье, являются, во-первых, выделить те теоретические основы системного подхода, с помощью которых станет возможным наиболее содержательно и точно описать профессиональную подготовку специалистов в области музыкального искусства *как систему*; во-вторых, на основании полученных теоретико-методологических обобщений, а также анализа педагогической методологии системного подхода и уже существующих моделей педагогических систем, представить стратегию обоснования педагогической системы

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности.

В рамках реализации первой научной задачи отметим, что для применения методологии системного подхода к усовершенствованию профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности необходимо, в первую очередь, рассмотреть имеющиеся подходы к определению основных понятий системного исследования, поскольку считаем, что процесс такой подготовки является системой, которая имеет определенную структуру. Теоретический анализ проблемы показал, что, невзирая на интуитивную понятность и большую важность понятия «система» для научных разведок, доньше не существует общепринятого его определения, что связано с разработкой этого понятия одновременно в онтологическом, гносеологическом и методологическом аспектах. Широкий обзор определений (около 40) понятия «система» представлен в работе В.Н. Садовского «Основания общей теории систем» [5, с. 92–102], а также в книге А.И. Уёмова «Системный подход и общая теория систем» [7, с. 103–117].

Обзор разных трактовок понятия «система» свидетельствует, что можно выделить такие основные связанные с ним смысловые аспекты: самым распространенным, но и одновременно более узким, является «инженерное» понимание системы как взаимосвязанного набора элементов и способов их сочетания, которые служат определенной цели; в «конструкторском» понимании система подается как проектирование и создание определенного комплекса методов и средств, которые исследователь (разработчик) применяет для достижения определенной цели, для выполнения своего задания; в *научно-исследовательской* трактовке «система» предстает как общая методология исследования процессов и явлений, которые относятся к определенной области человеческих знаний; в *теоретико-познавательном* аспекте «система» рассматривается как способ мышления.

Содержательно достаточным для нашего исследования считаем определение системы, приведенное Т.А. Ильиной: «Система – это выделенное на основе определенных признаков упорядоченное множество взаимосвязанных элементов, объединенных общей целью функционирования и единством руководства, вступающих во взаимодействие со средой как целостное единство» [3, с. 16].

Всестороннее исследование любой системы включает установление состава компонентов, структуры и функций как системы в целом, так и её составных частей, факторов, которые обеспечивают целостность и относительную самостоятельность системы, а также истории её возникновения, становления и развития. В этой связи построение системы профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства (в контексте поликультурности) предусматривает обязательное применение таких основных аспектов системного подхода:

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

– *системно-компонентного* – заключается в исследовании компонентного состава системы;

– *системно-структурного* – позволяет получить представление о внутренней организации системы (взаимодействие компонентов, их подчиненность и связи);

– *системно-функционального* – обуславливает определение общесистемной цели, подцелей (целей компонентов системы, которые реализуются путем выполнения специфических функций компонентов), набора средств (ресурсов), нужных для достижения этой цели и функционирования системы в целом как интеграционного результата функционирования её компонентов;

– *системно-коммуникативного (системно-информационного)* – детерминирует необходимость выявления связей компонентов системы между собой, каждого из компонентов с системой в целом, а системы в целом с системами среды и несистемными образованиями;

– *системно-интеграционного (системно-управленческого)* – рассматривает внешние и внутренние факторы системности-целостности, т.е. механизмы, которые обеспечивают сохранение качественной специфики системы;

– *системно-исторического (системно-генетического)* – предусматривает исследование этапов и временных условий развития системы, начиная с ее возникновения, становления, дальнейшего функционирования, а также возможных тенденций развития [1, с. 69–71].

Применение указанных аспектов системного подхода, а также *системных принципов* (принципов целостности, структурности, конечной цели, функциональности, автономности и связи компонентов, развития, взаимозависимости системы и среды, иерархичности, множественности описания системы и др.) дает основания признать профессиональную подготовку специалистов в области музыкального искусства именно системой, поскольку в ней имеются следующие признаки системы: предусмотрены составные компоненты, структура, целенаправленность, интеграционные качества (системность), функциональные характеристики системы в целом и её отдельных компонентов, коммуникативные свойства, историчность (преемственность) и управление. Под *компонентами системы* понимаем лишь те её структурные части, которые находятся в постоянном взаимодействии с другими структурными единицами в пределах данной целостной системы, и взаимодействие которых обуславливает выявление присущих целому качественных особенностей. Для выполнения этого требования при создании педагогической системы профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности необходимо будет доказать, что выделенные компоненты являются именно компонентами этой системы, а не случайно избранными и несвязанными структурными частями.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Исследовав многочисленные *классификации систем* по разным признакам, считаем, что система профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства является сложной (органической), живой (социальной), открытой, динамической, искусственной (организационно-технической), концептуальной (абстрактной, описательной, логической), иерархической, активной (целеустремленной), детерминированной, развивающей, регулируемой (с комбинированным управлением).

В то же время система профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства является разновидностью *педагогической системы*, поскольку имеет все присущие такой системе признаки: служит основанием теоретического осмысления и построения педагогической деятельности; включает определенную совокупность взаимосвязанных средств, методов и процессов, необходимых для создания организованного, целенаправленного педагогического влияния на формирование личности с заданными качествами; обеспечивает выполнение ценностно-смысловых, нормативных, технологических и процессуально-результативных функций педагогической деятельности; способствует достижению поставленных целей развития человека.

На основании изложенного выше выделим *основные свойства* системы профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства (в контексте поликультурности), которые одновременно является критериями жизнеспособности этой системы и будут положены в основу её создания уже в качестве педагогической системы. Это – *целостность и делимость, неаддитивность системы, целенаправленность, структурность, иерархичность, интегративность, эквипотенциальность, функциональность, синергизм, информационность, взаимозависимость между системой и внешней средой, открытость, равновесие, стойкость, надежность, динамичность.*

Ряд из названных системных свойств требуют понятийной идентификации. Так, *неаддитивность системы* (эмерджентность; от англ. emergent – внезапно возникать, появляться) – совокупное функционирование взаимосвязанных компонентов системы, порождающее возникновение качественно новых функциональных свойств системы, следовательно, функционирование системы не может быть сведено к функционированию отдельных её компонентов. *Интегративность* – исследованием каждого из компонентов системы в отдельности невозможно познать все свойства системы в целом. *Эквипотенциальность* – систему можно рассматривать как подсистему системы высшего уровня, и наоборот, подсистему можно рассматривать как систему со своим составом компонентов и связей между ними. *Синергизм* – эффективность совместного функционирования компонентов системы является более высокой, чем суммарная эффективность изолированного функционирования этих же компонентов.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

В рамках реализации второй научной задачи отметим, что педагогическая система профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности должна создаваться тогда и там, где становление «Человека культуры» определяется центрирующей составляющей его профессиональной зрелости и рассматривается как направленность на развитие свободной личности, способной к самоопределению в мире культуры, гуманной, духовной, творческой и адаптивной к условиям поликультурной реальности.

На основе комплексного анализа разнообразных подходов к понятию «педагогическая система» и концепций её структурного построения, выполненного нами в работе [4, с. 23–25], а также опираясь на мнение А.М. Сидоркина, что «сущность педагогической системы заключается не в соотношении содержания и формы деятельности людей, а в соотношении этой деятельности в целом с педагогическим результатом» [6, с. 70], дадим определение *педагогической системы профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности* – это направленное на конкретный педагогический результат упорядоченное по определенным признакам множество взаимосвязанных компонентов, которые образуют управляемую целостность, объединенную общей целью функционирования.

Как уже отмечалось выше, непосредственное построение педагогической системы профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства (в контексте поликультурности) должно осуществляться в рамках представлений о системах в целом и, в частности, педагогических. Кроме того, при создании заявленной системы мы будем исходить из таких положений. *Во-первых*, основой создания нашей педагогической системы являются общественные предпосылки (духовный и культурный кризис общества и личности) и тенденции современного развития системы образования в целом и, в частности, музыкального – их масштабная гуманизация и гуманитаризация. *Во-вторых*, основополагающим методологическим направлением общенаучного познания в сфере проблем профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности выбираем системный подход, а поэтому такую подготовку будем рассматривать именно как систему, выделив её компоненты, связи и функции. *В-третьих*, в названной педагогической системе должны быть компоненты, определенная структура, цель, функции. *В-четвертых*, создание педагогической системы должно обуславливаться определенной логикой этого процесса и, как любая теоретическая модель, данная система должна отвечать формальным критериям.

Поддерживая логику Т.А. Ильиной относительно исследовательской работы по созданию педагогической системы (изучение отрасли применения учебного курса на основе определения характера работы будущего специалиста; формулировка и описание конечных целей конкретного курса; методическое

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

обеспечение курса – подбор необходимого учебного материала, выбор методов учебы и др.; определение роли учителя) [3, с. 24–25], считаем целесообразным разработать критерии (требования) к педагогической системе профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности. В качестве таких *критериев* нами избраны: связанность, или целостность, которая предполагает ограничение исследования выделением существенных зависимостей между объектными областями; константность, или стабильность, которая предусматривает способность системы функционировать, не изменяя собственную структуру, и находиться в равновесии; открытость, которая является свойством системы и показывает, можно ли на выходе полностью возобновить информацию о состояниях системы; обозримость, которая заключается в необходимости включения в модель допустимо минимального обозримого числа параметров [2, с. 56–58].

Очевидно, что создание педагогической системы требует определения и описания её структуры и состава процесса обучения. Так, педагогическая система профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности, как и любая система высшего профессионального образования, стремится обеспечить необходимую степень усвоения иерархии общечеловеческих ценностей, а на их основе сформировать компоненту значимости профессионально-компетентностных ценностей. Такое требование, отраженное в *целевом компоненте* педагогической системы, должно реализовываться через *содержательный компонент*, при отборе и структурировании которого особенное внимание должно уделяться развитию у студентов основ ценностного миропонимания и позитивного оценивания как своих дальнейших профессионально-творческих перспектив, так и ценностного отношения к приобретению поликультурных компетенций.

Следующим важным компонентом педагогической системы следует считать *педагогические технологии*, которые должны быть нацелены на перевод знаний в области музыкального искусства в содержание профессиональной деятельности и способствовать её переходу в новое качество – личностно-ценностные убеждения. С учетом этого требования должны определяться организационные формы и методы обучения, которые будут направлять указанную подготовку на целесообразное сочетание теоретико-фундаментального и практической составляющих профессионального музыкального образования, методологических и методических его аспектов, углубления поликультурной направленности изучаемых курсов.

Включение технологического компонента в структуру педагогической системы делает её максимально приближенной к практической реализации на основе четко определенных этапов, тщательным образом подобранных форм, методов, средств работы с объектами и субъектами педагогической системы на каждом этапе. А поэтому логично, что педагогическая система сможет функционировать при наличии соответствующего *объекта* педагогического

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

процесса – *контингента студентов*, для которого будут создаваться технологические условия для становления научно-теоретической, практической, психофизиологической и психологической готовности к профессиональной музыкальной деятельности в контексте поликультурности.

Неоспоримо, неотъемлемым компонентом педагогической системы профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности должны быть ведущие *субъекты* учебно-педагогического процесса – *преподаватели вуза*, которые имеют профессиональную (научно-теоретическую, практическую, психофизиологическую и психологическую) готовность к работе с определенным студенческим контингентом, сами учились (проходили переподготовку или повышение квалификации) на гуманистических и культурологических принципах, сознательно включили их в свою систему педагогических ценностей и неуклонно придерживаются в профессиональной деятельности и повседневной жизни.

Кроме уже рассмотренных традиционных компонентов педагогической системы (цель, содержание, технологии, объект, субъект), в педагогическую систему профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности мы включаем новый (инновационный), выделенный нами компонент, – *поликультурную среду*, которая делает нашу педагогическую систему открытой и динамичной. Необходимость включения именно такого компонента обусловлена тем, что объективной основой формирования указанной педагогической системы является проблемная ситуация (общественно-духовный и культурный кризисы), то есть такое неудовлетворительное состояние элементов внешней – поликультурной – среды, которое среда собственными средствами (т.е. совокупностью систем внешней среды) на данном этапе не в состоянии нормализовать.

Таким образом, мы считаем, что структурными единицами (компонентами) педагогической системы профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности должны быть шесть указанных компонентов: 1) цель; 2) содержание; 3) педагогические технологии; 4) объект (контингент студентов – будущих специалистов в области музыкального искусства); 5) субъект (преподаватели вуза, которые готовят профессиональные кадры в области музыкального искусства); 6) поликультурная среда. В свою очередь каждый из отмеченных компонентов педагогической системы выступает в качестве сложной подсистемы, характеристика которых будет предметом нашего дальнейшего отдельного исследования.

Педагогическую систему как целостность можно характеризовать в том случае, когда её компоненты являются реальной совокупностью взаимодействующих элементов, направленных на достижение соответствующей цели. На наш взгляд, важным показателем целостности системы является

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

наличие соответствующей целенаправленности всех компонентов системы в том понимании, что каждый элемент действует для достижения одной цели, которая стоит перед системой как целым. Однако и основная цель достигается через реализацию целей элементов и подсистем. Следовательно, системообразующим компонентом предлагаемой педагогической системы определяем *цель*, которая будет объединять другие компоненты системы разнообразными функциональными связями – связями координации, превращения, функционирования, развития, управления, а также генетическими и структурными связями.

Использование системного подхода позволяет нам рассматривать педагогическую систему профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности на разных уровнях (подсистемах) и её иерархические связи. Такие связи могут иметь, во-первых, *вертикальную структуру*, когда рассматриваются компоненты разных уровней:

– *макроуровень* – система высшего профессионального образования (утверждает реализм цели формирования профессионала-гуманиста, который руководствуется абсолютными, вечными общечеловеческими ценностями);

– *мезоуровень* – деятельность высшего учебного заведения, занимающегося подготовкой профессиональных кадров в области музыкального искусства (здесь создаются условия для становления культурной личности как уникальной индивидуальности, которая создает себя как будущего профессионала в процессе творчества с другими уникальными индивидуальностями);

– *микроуровень* – профессиональное (музыкальное) образование, личность будущего специалиста в области музыкального искусства (здесь создаются условия для формирования базовых качеств культурной личности, способной через усвоение социального-гуманитарного содержания и интеграцию психолого-педагогических и методических знаний трансформировать общечеловеческие ценности культуры и реализовывать стратегии и технологии музыкально-педагогической деятельности).

Во-вторых, *горизонтальную структуру* – в пределах подсистем, которые выполняют те же функции на разных уровнях системы и представляют собой функциональные связи, – субъект, объект, цель, задачи, содержание, формы, методы, технология, поликультурная среда, результат.

Поскольку подготовка специалистов в области музыкального искусства происходит в процессе профессионального образования, мы рассматриваем систему такого образования как *метасистему* по отношению к указанной подготовке. В свою очередь, профессиональная подготовка специалистов в области музыкального искусства (в контексте поликультурности) выступает также как целостная система, как часть макросистемы профессионального образования, а, следовательно, создание педагогической системы такой подготовки должно основываться как на совокупности общеметодологических и

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

общедидактических принципов, так и учитывать специфические принципы профессионального (музыкального) образования.

Также системный подход позволяет рассматривать педагогическую систему профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности как организационно-управленческую систему – совокупность компонентов, которые обеспечивают организацию, координацию и руководство действий, направленных на нормальное функционирование и достижение поставленных целей системы. По крайней мере, на каждом уровне нашей системы предусматривается взаимодействие минимум двух подсистем: управляющей и управляемой.

Дальнейшие исследования видим в содержательной характеристике профессиональной подготовки специалистов в области музыкального искусства в контексте поликультурности, предполагающей разработку и описание каждого её структурного компонента (цели, содержания, педагогических технологий, объекта, субъекта, поликультурной среды) с учетом положений культурологического и аксиологического подходов.

Список литературы

- 1. Афанасьев В.Г.** О целостных системах / В.Г. Афанасьев // Вопросы философии. – 1980. – № 6. – С. 62–78.
- 2. Зотов А.Ф.** Идеализированная модель как основа научной теории / А.Ф. Зотов // Вопросы повышения эффективности исследования в педагогической науке. – М. : Наука, 1976. – 223 с.
- 3. Ильина Т.А.** Системно-структурный подход к организации обучения / Т.А. Ильина. – М. : Знание, 1972. – 72 с.
- 4. Роман С.В.** Теоретическое обоснование педагогической системы формирования эколого-гуманистических ценностей в процессе школьного химического образования / С.В. Роман // Вестник АПН Казахстана. – 2013. – № 6(56). – С. 22–32.
- 5. Садовский В.Н.** Основания общей теории систем: Логико-методологический анализ / В.Н. Садовский. – М.: Наука, 1974. – 279 с.
- 6. Сидоркин А. М.** О сущности педагогических явлений / А. М. Сидоркин // Педагогическая наука в условиях перестройки. – М. : Пед. общество РСФСР, 1988. – С. 65–70.
- 7. Уёмов А.И.** Системный подход и общая теория систем / А.И. Уёмов. – М. : Мысль, 1978. – 272 с.

*Музыкальное образование в контексте поликультурности:
традиции и современность*

**СЕКЦИЯ 2
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ:
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ.**

УДК 37.013

Демченко Александр Иванович,
доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник,
Центр комплексных художественных исследований
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова
alexdem43@mail.ru

**ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ
И МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ
ПРОЦЕССЕ**

В условиях глобализации назрела необходимость преподавать мировую художественную культуру, опираясь на реалии происходящей на наших глазах информационной революции. Очевидны преимущества переключения с традиционных форм донесения художественной информации на электронные средства. Художественное образование получило за последние десятилетия в своё распоряжение множество всевозможных технологий, позволяющих добиваться качественно новых форм и способов обучения на различных уровнях педагогического процесса. Одна из кардинальных задач – вести преподавание, объединяя различные виды искусства в их органичной целостности, всемерно используя ресурсы мультимедийного обучения.

***Ключевые слова:** преподавание мировой художественной культуры, использование ресурсов мультимедийного обучения.*

Demchenko Alexander Ivanovich,
doctor of arts, Professor,
chief researcher,
Center for complex artistic research
Saratov state conservatory
named after L.V. Sobinov
alexdem43@mail.ru

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

INFORMATION-COMMUNICATION AND MULTIMEDIA TECHNOLOGIES IN THE MODERN ARTISTIC AND EDUCATIONAL PROCESS

In the context of globalization, there is a need to teach the world art culture, based on the realities of the information revolution taking place before our eyes. The advantages of switching from traditional forms of artistic information to electronic means are obvious. Art education has received over the past decade at its disposal a variety of different technologies that allow to achieve qualitatively new forms and ways of learning at different levels of the pedagogical process. One of the cardinal tasks is to conduct teaching, combining different types of art in their organic integrity, using multimedia learning resources in every possible way.

Key words: *teaching of world art culture, use of multimedia learning resources.*

Заявленная тема может быть рассмотрена по целому ряду аспектов. Выделим шесть пунктов.

1. На основе стремительного развития информационно-коммуникационных технологий ныне созданы все условия для процесса глобализации по самым различным направлениям, в том числе касающимся и художественной культуры. Мировая художественная культура обрела к настоящему времени все возможности стать подлинно мировой как с точки зрения контактов, так и по всеобщности охвата материала (любые национальные школы, представленные в любых видах искусства). Открываются поистине безграничные возможности приобщения любого человека к богатствам мирового искусства – практически независимо от места проживания, статуса и материальной обеспеченности.

2. Как бы ни относиться к происходящему, приходится констатировать уже состоявшуюся информационную революцию: традиционные источники получения знаний (прежде всего через библиотечные фонды) во многом вытеснены теми ресурсами, которые предоставляет поиску в сфере художественной культуры Интернет и различные виды электронных носителей. Не обсуждая негативных последствий возникшего кардинального перелома, отметим ряд несомненных преимуществ компьютерного обеспечения: бесконечно расширившиеся горизонты информационной осведомлённости, мгновенность донесения любых сведений, касающихся художественной культуры, их абсолютная доступность любому реципиенту, что сообщает их потреблению массово-всеобщий характер.

3. Переключение с традиционных форм донесения художественной информации на электронные средства содержит по многим показателям явные преимущества в части осуществления всевозможных образовательных программ. Возникли предпосылки для гиперпрорыва на совершенно новый уровень в сфере художественного образования (в том числе в формах

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

самообразования) и просветительства. Наличие постоянно умножающихся ресурсов электронной памяти и быстрое совершенствование техники воспроизведения чрезвычайно облегчают использование всеобъемлющего спектра сведений в целях формирования познавательного пространства обучаемых в любых масштабах и предпочтениях.

4. Развёртывание информационно-коммуникационных технологий активно воздействует на сознание и практику творцов современной художественной культуры. Как и для любых других пользователей, мировая «паутина» позволяет получить все необходимые сведения по историческому и актуальному состоянию того или иного вида искусства. Чрезвычайно обогатились возможности общения и взаимодействия творческих индивидуальностей. Появились каналы «сиюминутной» презентации только что созданных артефактов, их сверхоперативного вовлечения во всеобщий обиход.

5. Базовые ингредиенты современных информационно-коммуникационных технологий можно рассматривать как виртуальное хранилище всемирного художественного наследия с неисчерпаемым объёмом памяти и безграничными по вместимости «запасниками» накоплений по всем видам и жанрам художественного творчества. При этом можно рассчитывать на абсолютную гарантию сохранности (опять-таки в чисто виртуальном варианте) собранных материалов от возможных утрат в результате каких-либо катастроф, актов вандализма и проч.

6. На нынешнем этапе одна из основных проблем информационно-коммуникационных технологий, обращённых к художественной культуре, видится в настоятельной необходимости создания базы системных электронных продуктов высокого качества. То, что сегодня в этом отношении может предложить глобальная сеть, находится в основном в стадии «первоначального накопления». Требуется колоссальные усилия профессионалов, представляющих различные виды искусства, чтобы преодолеть наблюдающуюся сегодня сплошь и рядом стихийность, случайность и поверхностность в формировании художественных электронных ресурсов. В частности, то, что касается воспроизведения живописных работ, нуждается в тщательном, скрупулёзном уточнении, нацеленном на достижение идентичности цветовой гаммы и колорита.

Резюмируя, следует подчеркнуть: принципиально новая технологическая база коммуникаций и сверхмощные информационные потоки способны обеспечить исключительное расширение потенциала современной художественной культуры, делая необратимыми плодотворные процессы глобальной интеграции.

Дополним сказанное некоторыми суждениями относительно мультимедийных форм художественного обучения.

Отечественное образование в целом и художественное образование в частности получили за последние десятилетия в своё распоряжение множество

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

всевозможных технологий, позволяющих добиваться качественно новых форм и способов обучения на различных уровнях педагогического процесса. В том числе появились возможности проведения занятий по искусству с применением не только звуковой, но и разного рода визуальной аппаратуры. Таким образом, возник колоссальный ресурс воздействия на восприятие обучаемого посредством использования всеобъемлющего иллюстративного материала.

Рассмотрим эти возможности с позиций художественного образования. Причём, речь идёт не только о специальном профессиональном обучении в профиле различных художественных специальностей, в том числе искусствоведов, но и о любых формах гуманитарного образования, включая технические вузы и колледжи.

Начнём с того, что знания в данной сфере подаются, как правило, в полной разобщённости одно от другого. Отдельно говорится о литературе, пластических искусствах (архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), музыке, театре и кино. В результате этого приобретаемые представления закрепляют некие «непроходимые» границы между названными видами искусства, словно бы они существуют в изолированных друг от друга измерениях. Невольно и неизбежно теряется ощущение того общего, чем в первую очередь должно проникнуться сознание сегодняшнего студента – чувство единого времени и пространства, которым живёт нынешний мир, что особенно обострилось в последнее время в связи с ускорением процесса глобализации.

Не отгораживать один вид искусства от другого, а объединять их в органическую целостность – вот генеральная задача нашего времени. И роль определяющего фактора этого объединения призван играть антропологический принцип. В любой момент исторического процесса всё в земной цивилизации делается интеллектом и руками *homo sapiens*. И если обратиться к сфере искусства, то в любой такой момент суть происходящего в ней едина, хотя представлена в разном художественном материале – через слово в литературе, рисунок и цветовое пятно в живописи, звук в музыке и т.д. Любой исторический момент выдвигает определённые магистральные идеи и насущные проблемы, и эта духовно-материальная субстанция многообразно, во всевозможных обличьях предстаёт отображённой в различных художественных формах.

Вот почему приоритетная задача художественного образования видится в том, чтобы дать обучаемому полнометражное представление о развёртывании человеческой истории в циклической смене эр, эпох, периодов, этапов. Подавая этот антропологический процесс через комплексный охват всех ведущих видов искусства, мы добиваемся необходимого единства в видении происходящего с миром и человеком. Заодно есть возможность привлечь в «вооружение» педагога эффект шедевра. Отбирая из огромной сокровищницы искусства самое значительное и яркое, мы формируем ресурс наиболее эффективного воздействия на ум, чувство и воображение студенческой молодёжи.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Как раз в успешности этого воздействия исключительным по своей силе подспорьем и служат средства мультимедийного обучения. Педагог получает возможность не только сам воспроизвести необходимый отрывок из литературного произведения, но и дать его в исполнении крупного мастера художественного слова, а заодно показать выразительные графические иллюстрации, представленные в изданиях этого литературного произведения.

Мы легко можем преподнести подборку слайдов, когда, не выходя из учебной аудитории, удаётся побывать в любом музейном собрании и в любой точке земного шара, чтобы во всех подробностях лицезреть шедевры зодчества, живописи, графики, скульптуры.

Мы имеет возможность в классе не только услышать музыку в лучшем исполнении, но и увидеть исполнителя в концертной обстановке или как бы из зрительного зала в постановке оперы, балета или мюзикла.

Наконец, без всяких затруднений мы может отсмотреть фрагмент любого фильма, о котором идёт речь в лекционном изложении.

Надо ли говорить, насколько всеобъемлющим и всепроникающим оказывается ныне подобный ресурс воздействия в руках современного педагога! Всё остальное зависит от его умения и энтузиазма. А положительные примеры мультимедийного обучения уже существуют. Один из них – учебное пособие автора этих заметок – «Мировая художественная культура как системное целое» (издательство «Высшая школа» – М., 2010), снабжённое диском, на котором представлены произведения всех видов искусства от его истоков до наших дней.

И ещё один эффект, который мы получаем в результате мультимедийного обучения. Тот художественный заряд, который мы способны вдохнуть в душу студента в ходе такого обучения, как правило, даёт сильнейшие импульсы на длительную перспективу его дальнейшей жизни.

Можно привести массу примеров, когда наши подопечные, прошедшие подобный курс, продолжили своё познание мира искусства уже в индивидуальном порядке, что можно считать одним из подтверждений идеи саморазвития, которая была, есть и будет важнейшим фактором плодотворного существования личности.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 78.087

Дерский Юрий Яковлевич,
профессор, заведующий кафедрой
музыкального искусства эстрады
ГОУК ЛНР «Луганская государственная
академии культуры искусств
им. М. Матусовского»
derskiy_yuriy@mail.ru

ЗНАЧЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ГЛЭМ-РОКА

В статье рассматривается один из пластов современного направления рок-музыки – глэм-рок. Обобщаются теоретические положения о рок-музыке, рассматривается её структура, исторические предпосылки, выявляются общие закономерности и отличительные черты рок-культуры. Выделяются особенности создания сценического образа эстрадного исполнителя на примере ярких представителей глэм-рока.

***Ключевые слова:** рок-культура, глэм-рок, глиттер-рок, Tiranosaurus Rex, музыкальный стиль, рок-н-ролл, арт-рок.*

Dersky Yuri Yakovlevich,
Professor, head of the Department
Musical Art Stage
Lugansk state Academy of Culture
of Arts after names of M. Matusovsky
derskiy_yuriy@mail.ru

THE MEANING OF THE CONCEPT STAGE IMAGE POP BY FOR EXAMPLE CREATIVE ACTIVITY OF THE REPRESENTATIVES OF GLAM-ROCK

The article deals with one of the layers of the modern direction of rock music – glam rock. Summarizes the theoretical aspects of rock music, describes its structure, historical background, identifies common patterns and distinguishing features of the rock culture. Features of creation of a scenic image of the variety performer on the example of bright representatives of glam rock are allocated.

***Key words:** rock culture, glam rock, glitter rock, Tiranosaurus Rex, music style, rock and roll, art rock.*

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Актуальность проблематики настоящей статьи обусловлена важностью анализа одного из пластов современной музыки. Рок – это не просто музыкальное направление, это молодёжная культура, средство общения молодёжи, зеркало общества. Его законодателями стали наиболее развитые страны: США, Великобритания. И это не случайно, поскольку развитие рока тесно связано с техническим, экономическим, политическим и социальным развитием.

Цель статьи – исследовать теоретические положения о рок-музыке, рассмотреть её структуру, особенности создания сценического образа эстрадного исполнителя на примере представителей глэм-рока.

Рок-музыке сложно дать однозначное определение. Это связано как с её постоянным развитием – появлением новых направлений, стилей и жанров, так и с отсутствием каких бы то ни было строгих правил, регламентирующих авторскую и исполнительскую деятельность рок-музыкантов. Каждое последующее рок-поколение отвергало достижения предшественников, а представители разных направлений зачастую отрицали принадлежность друг друга к року. Поэтому любые определения рок-музыки носят относительный, временный характер.

Символом массовой молодёжной культуры 2-ой пол. XX ст. стала рок-музыка, повлекшая за собой рождение рок-культуры. Она включила в себя не только прослушивание и исполнение рок-музыки, но и манеру говорить, одеваться, мыслить, общаться. Для молодёжи рок-культура – это отражение конфликта поколений, возможность выразить протест против мировоззрения старших. Она достаточно быстро обрела свою социальную среду: сначала, в 60х годах, хиппи, затем подростков (от 14 до 19 лет) – «тинэйджеров». В период своего становления рок-культура выполняла функцию контркультуры, находясь, в то же время, в рамках «массовой культуры». «Рок – популярная культура в контркультуре», – писал один из ее представителей Роберт Крайстгау в своей книге под названием «Контра» в поисках культуры» [3, с. 27]. В идеологии рок-культуры заложено отрицание художественного наследия, рок-фанатизм.

В самом начале 70-х гг. в Британии возникло течение рок-музыки, которое очень быстро набрало полные обороты и стало популярным во всем мире – это **glam rock**. Групп и исполнителей, играющих в жанре глэм-рок, было настолько много, что этот жанр стал доминирующим в рок-музыке начала 70-х гг. Общим для всех исполнителей глэм-рока был яркий сценический вид, включая необычный характерный макияж (с большим количеством блесток на лице), блестящие одежды, пышные причёски и тому подобное.

В музыкальном отношении глэм-рок был очень разнообразен. Конечно же, было много исполнителей, музыка которых была если и не слишком похожа, то, по крайней мере, находилась на «соседних музыкальных полках». Но все-таки расхождений в музыкальных концепциях у групп, игравших глэм-рок, было гораздо больше, чем сходства.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

В Великобритании одним из первых исполнителей глэм-рока стал певец и композитор Гэри Глиттер. Он дебютировал на сцене в начале 60-х гг., но получил известность лишь в следующем десятилетии, когда обратился к глэм-року. Глиттер писал предельно простые, но запоминающиеся мелодии, создавал на сцене красочные представления, в которых выступал в вызывающе ярких, блестящих костюмах. К середине 70-х гг. около десяти его композиций попали в хит-парады. Некоторое время даже существовал термин *глиттер-рок* (*glitter rock* – «блестящий рок»), однако, впоследствии его вытеснило название «глэм-рок». Круг поклонников Гэри Глиттера составляли в основном подростки, а музыкальные достоинства в его творениях найти весьма сложно.

Другой первопроходец британского глэм-рока – певец и композитор Дэйвид Боуи. Он начал выступать в первой половине 60-х гг., но его раннее творчество особым успехом не пользовалось. Боуи взял на вооружение зрелищность глэма и достиг на этом поприще большой популярности. Певец непрерывно экспериментировал со своим сценическим образом, чуть ли не ежегодно предлагая публике новый облик. Постоянно менялась и его музыка – от арт-рока до откровенно коммерческих танцевальных композиций. Тем не менее, Дэйвиду Боуи удалось не только продержаться на музыкальной сцене почти четыре десятилетия, но и оказать значительное влияние на рок-музыку.

Еще одна яркая звезда глэм-рока – Т. Rex (сокращенно от *Tiranosaurus Rex*). Душа и сердце этого коллектива – Марк Болан. Изначально группа была создана в 1967 г. как акустическо-фольклорный дуэт, состоящий из самого Марка и Стива Тука (*Steve Took*). К 1970 г. фольковый стиль сменяется более тяжелым роковым звучанием, и Т. Rex постепенно переходит в пространство глэм-рока. Именно Болан впервые появляется на сцене с некоторым количеством блесков на веках, именно он использует женские одежды в своем сценическом образе. Болан первым примеряет те образы, которые в дальнейшем стали обязательной атрибутикой глэм-рока.

Смело можно сказать, что Марк Болан и Элис Купер были одними из основных представителей глэм-рока, имеющие яркие сценические образы. Популярность Т. Rex растет очень быстро, звук их гитар становится роково-электронный, песни пишутся более мелодичные. Их синглы попадают в чарты. В 1971 г. первый альбом группы, который так и назывался «Т. Rex» попал в первую двадцатку лучших альбомов Великобритании. Второй альбом «*Electric Warrior*» принес группе мировую славу и популярность. Очень хорош также и третий альбом группы «*The Slider*», вышедший в 1972 г. Музыка и стиль исполнения Т. Rex оказали влияние на целую плеяду будущих рок-исполнителей, среди которых и хорошо известный любителям музыки The Prince.

К исполнителям глэм-рока с полным правом можно отнести певца, пианиста и композитора Элтона Джона. Его музыкальный стиль простирается от

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

рок-н-ролла до арт-рока, а в умении «провоцировать публику сногсшибательными нарядами этому артисту нет равных» [5, с. 12].

Британская группа «Слейд» была образована во второй половине 60-х гг. Поначалу она исполняла «тяжёлый» рок-н-ролл, в текстах песен присутствовал жаргон городских окраин, а на сцену музыканты выходили в чёрных кожаных куртках и с бритыми головами. Чем не портрет типичной панк-группы? Однако панка тогда не существовало, и продюсер Чес Чендлер – бывший бас-гитарист группы «Энималз» посоветовал поменять сценический облик. Музыканты отпустили длинные волосы, облачились в причудливые костюмы и в этом новом образе добились творческого и коммерческого успеха. В первой половине 70-х гг. группа пользовалась фантастической популярностью, шесть её композиций поднимались на вершину британского хит-парада [2, с. 21].

Некоторые критики называют музыкальный стиль «Слейд» 70-х гг. «хард-глэмом», но будет точнее определить его как «среднетяжелый» хард-рок – оригинальный благодаря своеобразным мелодиям автора большинства композиций Джимми Ли и уникальному вокалу Нодди Холдера. В 80-х гг. музыка «Слейд» стала ещё «тяжелее», и, хотя популярность коллектива снизилась, все его студийные работы отличает высокое качество.

Британская группа «Sweet» была создана в 1968 г. На первых порах ее опекали известные продюсеры и авторы песен Ники Чинн и Майк Чэпмен, а работала группа на стыке рок- и поп-музыки. Тем удивительнее происшедшее с этим коллективом перемены. Музыканты начали сочинять сами и вскоре отказались от чужих песен. Они изменили музыкальный стиль и стали играть насыщенный рифмами, мелодичный, скоростной и мощный хард-рок. Исполнительское мастерство всех участников группы ведущего вокалиста Брайана Коннолли, гитариста, клавишника и вокалиста Энди Скотта, бас-гитариста и вокалиста Стива Приста и ударника и вокалиста Мика Такера – заслуживает самой высокой оценки. В первой половине 70-х годов группа выпустила ряд пластинок, получивших положительные отклики критики и публики. Музыкальный стиль этого самого удачного периода в творчестве группы можно охарактеризовать как хард-н-арт. Вместе с тем эта группа значительно приблизилась к направлению, которое позднее получило название «хэви-метал». Однако во второй половине 70-х гг., видимо в связи с падением интереса к хард-року, группа обратилась к более «легкой» музыке.

Многие исследователи рок-музыки относят к представителям глэм-рока и британскую группу «Queen». Безусловно, для этого есть основания: смешение в ее творчестве музыкальных стилей и то внимание, которое музыканты уделяли сценическому образу (в пышных представлениях на концертах и в видеоклипах).

Глэм-рок получил развитие и по другую сторону Атлантики. Ведущими исполнителями американского глэм-рока заслужено считаются певец Эллис Купер и группа «Кисс».

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Журнал «Rolling Stone» назвал Элиса самым любимым хэви-метал артистом всех времен. Хотя хэви-метал это только одна из музыкальных сторон Элиса Купера. За длительный период своего активного пребывания на сценических подмостках он и его группа, состав которой неоднократно менялся, играли в стилях гаражный рок, хард-рок, глэм-рок, поп-рок, индастриал. Это самые основные музыкальные течения, но далеко не все, в которых он пробовал себя. Прорыв Купера к вершинам популярности случился достаточно быстро, после появления его коллектива на музыкальном небосклоне. Первые два альбома, правда, не принесли успеха группе. Первым настоящим хитом стала песня «I'm Eighteen», вышедшая в 1971 г. Эта песня вошла в альбом «Love It to Death», который был выпущен в этом же году. Общепризнанно самыми популярными в карьере музыканта стали альбомы «Schools Out», «Billion Dollar Babies», а также «Welcome to My Nightmare» и «Trash». Это один из ярчайших талантов рок-музыкальной сцены. Кроме того, он стал родоначальником такого интересного сценического жанра, как «шок-рок». И действительно, Элис Купер известен своими висельническо-кровавыми концертными шоу [4, с. 5].

Группа «Кисс» была образована в начале 70-х гг. Музыканты сделали ставку на помпезные сценические представления, пышные костюмы и грим, превращавший лица в причудливые маски. Группа играла мощную, энергичную музыку – смесь «тяжёлого» рок-н-ролла и упрощённого хард-рока. Всё это и составило стиль «Кисс», в котором глэм-рок получил наиболее последовательное воплощение и логическое завершение. Многочисленная армия поклонников, в основном подростков, обеспечивала не только аншлаги концертам коллектива, но и огромные тиражи пластинок [1, с. 7].

Представители глэм-рока, в каком-то смысле близки к арт-року, но не с музыкальной стороны, поскольку арт-рок – музыка существенно более сложная и виртуозная, а скорее, по своей концепции «тотального искусства».

То есть концепция, исходя из которой у «потребителя» искусства должны быть одновременно задействованы все его органы чувств: уши, глаза, даже нюх, потому что на концертах широко практиковалось использование самых разнообразных веществ.

Эта концепция идет в музыку «новой волны», неоромантиков именно из арт-рока и глэм-рока. Глэм-рок, в каком-то смысле – простонародный вариант арт-рока, который не тяготеет к крупным формам, к масштабным музыкальным полотнам, а делает все на мини материале, пользуясь всем тем арсеналом, что и «Дженезис» или «Пинк Флойд».

Глэм – это попытка объединить визуальный образ со звуком, своеобразный синтез различных видов искусства. Это не только музыка, но и перформанс, который не прекращается ни на секунду, пока музыкант находится на виду у публики. Стоит отметить, что глэм-музыканты, которые возникли еще во время первой волны, остаются популярными и сегодня, по прошествии многих лет.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Во времена изощренности прогрессив-рока и прямолинейности хард-рока, глэм оказался самым парадоксальным и провокационным явлением: будучи ретро-футуристической совокупностью приёмов поп-культуры, глэм-рок стал играть с гендерными, социальными и культурными границами, «отменил» 60-е гг. посредством пародийности, но ознаменовал смену культурной парадигмы для всего последующего времени.

Список литературы

- 1. История** зарубежной музыки : Учебн. пособие / под ред. В.В. Смирнова. – СПб. : Композитор, 2001. – 319 с.
- 2. Козлов А.С.** Рок : истоки и развитие / А.С. Козлов. 2-е изд-е. – М. : Мега-Сервис, 1998. – 191 с.
- 3. Набок И.Л.** Рок-музыка : своевременность или современность? / И. Набок // Музыка в школе. – 2017. – № 3. – С. 20–28.
- 4. Федоров Е.В.** Рок в нескольких лицах / Е.В. Федоров. – М. : Молодая гвардия, 1989. – 248 с.
- 5. Феофанов О.А.** Рок-музыка вчера и сегодня. Очерк / О.А. Феофанов. – М. : Детская литература, 1998. – 158 с.

УДК 378.14:78

Меремьянина Лариса Николаевна,

преподаватель

ОП «Стахановский педагогический колледж

ЛНУ имени Тараса Шевченко»

naykaspk@gmail.com

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Статья посвящена проблеме использования инновационных образовательных технологий в формировании педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки. В данной работе осуществлён анализ психолого-педагогической литературы, посвящённой обозначенной проблеме; проанализировано понятие «инновационная образовательная технология»; выявлены основы формирования педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки.

Ключевые слова: *инновационная образовательная технология, педагогическое и исполнительское мастерство, будущий учитель музыки.*

Meremianina Larisa Nikolaevna,
Teacher of the
Stakhanov Pedagogical College
of Taras Shevchenko
Lugansk National University
naykaspk@gmail.com

**THE USE OF INNOVATIVE EDUCATIONAL TECHNOLOGIES
WHILE FORMING PEDAGOGICALLY-PERFORMING ART OF FUTURE
MUSIC TEACHERS**

The article is devoted to the problem of using innovative educational technologies while forming pedagogic and performing art of future music teachers. The article deals with analyzing psych pedagogical literature devoted to the highlighted problem. The author analyses the definition 'innovative educational technology' and elicits basis of forming pedagogic and performing art of future music teachers.

Key words: *innovative educational technology, pedagogic and performing art, future music teacher.*

Характерной чертой современного этапа развития музыкальной педагогики в настоящее время является переориентация на новые образовательные стандарты, в основе которых лежит пересмотр традиционных и использование инновационных форм и методов обучения. Новые тенденции в образовательном процессе свидетельствуют о необходимости усовершенствования обучения, повышения качества современного образования, создания возможностей саморазвития личности, формирования атмосферы взаимодействия, взаимопонимания в процессе обучения.

В новых социальных условиях в современном образовательном пространстве значительную актуальность приобретает проблема использования инновационных образовательных технологий. Особенно значимо она проявляется в профессиональной подготовке будущих учителей музыки, что требует решения ряда задач.

Теоретические вопросы проблемы использования инновационных образовательных технологий рассмотрены представителями гуманистической психологии и педагогики (Р. Мей, А. Маслоу, Э. Роджерс, В. Франкл). В своих исследованиях они рассматривают личность как неповторимую уникальную целостность, которой присуща определённая степень свободы от внешних условий, благодаря ценностям, которыми она руководствуется [1, с. 29].

Методологические аспекты проблемы изучены В. Давыдовым, М. Чошановым, И. Якиманской и др. Теоретики в своих публикациях отстаивают позицию перехода системы образования на новый уровень научно-

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

методологического базирования. Вопросы внедрения новых методов и форм, инновационных технологических подходов в музыкально-педагогическом образовании в последнее время рассмотрено в работах Л. Гусейновой, А. Зайцевой, С. Олейника, Н. Середы. В публикациях учёных анализируются вопросы творческой деятельности студентов, их художественно-эстетическое развитие, формирование интереса к педагогической и исполнительской деятельности на основе инновационных образовательных технологий. Но, следует заметить, что многие вопросы проблемы формирования педагогического и исполнительского мастерства недостаточно разработаны, в частности, вопросы использования педагогических технологий в русле означенной проблемы статьи.

Целью статьи является исследование педагогических условий формирования педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки на основе использования инновационных образовательных технологий.

Публикации учёных (В. Монахов, Н. Тарасевич, Н. Фёдорова) указывают на необходимость педагогического внимания к потребностям, возможностям, психологическим особенностям будущих специалистов. Перед педагогической наукой, определяют учёные, стоит задача внедрения теоретических и практических нововведений в образовательный процесс. В основе научных изысканий учёных, педагогов – интерес к образовательным технологиям, теориям, концепциям. Учёные Т. Ильина, М. Кларин, Б. Лихачёв относят образовательную технологию к отдельной области педагогической науки, в которой проявляются новые закономерности современного педагогического процесса.

По определению ЮНЕСКО «образовательная технология» – это метод создания, использования и обозначения всего процесса обучения и освоения знаний, с учётом технических и человеческих ресурсов, их взаимодействия, которые ставят своим заданием оптимизацию образования [2, с. 65]. Исследователи по-разному трактуют понятие «образовательная технология»: как системная совокупность и порядок функционирования всех средств для достижения педагогической цели (М. Кларин); модель совместной педагогической деятельности по проектированию, организации и проведению образовательного процесса (В. Монахов); упорядоченность совместных действий, операций и процедур, которые обеспечивают достижение результата (В. Сластенин); набор процедур, которые обновляют педагогическую деятельность и гарантируют конечный результат (В. Ченцов); составляющая, процессуальная часть дидактической системы (М. Чошанов) [3, с. 18–19]. Определения учёных свидетельствуют о том, что образовательная технология направлена на повышение эффективности образовательного процесса, обеспечивающего гарантированный педагогический результат [1, с. 24].

К основным составляющим образовательной технологии, которые способствуют повышению эффективности формирования педагогически-

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

исполнительского мастерства относятся: определение цели и задач; запланированный прогноз результатов педагогического взаимодействия; разработка содержания, форм и методов обучения; организация действий студентов во время педагогического взаимодействия; оценивание знаний и умений согласно запланированным прогнозам.

Исследователи Л. Буркова, Л. Пироженко, А. Панченко в своих изысканиях рассматривают такие признаки инновационной педагогики современного образовательного процесса: развивающая направленность обучения; профессиональное развитие личности; обеспечение демократической атмосферы в среде обучения; использование преподавателем педагогического взаимодействия, стимулирующего профессиональное развитие будущих специалистов.

Инновационные образовательные технологии дают возможность будущему учителю стать активным участником образовательного процесса, благодаря использованию современных методов и способов сотрудничества между преподавателем и студентом. Исследователи Л. Буркова, И. Зимняя, Л. Деркач отмечают, что актуализация взаимодействия студента и преподавателя во время обучения является одним из важнейших принципов организации образовательного процесса.

Инновационные образовательные технологии направлены на самореализацию студента через овладение инновационными способами учебной деятельности, эффективное выполнение которой обусловлено необходимостью их использования; необходимостью обеспечения увеличения методического опыта обучения; решения художественно-творческих заданий в процессе педагогической и исполнительской деятельности; преодоления содержательных, организационных трудностей; необходимостью практического овладения навыками педагогического и исполнительского мастерства.

Формирование педагогического и исполнительского мастерства в музыкальной педагогике базируется на методологической основе индивидуального обучения. Выдающиеся педагоги-музыканты прошлого (Г. Коган, Г. Нейгауз, С. Савшинский, С. Фейнберг) считали, что учитель музыки должен владеть комплексом педагогических и исполнительских качеств. Современные исследователи, систематизируя педагогические и исполнительские качества педагога-музыканта, трактуют их как сложное психофизическое объединение всех качеств и свойств личности, на которые влияют способности, образование, жизненный опыт (Л. Гусейнова, Е. Скрипкина).

В психологических исследованиях П. Гальперина, С. Рубинштейна деятельность рассматривается как форма взаимодействия личности с окружающей действительностью. А. Леонтьев рассматривает деятельность как единицу жизни, опосредованную психическим отражением, которая даёт ориентацию личности в предметном мире [4, с. 142]. С. Рубинштейн в своих

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

исследованиях выявил динамические тенденции, которые в качестве мотивов регулируют творческую деятельность личности. Учёные считают, что для самоопределения личности зрелость интересов, мотивов, осознание целей деятельности является важным условием профессионального развития.

В результате рассмотрения теоретических положений учёных можно определить, что формирование педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки на основе использования инновационных образовательных технологий опирается на: художественно-педагогическое взаимодействие студента и преподавателя, постановку инновационно-технологических задач, формирование осознанного отношения к педагогической и исполнительской деятельности, использование способов и методов инновационного художественно-педагогического общения, формирование положительных профессионально значимых качеств, моделирование педагогических ситуаций.

Основой педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки, на наш взгляд, является особенное психологическое новообразование, часть взаимосвязанных структур личности, её самосознания и деятельности преподавателя, возникшее в результате педагогической и исполнительской деятельности, включающее комплекс знаний и навыков индивидуального исполнительского мастерства в процессе использования инновационных образовательных технологий.

Структурными элементами педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки являются:

1. Наличие творческого самосознания: направленность будущего учителя музыки на решение заданий в педагогической и исполнительской деятельности, развитие мотивации. Активная творческая деятельность на основе достигнутого музыкально-педагогического опыта.

2. Целенаправленность педагогической и исполнительской деятельности: развитие умения переживать и оценивать эмоционально-художественные объекты, художественное решение педагогических ситуаций и заданий.

3. Умение воплощать свои эмоции в художественной интерпретации музыкального произведения, умение оценивать собственные педагогические действия, в совершенстве владеть навыками педагогического и исполнительского мастерства.

Педагогическая и исполнительская деятельность будущих учителей музыки на основе инновационных образовательных технологий включает постижение выразительно-смысловой сущности музыкального языка произведения, осознание его конструктивно-логических принципов построения, умение ориентироваться в стилевых и жанровых основах, умение создать собственную интерпретацию на основе собственного педагогически-исполнительского замысла. Объективная передача содержания музыкального произведения требует знаний из разных областей музыкознания, что даст

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

возможность сформировать целостное представление о содержании музыкального произведения и позволит эффективно воплотить передачу художественно-образного содержания в художественной интерпретации произведения.

Целостное постижение содержания музыкального произведения, охват его эмоционально-образного смысла, осуществление исполнительских задач в результате его освоения опирается на крепкую музыкально-теоретическую основу, которая даёт будущему учителю музыки возможность найти пути для первоначального восприятия музыкального произведения, последующее создание его интерпретации и оценки своего исполнения. В процессе формирования педагогического и исполнительского мастерства будущий учитель музыки должен творчески изучать методические работы по теории исполнительства, использовать приобретённые знания в своей практической подготовке, осуществлять анализ музыкальных произведений.

Подводя итоги отметим, что формирование педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки возможно в результате реализации следующих педагогических условий: формирования мотивационной сферы, организации готовности к выполнению педагогической и исполнительской деятельности, овладения средствами художественно-педагогического общения с учениками на занятиях, формирования навыков художественно-педагогической интерпретации; проявление полученных профессиональных навыков во время педагогической и исполнительской деятельности, использование инновационных методов и способов музыкально-педагогической деятельности. Выполнение педагогических условий возможно в результате использования межпредметных связей между музыкально-профессиональными и психолого-педагогическими дисциплинами; введения в содержание специальных дисциплин художественно-творческих заданий и творческих ситуаций; проведения творческих занятий на основе освоения методических идей выдающихся мастеров музыкальной педагогики; моделирования практических ситуаций; проектирования разных форм коммуникативного поведения; составления перспективных художественных планов для творческой деятельности в школе (подготовка сценариев, разработка музыкальных мероприятий, внедрения концертно-образовательных программ); привлечения студентов к творческой деятельности во время проведения воспитательных мероприятий.

Таким образом, в основе эффективности формирования педагогического и исполнительского мастерства будущих учителей музыки находится использование инновационных педагогических технологий. От активности будущих учителей в использовании инновационных педагогических технологий будет зависеть их успешное будущее становление личности как учителя.

Проведенное исследование не исчерпывает всех аспектов изучаемой темы и требует дальнейшего рассмотрения таких направлений как разработка

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

аспектов профессиональных качеств будущих учителей музыки на основе инновационных педагогических технологий.

Список литературы

- 1. Освітні технології** / О.М. Пехота, А.З. КікTENKO, О.М. Любарська / За ред. О.М. Пехоти. – К. : Вид-во А. С. К., 2003. – 255 с.
- 2. Дичківська І.М.** Інноваційні педагогічні технології : підручник / І.М. Дичківська. – 2-ге вид., доповн. – К. : Академвидав, 2012. – 325 с.
- 3. Буркова Л.** Технологии в образовании / Л. Буркова // Рідна школа. – 2001. – № 2. – С. 18–21.
- 4. Леонтьев А.Н.** Избранные психологические труды : в 3 тт. / А.Н. Леонтьев. – М. : Педагогика, 1983. – Т. 2. – 312 с.

УДК 7.071.2

Стачинский Владимир Иванович,
кандидат искусствоведения,
дирижёр, профессор кафедры народных инструментов
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория
имени А.К. Глазунова»
vladstach@mail.ru

ОСНОВЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ: МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Данная статья представляет собой свод основных положений, которыми автор руководствуется при обучении студентов дирижированию на начальном этапе. Изложенные рекомендации по методике проведения занятий основаны на собственном дирижерском и педагогическом опыте автора без использования какой-либо методической литературы и других источников. Внимательное отношение к постановке дирижерского аппарата, соотношению амплитуды и скорости жестов в дирижёрской схеме, выбору произведения, отвечающего задачам изучения специальных приёмов управления оркестром, является залогом успешного усвоения дисциплины «Основы дирижирования».

Ключевые слова: основы дирижирования, методика преподавания дирижирования, дирижёрская палочка, мануальная техника, дирижёрский аппарат, звуковедение, приёмы управления оркестровым звучанием.

Stachinsky Vladimir Ivanovich,
Candidate of Art History,
Conductor, Professor, Department of Folk Instruments
of the Petrozavodsk State Conservatory
named after A.K. Glazunov
vladstach@mail.ru

FUNDAMENTALS OF CONDUCTING: METHODOICAL RECOMMENDATION

This article is a set of basic provisions that the author is guided by when teaching students conducting at the initial stage. The recommendations on the methodology of the classes are based on the author's own conducting and pedagogical experience without the use of any methodological literature and other sources. Careful attention to the production of the conductor's apparatus, the ratio of the amplitude and speed of gestures in the conductor's scheme, the choice of works that meet the objectives of the study of special techniques of orchestra management, is the key to the successful assimilation of the discipline "fundamentals of conducting".

Key words: *fundamentals of conducting, methods of teaching conducting, conductor's baton, manual technique, conductor's apparatus, sound science, methods of orchestral sound control.*

Согласно общероссийским образовательным стандартам студенты, специализирующиеся в рамках образовательной программы «Искусство концертного исполнительства» (народные, а также духовые концертные инструменты) на первом и втором курсах проходят ознакомительную дисциплину «Основы дирижирования». Целью изучения дисциплины является формирование у студентов навыков управления исполнением оркестрового произведения с помощью техники дирижирования.

Основные задачи обучения:

- знакомство студентов с техникой дирижирования;
- накопление собственного дирижерского опыта и опыта художественной интерпретации музыкальных произведений;
- знакомство с оркестровым репертуаром, углубление понимания специфики языка дирижерских жестов;
- развитие оркестрово-драматургического мышления музыкантов, общей музыкальности и волевых качеств исполнителя.

В результате изучения дисциплины студент должен знать:

- суть специфики дирижерского исполнительства как опосредованной музыкально-исполнительской деятельности;
- основы дирижерской техники, структуру и функции дирижерских жестов;

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

- принципы организации оркестровой партитуры и особенности записи в ней партий инструментов;
- оркестровый репертуар;
- литературу по искусству дирижирования;

Развитие навыков управления исполнением музыкального произведения мануальными средствами требует обращения к азам дирижёрской профессии. На начальном этапе обучения главной задачей преподавателя является постановка дирижёрского аппарата, а также знакомство студентов с основными приёмами управления звучанием с помощью специальных дирижёрских жестов.

В рамках одной статьи невозможно охватить все встречающиеся в дирижёрском классе проблемы. Хотелось бы коснуться некоторых общих аспектов работы преподавателя со студентами первого курса.

Приступая к занятиям по предмету «Дирижирование», преподаватель должен постоянно иметь в виду главную цель процесса преподавания – научить студента управлять звучанием оркестрового коллектива посредством специально сформированного для этого мануального аппарата. Аспект управления является определяющим в том, как должны формироваться профессиональные навыки воздействия на оркестр. Поскольку на начальном этапе студент учится дирижировать под рояль, то важно умение концертмейстеров дирижёрского класса в своей игре отвечать его жестам, имитируя звучание реального оркестра в соответствии со степенью выверенности показов. Студент должен слышать свои ошибки и понимать причины их возникновения. При этом задача преподавателя – проанализировать ситуацию и подсказать методы исправления неточностей в жестах обучаемого с учетом эффективности управления игрой концертмейстеров. Критерием мастерства концертмейстеров становится не музыкальность в исполнении произведения и не слаженность ансамблевой игры, а точное реагирование на поведение студента за дирижерским пультом, умение играть по руке начинающего дирижера.

Одним из важных моментов на начальном этапе преподавания является организация занятий. Как показывает практика, эффективность обучения значительно возрастает, когда во время занятия все студенты находятся в дирижёрском классе и имеют возможность учиться на ошибках своих товарищей, внимательно следя за работой преподавателя. Это позволяет увеличить багаж изученных ими произведений за весь период обучения, так как в группе студент имеет возможность узнать особенности дирижирования не только заданным ему сочинением, но и произведениями, исполненными его товарищами. Он также может обогатить свой мануальный аппарат, подсмотрев на примере других новые жесты и приемы, которые не встретились ему в личной практике, поскольку в анализе дирижирования в отличие от специального инструмента основным является не только слуховой аспект, но в большей степени визуальный.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Помимо выбора верного темпа и его удержания, а также применения специфических приемов, таких как постановка и снятие фермат, окончание звучания, переход на различные размеры и темпы и др., конечной целью изучения того или иного произведения является умение выстроить его форму и передать характер мануальными средствами.

Мануальными средствами дирижера являются движения рук, а дирижерским аппаратом – подчинение всех остальных частей тела их независимому движению. Распространенные ошибки, которые необходимо устранить в процессе постановки дирижерского аппарата:

- неопределенность точки тактовой доли в руке из-за использования всех ее частей;
- отсутствие звуковедения, ощущения звука на кончике палочки или пальцев;
- зажатость мышц руки, не позволяющая ей свободно упасть сверху вниз до намеченной на уровне пояса плоскости;
- приседание, качание в такт музыке, перемещение с ноги на ногу, хождение по дирижерской подставке, опора корпуса на одну ногу;
- произвольное шевеление губами в процессе дирижирования, покачивание головой;
- неспособность управлять темпом, отсутствие в руке ощущения метроритмической пульсации внутри доли и т. д.

Первые занятия по формированию дирижерского аппарата лучше всего проводить с группой студентов. Встав в полукруг, напротив друг друга, обучаемые под контролем преподавателя должны отрабатывать дирижерские схемы в едином темпе. Преподаватель может сам дать пример ученикам или выбрать лидера в группе, на которого должны равняться остальные, сверяя с ним верность своих действий. При этом преподавателю надо следить за тем, чтобы последняя доля в схеме тактирования была выше горизонтальной плоскости, намеченной точками предыдущих долей (движение руки напоминает единицу, написанную правой рукой справа налево). Если же вести последнюю долю в схеме через нижнюю плоскость, то линия движения палочки или кисти снизу-вверх и снова вниз к первой доле следующего такта станет в полтора раза длиннее расстояний между предыдущими долями. При такой схеме невозможно будет управлять оркестром, так как рука дирижера будет постоянно отставать от заданного начальным афтактом темпа и, в результате, он постепенно будет замедляться до тех пор, пока оркестр не заиграет сам, игнорируя стоящего перед ним дирижера. Примеры этому можно видеть на концертных площадках сплошь и рядом. Поэтому внушение значимости момента управления оркестром с помощью схем тактирования, эффективность которых заложена в выравнивании расстояний между точками, является одной из первоначальных требований преподавателя к студенту.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Другим важным моментом в этих упражнениях является плавность движения руки по схемам, обеспечивающая метроритмическое заполнение долей от точки до точки. На занятиях по их отработке преподаватель может предложить студентам подсчет вслух более мелкими относительно доли длительностями, лучше в триольном ритме, что позволит наглядно продемонстрировать совпадение палочки или кисти руки с точками схемы при непрерывном движении. Это поможет обучаемому наработать ощущения звуковедения, точно придерживаясь заданного темпа. При этом важно, чтобы он определил для себя и почувствовал в руке начало представляемого стержня карандаша, который вычерчивает линию схемы перед собой на виртуальном экране. Это должен быть конец дирижерской палочки или избранный палец в случае ее отсутствия.

В процессе дирижирования студент сталкивается с проблемой соотношения амплитуды и скорости движения руки по схеме. Преподаватель усложняет ему задачу, заставляя дирижировать схему в одном и том же темпе, то увеличивая размер виртуального экрана, на котором рисуется схема, то уменьшая его. Такое упражнение позволит обучаемому почувствовать взаимосвязь амплитуды и скорости дирижерского жеста, которая впоследствии станет одним из основных рычагов в управлении темпоритмом, динамикой и использовании характерных аффтактов. В частности, при изменении динамики звучания дирижер, как правило, уменьшает или увеличивает амплитуду схемы, при этом движение руки при сохранении темпа соответственно или замедляется, или ускоряется. В случае ускорения темпа дирижеру достаточно уменьшить жест при сохранении заданной скорости движения руки по схеме, хотя иногда можно увидеть, как дирижер пытается сдвинуть темп в оркестре более интенсивными размашистыми жестами, совершая распространенную ошибку.

При отработке схемы тактирования необходимо обратить внимание на единый по силе воздействия аффтакт к каждой доле. Стремление к точке должно быть одинаковым, независимо от направления удара в долю, будь это первая, вторая, третья, четвертая и т. д. Как правило, наиболее эффективным удар получается в первую долю, так как направление ее движения происходит сверху вниз при использовании силы падения руки под воздействием гравитации. Такой же свободы удара необходимо добиваться и в других направлениях: в четырёхдольной схеме – *первая доля* вниз, *вторая* – к себе, *третья* – от себя, на расстояние, равное отрезку от первой до второй доли, *четвертая* – к себе, выше третьей доли. Важно следить, чтобы третья доля не попадала в точку, намеченную первой долей, а проходила выше или ниже, мимо нее в сторону от тела. Четкая схема у дирижера, в которой каждая точка имеет свое положение, помогает оркестрантам ориентироваться в сложной фактуре звучания и является маяком среди бурь звукового потока в исполнении как современных, так и старинных сочинений, особенно в случае перемены темпов и тактовых размеров.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Для того чтобы добиться одинаковой силы удара в точку тактирования в различных направлениях, необходимо освободить руку, подчинить ее составные части концу палочки или пальцу, где будет подразумеваться воображаемый стержень, выписывающий в пространстве линию схемы тактирования. При этом участие плеча, предплечья, кисти, пальцев зависит от заданной амплитуды движения. Если дирижеру для звуковедения достаточно одной палочки, например, в нюансе пиано, то предплечье и плечо исключаются из участия тактирования, а подставкой или рычагом является кисть руки. По мере увеличения амплитуды схемы подставкой для палочки становится предплечье, в крайнем случае, плечо, когда локоть вынужден перейти из свободно висячего положения к приподнятому. При использовании дирижерской палочки необходимо следить, чтобы ее кончик при стремлении к точке в любом направлении находился ниже держащей ее кисти. Он словно острие шпаги, накапливая инерцию движения после прохождения очередной точки, целится для укола в последующую. То же касается кончика пальца руки в случае отказа дирижера от дирижерской палочки (пример – Евгений Мравинский – подставкой для кисти руки является предплечье при опущенном локте; линию дирижерской схемы ведет указательный палец правой руки). В случае использования всей руки, кисть с палочкой должна опускаться ниже всех остальных ее частей. Можно привести образное сравнение со стекающей по руке водой, чтобы вода не могла задержаться ни в каком из ее сгибов (пример – Герберт Караян – вытянутые руки вперед являются подставкой для кистей рук, которые работают ниже плечевого пояса). Это поможет избежать распространенной ошибки, когда у студента-дирижера при тактировании в разных частях руки одновременно присутствует несколько точек фиксации начала или продолжения звука, что в практике приводит к дезориентации оркестрантов, когда, например, одна группа играет по палочке, другая – по окончанию предплечья, а третья – по локтю, теряя ансамблевую слаженность в исполнении.

Необходимо отметить, что участие локтя при управлении темпом действует чаще всего как тормоз и может использоваться как специальный прием в сдерживании движения или как знак повышенного внимания, но не постоянно, мешая пластичности и выразительности палочки или кисти дирижера. Стоит внушить студенту мысль о том, что в идеале следует добиться такого эффекта, чтобы создавалось впечатление, будто палочка ведет остальные части руки за собой, а не наоборот, будто она сама парит в воздухе без усилий мышц руки и корпуса владеющего ею человека. Любое напряжение в движениях дирижера может иметь место лишь в качестве специального приема воздействия на оркестр, а не элемента постановки дирижерского аппарата. Иначе коллектив оркестра будет ощущать невыносимое давление со стороны руководителя, которое будет психологически сковывать его творческие возможности.

Это же относится и к положению ног, корпуса в исходном положении, которое обеспечивает независимость и свободу рук: ноги должны крепко стоять

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

на ширине плеч, а корпус быть прямым. Хождение по подставке, перемещение тяжести тела на одну из ног, наклоны корпуса вперед и в стороны, – все это возможно в дирижерском исполнительстве как специальные эффекты, но не вредная привычка, наработанная невнимательным отношением к постановке дирижерского аппарата.

На групповых занятиях по разучиванию схем тактирования преподаватель дает установку дирижировать только правой рукой, в функции которой входит ведение темпоритма. При этом он должен объяснить, что левая рука дирижера больше отвечает за показ вступлений солилирующим инструментам оркестра, динамических оттенков, характера звучания. Дирижирование схемами только правой рукой на начальном этапе обучения поможет студенту в дальнейшем преодолеть параллелизм в руках и выработать их независимость друг от друга.

Таким образом, с учетом вышеизложенных требований к постановке дирижерского аппарата преподаватель следит, чтобы руки у студентов, стоящих рядом или напротив друг друга, по своей синхронности движения по схеме в заданном темпе напоминали работу автомобильных дворников. Здесь нет противоречия между единообразием и индивидуальностью, так как дальнейшее развитие личности каждого может происходить лишь на основе общих принципов, которые должны базироваться не на физиологической предопределенности, а на эффективности управленческой роли руководителя ансамблевого исполнительства, которым является дирижер.

Следующий шаг преподавателя на начальном этапе подготовки студента-дирижера – выбор произведения для дирижирования в классе под рояль. Должны учитываться не только природные мануальные способности обучаемого, но и определенный комплекс приемов управления оркестром, которыми тот должен овладеть на предоставленном материале. К ним относятся:

- правильный выбор схемы тактирования;
- способы постановки и снятия фермат;
- смена темпов, характера звучания;
- виды снятий при окончании звучания;
- показ динамики и ее изменений, а также штрихов, фразировки;
- обозначение пауз (в том числе генеральных);
- управление агогическими изменениями (*stringendo, accelerando, ritenuto, ritordando* и т. д.);
- смещение акцентов на слабые доли;
- управление синкопированным ритмом;
- дробление и суммирование внутри схемы тактирования;
- одновременное ведение темпа и показ вступлений различным инструментам оркестра и пр.

Прежде чем зайти на дирижерский подиум студент должен:

- знать расположение инструментов при посадке в симфоническом и народном оркестре;

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

– запомнить или разметить в партитуре оркестровые голоса, для того чтобы в процессе дирижирования обращаться к ним в воображаемом перед собой оркестре;

– мысленно инструментовать фортепианное произведение, обращаясь к инструментам соответственно их рассадке в оркестре.

Преподаватель должен добиваться от студента дирижирования произведением в характере, соответствующем образному строю и композиторской идее. Решая частные технические задачи, нельзя выпускать из поля зрения общий эмоциональный настрой, который должен быть отражен в поведении обучаемого за дирижерским пультом: в выразительности жестов его рук, а также других элементов дирижерского аппарата, таких как корпус, лицо, взгляд. Побуждая студента с первых занятий дышать вместе с музыкой, наполнять свои жесты необходимой исполнительской энергией, преподаватель закладывает базу для дальнейшего развития его мануальной техники в сторону эффективного управления оркестром. Сочетание природной музыкальности с развитием свободы применения мануальных средств управления звучанием оркестра являются залогом профессионального становления будущего дирижера.

УДК 81

Тугаева Марина Анатольевна,
кандидат филологических наук, доцент
кафедры музыковедения, композиции и
методики музыкального образования
ФГБОУ ВО «Краснодарский
государственный институт культуры»
marina_tugaeva@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА В КОНТЕКСТЕ ПРИКЛАДНОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В статье рассматривается место музыкальной критики и музыкальной журналистики в структуре теоретического, исторического и прикладного музыкознания. Выявляются изменения, произошедшие в подготовке современных музыковедов в контексте социокультурных процессов в музыкальном искусстве и выдвигении на первый план прикладной музыки и прикладного музыкознания, одной из форм которого является музыкальная журналистика.

Ключевые слова: *прикладное музыкознание, журналистика, музыкальная критика, музыкально-просветительская деятельность.*

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Tugayeva Marina Anatolievna,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor chairs,
Musical Composition, Composition
Methodology of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
marina_tugaeva@mail.ru

MUSICAL JOURNALISM IN THE CONTEXT APPLICATION MUSIC

In the article is considered the place of musical critique and musical journalism in the structure of the theoretical, historical and applied music. The changes are made in the context of contemporary musicians in the context of socio-cultural processes in music art and the development of the first applied music and applied music, one form of music journalism.

Key words: *applied music, journalism, music criticism, musical-enlightenment.*

Наука, занимающаяся сегодня исследованием музыки, называется музыковедением. Огромный массив научных текстов (монографий, статей, диссертаций) неоднороден и по объектам, и по способам их изучения. Многообразие порождается национальными, региональными научными школами, индивидуальностью ученых и в значительной степени неоднозначностью трактовки самого понятия «музыка» – этим словом в разные времена называли самые различные явления. Традиционно академическое музыкознание занимается «классической» музыкой. Как наука в современном понимании отечественное музыкознание сложилось сравнительно недавно – в XIX веке в связи с развитием музыкального образования, созданием консерваторий. Западноевропейскую музыкальную науку в это время представляли солидные теоретические исследования.

Методология академического музыкознания связана с его структурой – принципиальным делением на теоретическое и историческое.

Теоретическое музыкознание изучает средства, которыми создается музыкальное произведение. Специфической особенностью науки о музыке является необходимость описания системы ее средств (мелодики, гармонии, метроритма, фактуры) и форм. В достаточно давно созданных теориях музыкальных ладов, контрапункта, формообразования нашли отражение многие положения и приемы сочинения музыкальных произведений. Их изучение в консерваториях будущими композиторами послужило формированию учебных дисциплин гармонии, полифонии, формы, инструментовки, которые распространились в обучение музыковедов и исполнителей. Теоретическое музыкознание сложилось в систему, представленную не только учениями, но и учебниками.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Исторический раздел музыковедения – исследования событий, процессов во временной последовательности. Исторический метод обеспечивает возможность истолковать динамику, эволюцию средств и приемов сочинения музыки, возникновение, формирование и развитие явлений с целью выявления закономерностей, связей, противоречий.

XX век, с его разнообразием творческих направлений, стилей, жанров, форм выдвинул новый тип функционирования музыки в социуме и новое отношение к ней. Взаимодействуя со смежными искусствами, из сферы автономной (самостоятельной, самозначимой) музыка все больше модулирует в сферу прикладную. Т.Ф. Шак, анализируя музыку в медиасфере и делая экскурс в историю прикладной музыки пишет: «...прикладная форма бытования музыки характерна для разных эпох и многих жанров (фольклорных, церковных), в том числе обрядов, ритуалов, церемоний, коллективных трудовых акций, развлекательных жанров городской культуры и пр. В современном социуме прикладной характер музыки реализуется, прежде всего, в медиатексте» [2, с. 25]. Далее автор отмечает, что современная прикладная музыка взаимосвязана с такими ее подвидами как: функциональная, оформительская, медиамузыка, киномузыка, компилятивная музыка и ее инвариантными качествами являются вторичность, дискретность, контекстность (в трех позициях: музыка кино; передачи теле, радиоэфира; жанры аудио- и видеорекламы), многофункциональность (в двух позициях: музыка кино и озвучивание эфира), компилятивность (в двух позициях: озвучивание эфира, жанры аудио- и видеорекламы) [там же, с. 27].

Солирование прикладных форм музыки в искусстве XX – рубежа XXI в. породило и новый тип музыковедения: так называемое – *прикладное музыковедение*, изучающее музыку в синтетических формах текста.

Понятие «музыковед» (на западе – «музыколог») часто относят, в первую очередь, к научно-исследовательской сфере деятельности. Однако, в реальности выпускники музыковедческих факультетов профессионально самореализуются в самых различных областях – научного музыковедения, педагогического (как преподаватель музыкально-теоретических дисциплин) и, наконец, прикладного музыковедения. Прикладное музыковедение – это, своего рода, «музыковедение для всех» – оно адресовано более широкой аудитории, и часто является именно тем каналом, посредством которого происходит музыкально-просветительская деятельность. Результатом последней является «обратная связь» – использование, например, классики в художественном кино, оформлении открытия олимпийских игр и пр.

Прикладное музыковедение возникло для того, чтобы помочь человеку воспринимать и понимать музыкальное искусство, уметь его оценить и пользоваться им как в быту, так и в профессиональной (например, образовательной, просветительской) деятельности. Прикладное музыковедение окажет помощь и в ознакомлении с произведением, в его толковании, то есть,

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

помощи в понимании, а музыкальная критика поможет оценить его. Распространение же музыкальной продукции берет на себя такой сектор прикладного музыкознания, как музыкальный менеджмент.

Новое позиционирование музыки в современном обществе отразилось на обучении музыковедов в плане введения новых дисциплин и появлении в рамках направления подготовки бакалавров 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» нескольких профилей, одним из которых стала «Музыкальная журналистика». Попытка целостного осмысления роли прикладного музыкознания позволяет определить место музыкальной журналистики и критики и их функции: познавательно-ознакомительная и оценочная. Современная музыкальная культура остро нуждается в специалистах всех сфер прикладного музыкознания, в том числе, и в грамотных музыкальных журналистах, способных вести музыкально-просветительскую работу в средствах массовой информации – от печатных изданий до теле- и радиовещания.

Таким образом, в программу будущих музыковедов входит на уровне дисциплины и профиля подготовки «Музыкальная критика» и «Журналистика». Основной целью дисциплины является оснащение выпускников принципами данной весьма специфичной профессиональной творческой деятельности. Данный курс имеет практическую направленность, он достаточно наукоемкий. Объектом внимания музыкальной критики может стать музыкальное произведение, фигура композитора или исполнителя, концертная и просветительская деятельность целого учреждения культуры, определенная область музыкально-исторического процесса, словом, любое явление музыкальной культуры. В связи с этим, музыкальный критик должен обладать определенным специальным аналитическим инструментарием, который не свойственен журналистам общего профиля. Возможно, в том числе, и по этой причине – музыкальная журналистика выделена в самостоятельную область деятельности.

Естественно, в рамках одной дисциплины невозможно охватить все стороны разнообразной музыкальной жизни. Важно обратить внимание музыковеда на то, что необходимо видеть в современной музыкальной жизни, как воспринимать и как оценивать увиденное и услышанное и какой лексикой необходимо выразить свое отношение к музыкальным явлениям.

Журналистскую деятельность нельзя недооценивать. Наряду с законодательной, исполнительной и судебной её часто называют четвертой властью. Основная сфера деятельности журналистики – общественно-политическая, однако есть и узкоспециальные её области (спортивная, медицинская, криминальная, художественная, экономическая), которые также могут подразделяться на более специфические. Так, в области художественной журналистики трудятся киноведы, музыковеды, специалисты в области изобразительного искусства и пр.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Главное предназначение музыканта-журналиста – донести до читателя, слушателя, зрителя объективную и всестороннюю информацию о происходящем, в частности в сфере музыкальной культуры. Музыкальная журналистика отражает культурные потребности общества. Профессионализм музыкального критика напрямую зависит от его музыковедческой подготовки, поскольку музыкальный процесс будет главным объектом его внимания. Музыкальная критика и журналистика различаются между собой. Критика предполагает наличие оценочного фактора, а поэтому может влиять на общественное мнение и, как следствие – на ход развития музыкально-исторического процесса. И с этой точки зрения имя критика, его весомость в музыкальном мире может быть очень важным фактором того, как воспримут его текст.

В широком смысле слова музыкальная критика существует столько же времени, сколько и сама музыка, в узком, по мнению Т.А. Курышевой, она появилась в XVIII ст., когда понадобился механизм разъяснения содержания и оценки качества произведения. Приведем определение автором музыкальной журналистики: «С одной стороны, музыкальная журналистика – более широкое понятие, охватывающее все направления музыковедческой деятельности данного рода. С другой, именно творчество является самой важной и самой сложной для осмысления составляющей музыкального процесса, и именно этим исторически занимается музыкальная критика. Публичный выход музыкально-критической мысли в сферу общественно-художественного сознания осуществляется главным образом посредством музыкально-критической журналистики» [1, с. 12]. Представляется уместным особо выделить и ввести в оборот обозначения названных двух «подвидов» в традиционной трактовке понятия «музыкальная критика»:

музыкально-критическая мысль как оценочный подход к музыкальному искусству во всех формах его проявления, именно она и есть «музыкальная критика» в точном смысле понятия;

музыкально-критическая журналистика, направленная на музыкальное творчество профессиональная оценочная деятельность, реализуемая в специальных текстах (письменных или устных), а также все труды, созданные в этом жанре.

Таким образом, музыкальная журналистика – весьма специфический вид музыковедческой и журналистской деятельности, имеющий отдельную сферу приложения, объект художественного анализа и оценки и специфические средства выразительности.

Список литературы

1. Курышева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика / Т.А. Курышева. – М. : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 296 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

2. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино / Т.Ф. Шак. – СПб. : Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2017. – 384 с.

УДК 378:7.8

Федорищева Светлана Павловна,
кандидат педагогических наук, доцент,
директор Института культуры и искусств
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
fedorisvetlana@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-КВАЛИФИКАЦИОННОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ В ОБЛАСТИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена анализу образовательно-квалификационной подготовки педагогических кадров в области вокального искусства. Автор рассматривает уровни подготовленности студентов, согласно индивидуальным способностям каждого из них и делает вывод, что эффективность и результативность педагогического процесса будет зависеть от учета конкретных индивидуальных особенностей личности студента.

Ключевые слова: вокальное искусство, вокальная педагогика, подготовка педагогических кадров.

Fedorishcheva Svetlana Pavlovna,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Director of the Institute of Culture and Arts
Luhansk Taras Shevchenko
National University
fedorisvetlana@yandex.ru

FEATURES OF EDUCATIONAL AND QUALIFICATION TRAINING OF PEDAGOGICAL PERSONNEL IN THE FIELD OF VOCAL ART

The article is devoted to the analysis of educational and qualification training of teachers in the field of vocal art. The author examines the levels of preparedness of students, according to the individual abilities of each of them, and concludes that the effectiveness and efficiency of the pedagogical process will depend on taking into account the specific individual characteristics of the student.

Ключевые слова: vocal art, vocal pedagogy, teacher training.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

В научной сфере по проблемам вокального воспитания и исполнительской культуры, как в отрасли искусствоведения, так и в вокальной педагогике, вопрос эффективного методического обеспечения подготовки вокалистов является едва ли не самым нерешенным, поскольку решение его длится уже в течение многих веков. Накопленный достаточно большой опыт теоретических и практических знаний и умений в вокальном искусстве каждый раз повышает требования к профессиональной подготовке певцов-исполнителей.

Многотысячелетний опыт человечества поставил в основу оптимальной формирующей системы развития вокального искусства академический стиль голосообразования, который способен обеспечить физиологически целесообразное функционирование голосообразующей системы человеческого организма.

Однако «живой» музыкальный инструмент, которым является голосовой аппарат человека, в процессе развития испытывает разные внешние влияния (объективных и субъективных) в разные временные периоды созревания организма и, соответственно, нуждается в применении разнообразных специальных методических приемов для преодоления и успешного решения психофизиологических факторов профессионального становления певца–вокалиста. Но, как нет двух одинаковых личностей, так и нет двух идентичных человеческих голосов, а, следовательно, не может быть совершенной система подготовки и выучки певческого голоса.

Традиционная методика развития голосового аппарата певца вместе с накопленным практическим педагогическим опытом опирается на научные исследования в разных отраслях смежных наук, связанных с развитием и деятельностью голосового аппарата человека, в частности: физиологии, психологии, фоониатрии, биофизики, акустики, педагогики, что в совокупности способствует накоплению достаточно объективной научной базы вокальной педагогики. Вместе с тем, научно-технический прогресс общества, развитие цивилизации создает перспективный резерв новейшего видения проблемы и открывает каждый раз новые грани как объективной, так, и субъективной научно-практической информации в вокальном искусстве.

Традиционный подход к развитию голоса основывается на эмпирической методике восприятия певческого процесса и ориентирует исполнителя на взаимосвязь и взаимодействие нервно-мышечной системы, результатом которой является биоакустический звукообразующий эффект, – собственно, пение.

Понятие «вокальная педагогика» (*вокс, войч, воа, воце* – голос) прежде всего характеризуется как взаимодействие двух сторон – той, которая учится, и той, которая учит с целью определенного изменения и усовершенствования голосообразования. Подобную трактовку находим во многих учебных пособиях и методических рекомендациях по проблемам вокальной педагогики. В такое широкое определение вносится все, что касается и речевой стороны

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

голосоведения и работы с хором, работы, связанной с ликвидацией недостатков пения и речи и профилактики заболеваний голосового аппарата и тому подобное.

В вокально-педагогическом влиянии на голосовой аппарат человека могут применяться любые средства: от элементарных идеомоторных действий, связанных с управлением системой ощущений в пении (мышечных, акустических, вибрационных, фонетических и тому подобное), к сложным эмоционально-образным внушениям, что своей сутью приближаются быстрее к режиссерской работе, чем к педагогическому влиянию.

Традиции вокальной педагогики опираются на методы формирования исполнительского уровня певческого искусства, связанных с национально-речевыми особенностями вокальной школы.

Результативность применения методов вокального развития будущих специалистов неразрывно связана с диагностикой уровней готовности студентов к применению того или другого вида певческой техники и овладения научно-методическим багажом необходимых знаний, так называемым учебным материалом. Диагностическая характеристика, которую осуществляет педагог-вокалист на начальном этапе учебно-воспитательной работы со студентом касается прежде всего:

- наличия у студента научных знаний о певческом процессе как художественном, биофизическом и физиологическом явлении;
- уровня развития музыкального вокального (и вокально-двигательного) слуха как основного средства отображения музыкального образа в процессе пения, который опирается на взаимодействие слуховых, мышечных и акустических анализаторов;
- степени индивидуального вокально-исполнительского мастерства, которое основывается на сознательном управлении голосоведением;
- соответствия педагогических знаний, умений и навыков студента, методике формирования его певческой культуры в процессе учебы;
- степени квалифицированной ориентации в специализированном вокальном материале (вокальном репертуаре, научно-методической литературе) показателей, которые помогают преподавателю выяснить реальное состояние готовности студента к вокальной учебе;
- конкретных вокально-музыкальных данных студента, то есть, вокальных музыкальных способностей.

Эти сведения позволяют определить уровни подготовленности студентов, с помощью которых педагог-вокалист сможет конкретизировать учебные задания, согласно индивидуальным способностям каждого из них. Студентов, которые должны получить вокальное образование, условно можно разделить на такие уровни:

- с начальным музыкальным образованием (ДМШ, музыкальные студии, школы искусств и т. п.), но без предыдущей (элементарной) вокальной подготовки;

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

– со средним специальным музыкальным образованием (музыкальные училища, колледжи, школы, которые приравниваются к ним), но без предыдущего вокального образования;

– с начальным музыкальным образованием (ДМШ, музыкальные студии, школы искусств) и предыдущей (базовой) вокальной подготовкой;

– со средним специальным музыкальным образованием (музыкальные училища, колледжи, средние музыкальные школы, и тому подобное) и базовой начальной вокальной подготовкой – дирижерско-хоровые отделения, бандуристы;

– со специальной вокальной подготовкой (вокальные отделения средних специальных музыкальных учебных заведений).

Каждый уровень предыдущего музыкального образования предусматривает и соответствующий объем учебно-методического материала. На каждом из уровней результативность вокальной работы с голосом должна обеспечиваться поэтапным формированием вокально-технических навыков с учетом стиля музыкального восприятия и творческого мышления каждого из студентов, то есть, его музыкального интеллекта и последовательностью изложения научно-теоретической информации, дифференцированной в соответствии с учебными возможностями и музыкально-вокальными способностями каждого, что основывается на конкретной научно-теоретической базе вокальной педагогики.

Доминирующим фактором такой организационно-методической системы является конкретный учебно-методический материал из основ вокальной педагогики, который в сочетании с практически индивидуальной формой обучения пению призван максимально развивать как голосовые данные, так и, в целом, музыкальный интеллект каждого студента и умение его ориентироваться в вокально-исполнительских и педагогических проблемах вокального искусства. Вокально-педагогический материал направляется на овладение певческим искусством через сложную интегративную функцию мышления студента, воспитание которой способствует рациональному подходу к пению при рефлекторной согласованности работы голосообразующих органов исполнителя как сознательно управляемого процесса приобретения специальных знаний и умений.

Всё это в целом принадлежит к формированию мировоззренческих ориентаций будущего певца-исполнителя, который способен средствами вокального искусства реализовать в полном объеме свои творческие возможности и учитывать эмоционально ценностный подход к мировосприятию у молодого поколения, который лежит в основе культуурообразования общества.

Таким образом, целеустремленный педагогический процесс должен совмещать в себе такую организацию музыкальной деятельности студентов на занятиях, которая бы в процессе формирования нужных навыков активизировала одновременную работу разнообразных нервно-мышечных механизмов:

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

слухового (иллюстрация-показ педагога, слушания записей мастеров вокала), голосового (речевого, рассказ-объяснение), зрительного (визуального, то есть, пения нотами и практических наблюдений за пением других), тактильного и общедвигательного (двигательного, с использованием тактирования, дирижирования, пластики движений и тому подобное), с постоянной активизацией мышления (конкретизация творческих заданий, индивидуальный анализ и диагностирование полученных впечатлений, самоанализ и самооценка собственного выполнения, и тому подобное), с целью использования всех внутренних резервов, скрытых способностей и талантов каждого человека.

Кроме того, успешное певческое обучение невозможно без активности студента, то есть, волевого, целеустремленного и сознательного выполнения тех действий, которые необходимы для овладения вокально-техническими навыками. Развитию же высокой активности содействует самостоятельная учебная деятельность. Еще К.Д. Ушинский отмечал то, что самостоятельная деятельность касается всех психических функций человека: внимания, памяти, воображения, мышления, чувств, воли, и потому личность владеет огромными ресурсами для развития в себе активности и самостоятельности. Это особенно важно учитывать в системе вокального обучения студентов, ведь процесс индивидуального обучения в вокальном классе зависит не только от вокальных данных студента, но и от его индивидуальных склонностей к учёбе вообще и уровня личной культуры. В зависимости от подготовки и развития специальных способностей темп усвоения учебной программы и уровень знаний у студентов разный. А это значит, что эффективность и результативность педагогического процесса будет зависеть от учета конкретных индивидуальных особенностей личности студента.

**СЕКЦИЯ 3
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА**

УДК 78

Бабенко Елена Владимировна,
кандидат педагогических наук, доцент,
кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный
институт культуры»
elena_babenko@inbox.ru

Гамрецкая Анастасия Васильевна,
регент храма св. блж. Ксении Петербургской,
г. Тихорецка
nastyas57@gmail.com

**ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА А.Т. ГРЕЧАНИНОВА В
КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛОВ «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» ОР. 98 И
«БУСИНКИ» ОР. 123)**

Автор обращается к фортепианной музыке для детей А.Т. Гречанинова, как одной из значимых в творческом наследии композитора. В статье отмечаются стилевые особенности музыки А.Т. Гречанинова на примере фортепианных циклов «Детский альбом» и «Бусинки».

Ключевые слова: А.Т. Гречанинов, стиль, фортепианные циклы «Детский альбом», «Бусинки», музыка для детей.

Babenko Elena Vladimirovna,
candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Department of Musicology, composition
and techniques of music education
Krasnodar State
Institute of Culture
elena_babenko@inbox.ru

Gamretskaya Anastasia Vasilyevna
regent of the temple of St. Ksenia of Petersburg,
Tikhoretsk city
nastyas57@gmail.com

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

CHILDREN'S PIANO MUSIC BY A.T. GRECHANINOV IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S STYLE (FOR EXAMPLE THE CYCLE «CHILDREN'S ALBUM» OP. 98 AND «BEAD» OP.123)

The author turns to piano music for children A.T. Grechaninov, as one of the significant in the creative heritage of the composer. The article notes the style features of A.T. Grechaninov on the example of piano cycles "Children's Album" and "Beads".

Ключевые слова: A.T. Grechaninov, style, piano cycles "Children's Album", "Beads", music for children.

В русской музыкальной культуре Александру Тихоновичу Гречанинову принадлежит значительное место. На исходе XX ст. композитора с полной уверенностью причисляют к классикам отечественной музыки [5].

В огромном творческом наследии композитора особое место принадлежит музыке, созданной для детей. С ней связана почти вся творческая жизнь мастера. По признанию самого композитора, он обожал детей, для него всегда было большой радостью общение с ними [1]. При этом поражает не только обширность данной области композиторской практики А.Т. Гречанинова, но и ее жанровое разнообразие: произведения вокальные, хоровые и инструментальные, детские оперы, балет.

Из числа произведений, созданных для детей, к наиболее часто исполняемым, бесспорно принадлежат фортепианные миниатюры, в том числе циклы «Детский альбом» op. 98 и «Бусинки» op. 123, на которых выросло не одно поколение профессиональных музыкантов и музыкантов-любителей. Анализу данных сочинений в контексте стиля композитора посвящена настоящая статья.

Ценные наблюдения в отношении стилевых особенностей фортепианного творчества А.Т. Гречанинова для детей содержатся в монографии Ю.И. Паисова: «В содержании и форме большинства гречаниновских фортепианных миниатюр отражены особенности его музыкальной натуры: простота и изящество музыкального языка, фактуры, миниатюрность и ясность формы, тонкость вкуса и, шире, классичность стиля, академизм в лучшем значении этого слова. Неудивительно, что пьесы композитора органично и естественно вошли в школьный пианистический репертуар» [5, с. 408].

Обращаясь к фортепианным миниатюрам композитора нельзя не отметить очевидную связь А.Т. Гречанинова с лучшими традициями русской классической музыки, в частности творческим наследием П.И. Чайковского – любимого учителя композитора. О последнем свидетельствуют, прежде всего, программные названия пьес. Так, «Детский альбом» А.Т. Гречанинова включает 15 миниатюр, названия которых, в разных редакциях (дореволюционной и последующих), не совпадают:

1. Сказочка (Маленькая сказка).
2. В лагере у солдатиков (В летнем лагере).

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

3. Солдатики маршируют (Марш).
4. В разлуке.
5. Верхом на палочке (Верхом на лошадке).
6. На лужайке.
7. Заболела няня (Недовольство).
8. Скучный урок (Скучный рассказ).
9. Колыбельная.
10. Танец.
11. Страшный рассказ (Необычное происшествие).
12. Этюд.
13. После бала (Мазурка).
14. Странники (Протяжная песня).
15. Я уже большая (Вальс).

Сходство с одноименным циклом П.И. Чайковского просматривается не только на уровне музыкальной образности пьес, включающих танцы, игры, песни, портреты, настроения. В «Детском Альбоме» А.Т. Гречанинов, также, как и у П.И. Чайковского, можно обнаружить присутствие мира мальчика (пьесы №№ 2, 3, 5) и девочки (№ 15).

Образные и жанровые аналогии присутствуют при сравнении «Детского альбома» П.И. Чайковского и цикла фортепианных миниатюр «Бусинки», название которого в иностранных изданиях звучит как «Стеклянные бусинки» («Glassbeads»). 12 фортепианных миниатюр имеют следующие программные названия:

1. Утренняя прогулка.
2. Маленький попрошайка.
3. Этюд.
4. Грустная песенка.
5. На велосипеде.
6. Вальс.
7. Тяжелая работа.
8. Мой первый бал.
9. Жалоба.
10. В поле.
11. Материнские ласки.
12. На гармонике.

Не рассматривая детально пьесы циклов, приведем выводы о стилевых особенностях детской фортепианной музыки А.Т. Гречанинова, полученные в результате проведенного анализа.

Прежде всего, следует отметить яркую образность пьес, воплощающих различные оттенки эмоций, разнообразные картинки из жизни детей, простоту и доступность музыкального языка для детского восприятия.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

В качестве стилового признака может быть рассмотрена, имеющая место обобщенная программность (согласно классификации Л.П. Казанцевой): у каждой пьесы есть свое название и во многих случаях оно позволяет лучше понять те яркие музыкальные образы, тонкие оттенки эмоциональных состояний, которые «рисует» композитор [2]. Иногда композитор не ограничивается названием и вводит дополнительные ремарки (программное уточнение по Л.П. Казанцевой) в нотном тексте, уточняя образное содержание отдельных музыкальных фраз.

Так, в пьесе «Верхом на лошадке» из «Детского альбома» содержится забавная отметка композитора: «Очень далеко заехал... но все же благополучно вернулся». Для этой же цели используются и звукоподражательные приемы. Например, имитация фанфарных призывов сигнального горна в миниатюре «В лагере у солдатиков», или движение восьмыми длительностями со смещением акцентов с сильной на слабую долю, штрих «стаккато», как иллюстрация передвижения «вприпрыжку» на игрушечной лошадке-палочке в пьесе «Верхом на палочке (лошадке)» ор. 98.

Разнообразна жанровая панорама пьес циклов. Некоторые пьесы являются фортепианными версиями танцевальных и вокальных жанров: вальса, мазурки, песни, колыбельной, хороводной, а также рассказа или сказки.

Характерным является варьирование и повторение излюбленных композитором образов (сказки, лошадки, колыбельные).

Очевидна простота музыкального языка. Мелодика преимущественно кантиленного характера. В числе наиболее характерных типов мелодических рисунков – симметрия, опевания, поступательное движение. Для пьес, связанных с лирической образностью («В разлуке» «Танец» «После бала», «Я уже большая» из «Детского альбома», «Материнские ласки» из цикла «Бусинки»), типично использование секстовых интонаций. Отличительной особенностью мелодики является секвенцирование, свойственное, как экспозиционным, так и срединным разделам формы.

Разнообразие типов ритмических рисунков (равномерный, синкопированный, пунктирный) обусловлено как многоплановым образным содержанием, так и сугубо исполнительскими (техническими) задачами фортепианных «альбомов».

Для тонально-гармонической сферы характерно преобладание диатоники, простота гармонических оборотов. В числе наиболее часто употребляемых аккордов можно выделить обращения трезвучий, D7 с обращениями (единожды встречается гармония DD43 – в № 5 из цикла «Бусинки»). В тональном отношении отмечается использование в пьесах родственных тональностей (редко используются тональности 2 степени родства – №№ 6, 8 из цикла «Бусинки»).

Большинство частей циклов в средних разделах формы строится в параллельных тональностях, благодаря чему ладовый контраст является

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

преобладающим. Относительно ладового своеобразия пьес следует отметить преобладание натурального мажора и гармонического минора, реже встречается использование гармонического мажора и натурального минора.

Фактура пьес двух-трехголосная, преимущественно гомофонно-гармонического типа. В качестве фактурного рисунка голосов используются фигурации, в том числе, гармонические, ритмические, применяются дублировки голосов (терцовые, секстовые, реже октавные).

Явственно ощутима опора на народно-песенный тематизм. Последнее просматривается, как в использовании типичных мелодических оборотов, так и в частом присутствии периодичности (в том числе распространенной в народной музыке структуры «пары периодичностей»), в качестве ведущей масштабнотематической структуры. Некоторые пьесы уже самим названием подсказывают, что имеют фольклорный источник, таковы «Протяжная песня», «В поле», «На гармонике».

Предназначенностью для детского восприятия и исполнения продиктованы и лаконичные масштабы пьес циклов. Практически все фортепианные миниатюры представляют собой простые формы с точными повторениями частей.

В количественном соотношении преобладают двухчастные репризные композиционные структуры. Начальные разделы их вторых периодов (как и середины трехчастных форм) строятся как на новом материале, так и содержат развитие экспозиционных тем. Последнее встречается чаще. Развитие экспозиционного материала, в основном, осуществляется путем изменения мелодических оборотов темы при сохранении ее структурной целостности. В подобных случаях варьируемая тема, как отмечалось выше, звучит в побочной (часто параллельной) тональности.

Очевидно преобладание квадратных структур. Для экспозиционных разделов форм типично использование периодов из двух предложений повторного строения (исключение представляет № 10 из «Детского альбома» – период из 3-х предложений $abb1$). Нетипично наличие вступительных и заключительных разделов (исключение: № 6 из «Детского альбома», № 12 из цикла «Бусинки»).

Анализ фортепианных пьес позволил выявить наиболее часто используемые титульные (термин Е.В. Назайкинского) [4] тональности, в числе которых – $C\ dur$ и $G\ dur$. Применение последних свидетельствует о наличии определенных образных и жанровых взаимосвязей. Так, до мажор характерен для номеров, преимущественно светлого настроения. При этом, в определенной мере, данная тональность связана с различными воплощениями движения в музыке: в числе пьес – «Утренняя прогулка» («Бусинки»), «Странники», «Танец», несколько особняком, на первый взгляд, стоит «Скучный урок» («Детский альбом»), но в качестве ее жанрового начала выступает моторика. Тональность соль мажор композитор использует для воплощения радостных,

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

веселых детских игр (пьесы «Солдатики маршируют», «Верхом на палочке» из «Детского альбома»).

Особой заботой автора всегда были технические возможности детской руки, в связи с этим умеренная скорость движения, исполнительские трудности в его миниатюрах органично сочетаются с художественной ясностью и красотой. В качестве характерного стилевого признака детских фортепианных сочинений можно отметить использование среднего регистра звучания музыкального материала, что, несомненно, связано с учетом физических и исполнительских особенностей юных музыкантов.

Данные фортепианные циклы являются прекрасной школой для начинающего пианиста, «без сомнения, и по объему, и по качеству эта музыка один из важнейших пластов композиторского творчества для детей в России» [3, с. 26].

Список литературы

1. Гречанинов А.Т. Моя жизнь / А.Т. Гречанинов. – Нью-Йорк : Новая жизнь, 1951. – 155 с.

2. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры : Учебное пособие / Л.П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2009. – 360 с.

3. Лесовиченко А.М. Детская музыка: XX век / А.М. Лесовиченко. – Новосибирск : НИПКИПРО, 2017. – 123 с.

4. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : Учебн. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 248 с.

5. Паисов Ю.И. Александр Гречанинов: Жизнь и творчество / Ю.И. Паисов. – М. : Композитор, 2004. – 600 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 37.013 (477.61)

Василенко Андрей Иванович,
преподаватель кафедры теории искусств и эстетики
ГОУК «Луганская государственная академия
культуры и искусств имени М. Матусовского»,
iki_timip@ltsu.org

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ НА ЛУГАНЩИНЕ

В статье освещается педагогическая деятельность выдающего педагога, учителя музыки В.И. Белостоцкого, который внёс свой вклад в развитие современной педагогической науки. Секрет феномена кроется в его безграничной преданности делу музыкального просвещения и воспитания школьников, в постоянном стремлении к самосовершенствованию и в большой и искренней любви к детям.

Ключевые слова: *В.И. Белостоцкий, музыкальное воспитание, школьники, Луганщина, урок музыки.*

Vasilenko Andrey Ivanovich,
Teacher of the Department of Art Theory and Aesthetics
Luhansk State Academy
Culture and Arts named after M. Matusovsky
iki_timip@ltsu.org

FROM THE HISTORY OF MUSIC EDUCATION IN SCHOOLS IN THE LUHANSK REGION

The article covers educational activity outstanding teacher, music teacher V.I. Belostotskiy, which contributed to the development of modern pedagogical science. The secret of the phenomenon lies in his boundless devotion to musical education and upbringing of schoolchildren, in his constant striving for self-improvement and in his great and sincere love for children.

Key words: *V.I. Belostotskiy, music education, pupils, kids, music lesson.*

Луганская земля всегда была богата людьми яркими, неординарными и беззаветно преданными своему делу. Именно таким остался в памяти коллег-учителей и многочисленных учеников Отличник народного образования СССР и Украины, учитель-методист, талантливый педагог и замечательный человек Владимир Иосифович Белостоцкий (1933–1996 гг.). Его жизни и многолетней педагогической работе и посвящена настоящая статья.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

В 70–90-е гг. прошлого века Владимир (Владлен) Иосифович Белостоцкий был хорошо известен и пользовался авторитетом в профессиональных кругах, как в Луганске, так и за его пределами. Проводимые им уроки редко обходились без тех или иных посетителей. Чаще всего это были студенты-практиканты, коллеги-учителя, слушатели курсов повышения квалификации, аспиранты, соискатели и, конечно же, методисты всех уровней. Целью, смыслом и содержанием всей его жизни была школа, музыка, общение с детьми. Именно школе он отдавал себя всего без остатка.

За несколько десятилетий, отданных учительскому труду, Владимир Иосифович заслужил уважение коллег и любовь детей. Прежде всего, он проявил себя как талантливый музыкант, руководитель самодеятельных хоровых и инструментальных коллективов, а также как организатор, работая директором СШ № 7 г. Луганска. Но наибольшую известность ему принесли, конечно же, его неповторимые уроки музыки, не оставлявшие равнодушными ни детей, ни коллег-преподавателей. Это был тот редкий случай, когда ученики и младших, и средних классов с нетерпением ждали очередного урока музыки. И ждали не потому, что на этом уроке можно было расслабиться, отдохнуть или, как говорят малыши, «побеситься». Каждый раз, подходя к кабинету музыки, дети замирали в ожидании Чуда. И нужно признать, что за многие годы работы в школе Владимир Иосифович ни разу не обманул их ожиданий. Автору этих строк также посчастливилось неоднократно присутствовать на этих уроках, вначале – в качестве студента-практиканта, а позже – как руководителя педагогической практики.

Чем же так привлекали уроки музыки В.И. Белостоцкого? Что было в них такого необычного и неординарного? Почему к нему на них стремились попасть и студенты-практиканты, и его коллеги-учителя? Если попытаться ответить на эти вопросы коротко, то можно сказать следующее: Владимир Иосифович своим личным примером, своим отношением к делу наглядно показывал, каким может и должен быть школьный учитель музыки, какими могут и должны быть сами уроки музыки, каким может и должен быть школьный кабинет музыки, и каким может и должно быть отношение к этим урокам и учеников, и родителей, и школьной администрации. Ну а, чтобы ответить на поставленные вопросы более обстоятельно, нам придётся предпринять краткий экскурс в историю отечественного музыкального воспитания школьников.

В 20–30-е гг. прошлого столетия в основу концепции массового музыкального воспитания школьников были положены знаменитые слова К.Д. Ушинского: «Запоёт школа – запоёт весь народ». Конечно, сегодня идея заставить петь весь народ уже не кажется такой заманчивой и актуальной. Но тогда, в годы первых пятилеток, она была вполне экономически оправдана. Ведь общеизвестно, что хоровое пение – самый доступный путь приобщения широких масс к музыкальному искусству. Таким образом, в учебных планах общеобразовательных школ прочно обосновался предмет под названием

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

«пение». Его содержанием стали детские и массовые песни, специально отобранные и распределённые по годам обучения, а основной формой работы – хоровое пение. Совершенно очевидно, что проведение таких уроков не требовало от учителя какой-то особой профессиональной подготовки – их мог проводить любой педагог, сносно владеющий каким-либо музыкальным инструментом (лучше всего – баяном). Школьные уроки музыки не относились к числу первостепенных дисциплин, а отсюда и соответствующее отношение к ним как со стороны детей, так и со стороны администрации.

В начале 60-х гг. прошлого века ситуация начала постепенно меняться. Вот что пишет о причинах таких перемен Р.А. Тельчарова: «Выпускалось крайне недостаточное количество специалистов по музыке; в школе сложилась диспропорция в преподавании предметов художественно-гуманитарного и естественно-математического циклов. Образовался перекосяк в пользу последних. Это отрицательно сказалось на целостности, гармоничности воспитания ребят, на разносторонности их мировоззрения» [2, с. 12]. Таким образом, на базе педагогических институтов была начата подготовка школьных педагогов-музыкантов. Не стал исключением и Луганский государственный педагогический институт имени Т.Г. Шевченко, где в 1961 г. было открыто вечернее, а в 1964 – и дневное отделения музыкально-педагогического факультета. В том же, 1964 году в ЛГПИ была создана профильная кафедра – кафедра музыки и пения. Впрочем, эти веяния пока что не коснулись общеобразовательных школ, в которых по-прежнему учитель музыки с баяном за плечами ходил из класса в класс, разучивая с детьми пионерские песни.

«Ветер перемен» стал ощущаться в общеобразовательных школах в начале 70-х гг. прошлого столетия. Основная заслуга в этом принадлежала выдающемуся композитору, педагогу и общественному деятелю Д.Б. Кабалеvскому. В это время стали выходить из печати первые его книги («Про трёх китов и про многое другое», «Как рассказывать детям о музыке»), а, кроме того, Всесоюзная фирма грамзаписи «Мелодия» выпустила серию грампластинок с записями его бесед о музыке. В это же время Д.Б. Кабалеvский выступил в печати с новаторскими идеями в области реорганизации школьных уроков музыки. Эти идеи были с энтузиазмом встречены музыкальной общественностью. И это не случайно, ибо основывались они не на кабинетных размышлениях, а на многолетнем опыте работы Д.Б. Кабалеvского в качестве учителя музыки и пения (так теперь стал называться этот предмет) одной из московских общеобразовательных школ. Разумеется, все дипломированные специалисты, знакомые с его идеями, прекрасно понимали, что их практическая реализация под силу только музыканту с основательной профессиональной подготовкой.

Однако учебные планы того времени имели несколько иные приоритеты. Именно поэтому за пределами музыкальных классов студентам постоянно напоминали, что они пришли учиться не в консерваторию, а в педагогический

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

вуз. Поэтому главной дисциплиной для них (разумеется, после общественных) должна стать педагогика, которая, как утверждалось, вполне способна компенсировать все недостатки подготовки музыкальной. Такая позиция была, если можно так сказать, веянием времени. Вот выдержка из книги одного из авторитетных педагогов-учёных того времени, специалиста в области музыкального воспитания школьников Л.Г. Арчажниковой: «Глубоко ошибочно мнение, будто учитель музыки должен быть хорошим музыкантом, а педагогический опыт придёт впоследствии сам собой в процессе работы в школе. Конечно, лучше всего, если учитель подготовлен и в педагогическом, и в музыкальном смысле. Но если нет выбора, то (...) предпочтительнее хороший педагог и средний музыкант, чем хороший музыкант и плохой педагог, ибо музыкальное воспитание в общеобразовательной школе – это, прежде всего, педагогика, специфическая – музыкальная, – но педагогика» [1, с. 48].

Сегодня эта точка зрения уже не представляется абсолютно бесспорной. Более того, тезис о том, что педагогика – в гораздо большей степени искусство, нежели наука, не вызывает возражений ни у педагогов-практиков, ни, что самое главное, у педагогов-учёных. Но так было не всегда, и, тем не менее, в 70-е гг. прошлого века в силу известных причин педагогика, в известной степени страдала излишней затеоретизированностью, оторванностью от реальной практики и явно завышенными претензиями на универсальность. На практике же стремление некоторых педагогов продемонстрировать эту самую универсальность педагогических принципов выглядели не всегда убедительно. Вот в этой ситуации мощным и убедительным аргументом в пользу важности музыкальной подготовки студентов и послужили школьные уроки музыки Владимира Иосифовича Белостоцкого. Поясним сказанное более подробно.

Во 2-ой пол. 70-х гг. прошлого столетия в педагогической карьере Владимира Иосифовича происходят изменения. 30 мая 1975 г. он, неожиданно для всех, оставляет вполне респектабельный пост директора СШ № 7 и переходит на работу в только что открывшуюся СШ №49 на должность учителя музыки.

Этот его шаг на самом деле, конечно же, не был спонтанным. Административная работа, которой он должен был заниматься по долгу службы, отнимала слишком много времени и сил, не оставляя ни того, ни другого на занятие любимым делом – уроками музыки и школьной художественной самодеятельностью, а выполнять и те, и другие профессиональные обязанности «как-нибудь» он не мог и не хотел. Так или иначе, нужно было делать выбор, и этот выбор был им сделан.

В СШ № 49 В.И. Белостоцкому предоставили отдельный класс и, более того – он имел возможность этот класс сам выбрать. Таким образом, осуществлялась его давняя сокровенная мечта о полноценном кабинете музыки, оснащённом самыми современными техническими средствами и, едва приступив

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

к исполнению своих обязанностей, Владимир Иосифович с присущим ему энтузиазмом, принялся за осуществление этой мечты.

К началу 1976–1977 учебного года кабинет музыки был, в основном, готов и очень скоро стал подлинной достопримечательностью не только СШ №49, но и всей Луганской области. Собранные в его кабинете технические средства значительно расширили его возможности как педагога, и теперь он размышлял над тем, как их можно полнее и эффективнее использовать. Так что же представляли собой эти неординарные уроки, в равной степени захватывавшие и школьников, и коллег-учителей, и методистов?

Прежде всего, обращала на себя внимание прекрасная профессионально-музыкальная подготовка В.И. Белостоцкого. Он свободно владел тремя музыкальными инструментами (фортепиано, аккордеон, гитара), читал ноты «с листа», транспонировал, играл по слуху, разбирался в вопросах вокально-хоровой работы, что и не удивительно, ведь в течение многих лет руководимые им хоры неизменно побеждали на всех конкурсах художественной самодеятельности. А его рассказы о композиторах и их произведениях всегда отличались яркостью, доступностью и лапидарностью. Поясним сказанное чуть подробнее.

Согласно действовавшим в то время инструктивно-методическим документам, школьный урок музыки обязательно должен был включать три формы работы: хоровое пение, музыкальную грамоту и слушание музыки. Зная продолжительность школьного урока, нетрудно догадаться, что на каждую из этих форм отводилось не более 15 минут (в реальности – гораздо меньше). За эти 15 минут учитель должен был успеть подготовить детей к восприятию музыкального произведения (его части или фрагмента), прослушать это произведение, обсудить его с учениками и, что самое главное, зафиксировать в школьных тетрадях хотя бы минимум информации. Рассчитывать в этом плане на школьные учебники музыки того времени не приходилось. Так вот, буквально в нескольких предложениях, записанных учениками, В.И. Белостоцкий умел сконцентрировать самое основное и самое важное, что должны были запомнить дети. И это, безусловно, признак высокого профессионально-педагогического мастерства.

Не меньший интерес представляла и другая грань этого мастерства В.И. Белостоцкого – его умение виртуозно управлять учебно-познавательной деятельностью учащихся, его умение незаметно подводить их к нужным выводам и оценкам. Ярче всего это можно было наблюдать во время обсуждения учителем и учениками только что прослушанного музыкального произведения. Внешне это выглядело так. Учитель беседует с учениками, задавая им самые простые и естественные вопросы. При этом ученикам разрешается отвечать, не поднимая руки и не вставая с места. Очень скоро в такую беседу оказывается вовлечённым весь класс. И вот, в конце такого обсуждения, ученики приходят к нужным, ожидаемым учителем, выводам и оценкам. При этом они абсолютно

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

уверены, что пришли к этим выводам самостоятельно, и, следовательно, это знания, добытые ими, а не навязанные им извне. Никому из учеников даже в голову не приходит, что к этим выводам и оценкам их филигранно, незаметно и с ювелирной точностью подвёл учитель.

И, конечно же, очень важным и эффективным помощником В.И. Белостоцкого в его педагогической работе был созданный им кабинет музыки. Разумеется, кабинет музыки как таковой, не был чем-то новым. В центральных школах такие кабинеты создавались уже с начала 70-х гг. прошлого столетия. Но их техническое оснащение было чрезвычайно скромным – ведь «музыка и пение» оставалась дисциплиной второстепенной. Как правило, оно ограничивалось одним-двумя нотными станами на доске, пианино, недорогим электропроигрывателем и набором грампластинок. В.И. Белостоцкий, имевший на тот момент за плечами более 20 лет учительского стажа, прекрасно понимал, что даже самое великое музыкальное произведение в плохом звучании не может вызвать у школьников полноценный эмоциональный отклик. А для того, чтобы усилить этот отклик, сделать каждый урок неповторимым и запоминающимся, можно и нужно использовать и другие технические средства. Все эти средства Владимир Иосифович и собрал в своём «кабинете музыки будущего».

В его распоряжении был четырёхдорожечный стереомагнитофон, стереофонический проигрыватель первого класса, а также усилитель с акустическими системами. В начале 70-х гг. прошлого века многие школы стали оснащать узкоплёночными киноаппаратами, что позволяло при изучении многих предметов использовать учебные фильмы. Однако применение этих технических средств было достаточно ограничено. Во-первых, сама киноустановка стоила недёшево, поэтому приобрести такое техническое средство могла себе позволить не каждая школа. Во-вторых, эксплуатация этих установок предполагала специальную подготовку и наличие документа о прохождении (удостоверение кинодемонстратора). Но ученики очень любили, когда на уроках им показывали кино. Каждый такой учебный фильм оставлял у них неизгладимое впечатление. Зная всё это, В.И. Белостоцкий в свободное от работы время прошёл соответствующие курсы, получил соответствующее удостоверение и убедил руководство школы в необходимости установить такой киноаппарат в кабинете музыки. А для того, чтобы всё соответствовало правилам техники безопасности, Владимир Иосифович собственными руками соорудил необходимое помещение – аппаратную, соответствовавшую всем техническим требованиям. В этой же аппаратной он расположил и совершенно новый по тем временам прибор – слайдоскоп. Разумеется, в классе было сделано затемнение, причём оно было двухуровневым. С его помощью можно было создавать в классе темноту для демонстрации фильмов и слайдов, или же добиваться слабого освещения – полумрака, необходимого для использования светомузыкальной установки. Эта установка могла излучать различные цвета, плавно сменяющие друг друга и меняющие при этом интенсивность светового потока. О том, как использовал

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Владимир Иосифович эту установку в комплексе с другими техническими средствами, красочно повествует выпущенный в 1981 г. областным управлением народного образования города Луганска буклет, посвящённый описанию кабинета музыки СШ №49: «В постепенно темнеющем классе слышны знакомые звуки. Так шумит Красная площадь в Москве. Чистой голубизной вспыхивает огромная панель светомузыкальной установки. И вот уже слышна музыка курантов. Когда же панель заливают багрянец, звучит Гимн. Опускающийся экран «развёртывает» изображение Герба СССР, а затем панораму Красной площади столицы» [3]. Нужно ли удивляться тому, что такие уроки оставляли глубокий след в душах и сердцах детей!

Когда восхищённые современники спрашивали И.С. Баха, как ему удалось достичь такого совершенства в игре на органе и клавире, композитор скромно отвечал: «Мне пришлось быть прилежным. Кто будет столь же прилежен, достигнет того же» [4, с. 46]. Нам кажется, что эти слова великого немецкого музыкального гения в полной мере раскрывают и профессиональное *credo* В.И. Белостоцкого, ибо их смысл – беззаветное служение своей профессии. За несколько десятилетий, посвящённых работе в школе, Владимир Иосифович так и не нашёл времени, а, скорее всего, не счёл необходимым, описать и популяризировать свой опыт. Тем не менее, этот опыт всё же нашёл своё освещение в диссертационных исследованиях. Что ж, если великий учитель в дополнении ко всем своим заслугам ещё и внёс свой вклад в развитие современной педагогической науки – этому можно только порадоваться. Но, как нам кажется, секрет феномена по имени Владимир Иосифович Белостоцкий не в педагогических теориях и методиках. Этот секрет – в нём самом: в его безграничной преданности делу музыкального просвещения и воспитания школьников, в постоянном стремлении к самосовершенствованию и, конечно же, в большой и искренней любви к детям. В этом источник его профессионального мастерства и профессионального опыта. В который раз своей работой, да и всей своей жизнью Владимир Иосифович убедительно показал, какое важное место в учебно-воспитательном процессе отведено личности учителя, и как важно, чтобы учитель был Личностью. Это, на наш взгляд, самая важная его заслуга.

Список литературы

- 1. Арчажникова Л.Г.** Профессия – учитель музыки : Кн. для учителя / Л.Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 111 с.
- 2. Тельчарова Р.А.** Уроки музыкальной культуры / Р.А. Тельчарова. – М. : Просвещение, 1991. – 158 с.
- 3. Урок искусства.** Из опыта работы учителя музыки Ворошиловградской средней школы №49 В.И. Белостоцкого по использованию технических средств обучения на уроках музыки / Сост. Л.Н. Колесникова / Л.Н. Колесникова. – Ворошиловград : Облполиграфиздат, 1981. – 30 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

4. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха [Пер. с нем. В.А.Ерохина ; коммент. и послесловие Н.А.Копчевского] / И.Н.Форкель. – М. : Музыка, 1987. – 111 с.

УДК 378.011.3-051:78-047.22

Дудник Елена Владимировна,
старший преподаватель кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
dudnikelen@mail.ru

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ОСНОВА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В данной статье указаны основные навыки и качества, которыми должен обладать компетентный учитель музыки в процессе своей педагогической деятельности. Автор раскрывает необходимость владения каждым из обозначенных навыков. Данная статья даёт представление о требованиях, предъявляемых к учителям музыки в современном образовательном процессе.

Ключевые слова: педагогика, педагогическая деятельность, учитель музыки, профессиональная компетентность, музыка.

Dudnik Elena Vladimirovna,
Senior Lecturer, Department of Musicology
and Instrumental Performance
Taras Shevchenko Lugansk National University
dudnikelen@mail.ru

PROFESSIONAL COMPETENCE OF MUSIC TEACHERS AS A BASIS FOR ITS PEDAGOGICAL ACTIVITY

The topic of professional competence of a music teacher, as the basis of his pedagogical activity, is very relevant today. This article indicates the basic skills and qualities that a competent music teacher should possess in the course of her teaching activities. The avtor reveals the need to own each of these skills. This article gives an idea of the requirements for music teachers in the modern educational process.

Key words: pedagogics, pedagogical activity, music teacher, professional competence, music.

Тема профессиональных знаний, навыков и качеств учителя, его профессионального опыта и компетентности сегодня особенно актуальна. Система образования не стоит на месте, она постоянно совершенствуется,

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

задавая всё новые и более сложные задачи работникам этой сферы. Происходят изменения, вводятся новые стандарты, разрабатываются новые практики и методики, под которые необходимо заново выстраивать уже, казалось бы, чётко отлаженную систему работы. В связи с этим, преподавателям приходится многое пересматривать и перестраивать в своей деятельности, чтобы добиться результата более выраженного, чем прежде. А это является основой формирования профессиональной компетентности будущих учителей.

Особые требования предъявляются к учителям художественных дисциплин, поскольку именно они призваны развивать духовный мир школьников средствами искусства. Большая ответственность в выполнении этой задачи в общеобразовательной школе принадлежит учителям музыки.

Музыкальное искусство в наибольшей степени оказывает влияние на формирование внутреннего мира человека. Специфика работы требует от будущего учителя музыки не просто глубоких музыкально-теоретических знаний и практических навыков работы с детьми. Будущий учитель музыки должен быть и воспитателем, и исполнителем, и организатором разнообразной музыкально-творческой деятельности в школе. Всё это накладывает большую ответственность на педагога. Ведь под его руководством ученик активно развивает свой интеллект, свою творческую фантазию, познаёт основы музыкального искусства, приобретает навыки мыслить нестандартно. А это, в свою очередь, формирует творческое отношение к жизни, что в дальнейшем поможет успешно трудиться в любой выбранной отрасли профессиональной деятельности.

Повышение социально-педагогических требований к учителю музыки, их качественное усложнение, требуют от будущего педагога нового типа мышления, глубочайших знаний, умений и навыков в сочетании с высокоразвитыми профессиональными и личностными качествами.

Это обуславливает *актуальность* рассматриваемого нами вопроса. Мы видим необходимым интегрированный подход к изучению отдельных сторон процесса профессиональной подготовки будущего учителя музыки в единстве и взаимосвязи с его педагогической системой.

Цель работы – охарактеризовать специфику профессиональной компетентности будущих учителей музыки.

В современной научно-педагогической литературе понятия «компетентность», «компетенции», «профессиональная компетентность» рассмотрены широко и многогранно. При этом, дискуссии относительно целей и задач компетентностно-ориентированного образования в научных кругах продолжаются.

Различные аспекты проблемы формирования профессиональной компетентности раскрываются в работах зарубежных исследователей XX вв.: Ж. Делора, Д. Дьюи, Г. Кумбса, Дж. Равена, Г. Оскарссона и др.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Исследования компетентности как научной категории применительно к образованию относятся к 90-м гг. прошлого века и представлены работами таких выдающихся ученых как: В.А. Адольф, Л.П. Алексеева, В.А. Болотов, В.Н. Введенский, А.А. Вербицкий, Н.В. Кузьмина, А.К. Маркова, Л.М. Митина, Л.А. Петровская, В.В. Сериков и др.

Отдельные аспекты профессиональной подготовки будущих учителей музыки в общеобразовательной школе рассматриваются в работах Л.Ф. Афонченко, В.М. Алехиной, Л.В. Арзыбовой, В.Ф. Горбенко, Л.П. Козыревой, И.Р. Левиной, Н.Н. Лихолет, А.Н. Малюковой, В.Н. Пилипенко, И.И. Полубояриной, Т.Д. Сусловой и др.

Понятие «*компетентность*» не является чем-то абсолютно новым, но, в то же время его определение остается проблематичным. Термины «*компетенция*» и «*компетентность*» имеют свои смысловые оттенки. Д.Н. Ушаков определяет *компетенцию* как круг вопросов, явлений, в которых человек обладает авторитетностью, познанием, опытом. А *компетентный* – осведомленный, являющийся знатоком в каком-нибудь вопросе [8].

Согласно словарю иностранных слов, *компетенция* определяется как круг полномочий какого-либо учреждения или лица; круг вопросов, в которых данное лицо обладает познаниями, опытом. *Компетентность* определяется как обладание знаниями, которые позволяют судить о чем-либо, высказывать авторитетное мнение; информированность, авторитетность [7, с. 317].

В Глоссарии терминов ЕФО (1997), *компетентный* в широком смысле – это знающий, осведомленный в какой-либо области; в узком смысле – обладающий правом авторитетного суждения как специалист высокого уровня в определенном круге вопросов [1, с. 68].

Большинство ученых отмечают определенную сложность (особенность) в понимании характеристик (содержания) данных понятий.

Например, Дж. Равен определяет *компетентность* в широком плане как специфическую способность эффективного выполнения конкретных действий в предметной области, включая узкопредметные знания, особого рода предметные навыки, способы мышления, понимания ответственности за свои действия. Он выделяет «высшие компетентности», которые предполагают наличие у человека высокого уровня инициативы, способности организовывать людей для выполнения поставленных целей, готовности оценивать и анализировать социальные последствия своих действий. В своих исследованиях он подчеркивает, что *компетентность* состоит из большого числа компонентов, многие из которых относительно независимы друг от друга. Некоторые компоненты относятся скорее к когнитивной сфере, а другие – к эмоциональной, эти компоненты могут заменять друг друга в качестве составляющих эффективного поведения. [2, с. 52].

По мнению отечественных учёных, под *компетентностью* чаще понимается интегральное качество личности, проявляющееся в общей

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

способности и готовности ее деятельности, основанной на знаниях и опыте, которые приобретены в процессе обучения и социализации и ориентированы на самостоятельное и успешное участие в деятельности [6, с. 139].

В исследованиях Е.Н. Огарева *компетентность* – это категория оценочная, она характеризует человека как субъекта специализированной деятельности в системе общественного труда, что предполагает:

- 1) глубокое понимание существа выполняемых задач и проблем;
- 2) хорошее знание опыта, имеющегося в данной области, активное овладение его лучшими достижениями;
- 3) умение выбирать средства и способы действия, адекватные конкретным обстоятельствам места и времени;
- 4) чувство ответственности за достигнутые результаты;
- 5) способность учиться на ошибках и вносить коррективы в процесс достижения целей [5].

Современная психолого-педагогическая литература трактует понятие «компетентность педагога» как соотношение в его реальной деятельности профессиональных знаний и умений, с одной стороны, и профессиональных позиций, психологических качеств – с другой. В этом случае, мы можем говорить об интеграции опыта, теоретических знаний, практических умений и значимых для педагога личностных качеств. (Ю.К. Бабанский, Л.Н. Захарова, С.В. Кривцова, Н.В. Кузьмина) [3, с. 67].

Важную роль в развитии профессиональной компетентности учителя играет его стремление к самосовершенствованию, саморазвитию, способность анализировать и прогнозировать дальнейшее развитие ситуации, умение применять новшества. Однако, даже если планируемого результата и не удалось достигнуть, это не повод, чтобы останавливаться на достигнутом. Ведь образование – это та система, которая должна постоянно развиваться, чтобы соответствовать запросам общества. Одним из составляющих профессиональной компетентности будущих учителей является умение быстро ориентироваться в постоянно меняющемся мире. Необходимо следить за новыми направлениями в педагогике и продумывать стратегию по их внедрению в свою профессиональную деятельность.

Профессия учителя музыки является достаточно сложной и многогранной. Её специфика заключается в необходимости постоянной тесной взаимосвязи элементов, которые входят в понятие «учитель» и понятие «музыкант». В этой связи профессию «учитель музыки» мы видим возможным рассматривать в виде комплекса взаимосвязанных общепедагогических и специальных (музыкальных) знаний, умений и способностей, при том, что взаимосвязь эта действует только при условии педагогической направленности личности.

Профессиональная компетентность является одним из ключевых качеств учителя музыки и имеет в своей структуре следующие виды компетентностей:

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

социально-педагогическая; методическая; коммуникативная; дифференциально-педагогическая; аутопсихологическая [4].

В рамках социально-педагогической компетентности учитель должен быть осведомлён в области музыкально-педагогической науки, в должной мере владеть этой наукой и уметь применять её с целью формирования музыкальной культуры учащихся.

В основе методической компетентности лежит метод музыкально-педагогического воздействия, который способствует самовоспитанию и творческому саморазвитию учащихся. Важно, чтобы дети не останавливались на одном только изученном на уроке материале, а стремились узнать больше, совершенствовать свои знания, были заинтересованы в самостоятельном поиске информации.

Коммуникативная компетентность – не менее важная часть профессиональной деятельности учителя музыки. Педагог должен владеть художественно-диалогической коммуникацией на высоком уровне. Коммуникация является одним из средств достижения желаемых результатов в музыкально-педагогической деятельности. На своих уроках учителю музыки необходимо вести постоянный диалог с учениками. Диалог помогает создать атмосферу, в которой ребята могли бы рассуждать, вести дискуссию, высказывать свои мысли и идеи. Для учителя это крайне необходимо, поскольку даёт возможность понять, чем заинтересовались учащиеся и что необходимо сделать в дальнейшем.

Дифференциально-педагогическая компетентность необходима, чтобы определить индивидуальные особенности, найти нужный подход, определить сильные стороны, достоинства и недостатки каждого из учащихся. Содержание урока должно быть доступно и понятно каждому ученику. Необходимо стремиться мотивировать к работе на уроке всех без исключения учащихся. Когда есть мотивация, изучать материал становится гораздо проще и интереснее.

Аутопсихологическая компетентность важна учителю музыки для осознания собственных сил и знаний. Педагог должен знать не только сильные и слабые стороны своих учащихся, но и свои собственные. Это необходимое условие для его самообразования, саморазвития и самосовершенствования. Это, в конечном итоге, способствует повышению качества педагогической деятельности учителя.

Одним из важных компонентов компетентности педагога является его профессиональная мобильность. С её помощью учитель сможет легко осваивать новые технологии, будет стремиться к повышению своего образования и квалификации, с лёгкостью сможет совмещать различные функции своей профессиональной деятельности и обогащать свой педагогический опыт. Именно этого сегодня и ждут от педагогов. В итоге именно такие специалисты, отвечающие всем требованиям современности, чаще всего и становятся

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

успешными в своей сфере деятельности и затем передают свой богатый опыт молодому поколению.

Профессиональная компетентность учителя музыки должна отличаться высоким уровнем музыкально-эстетической культуры, художественным вкусом, широким музыкальным кругозором, глубокими музыкально-теоретическими и психолого-педагогическими знаниями. Иллюстрация музыкального материала на уроке должна демонстрировать высокое качество исполнения того или иного музыкального произведения либо его отрывка.

Все вышеназванные составляющие профессиональной компетентности являются основой педагогической деятельности учителя музыки. Благодаря всем этим качествам и способностям педагога развивается музыкальная культура учащихся.

Для выработки этих навыков будущему учителю музыки важно не только получение специальных профессиональных знаний в процессе обучения, но и наличие определённых личностных качеств. Человек должен быть активным, иметь стремление добиваться желаемого результата. Если преподаватель не будет проявлять должного интереса, внимания и пассивно реагировать на всё происходящее, то никакая подготовка не поможет ему сформировать необходимые навыки. Только активная личностная позиция, стремление постоянно совершенствовать свои профессиональные качества, высокий уровень профессиональной компетентности могут являться основой успешной педагогической деятельности.

Список литературы

1. Глоссарий терминов рынка труда, разработки стандартов образовательных программ и учебных пособий. Европейский фонд образования (ЕФО), 1997. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.twirpx.com/file/459904/> (Дата обращения: 19.03.2019).

2. Равен Д. Компетентность в современном обществе : выявление, развитие и реализация / Д.Равен. – М. : Когито-Центр, 2002. – 396 с.

3. Кузьмина Н.В. Профессионализм деятельности преподавателя и мастера производственного обучения профтехучилища / Н.В. Кузьмина. – М. : Высшая школа, 1989. – 167 с.

4. Никитенко Н.А. Компетентностный подход в профессиональной подготовке педагога / Н.А. Никитенко // Завуч для администрации школ. – М., 2009. – №6. – С. 36–42.

5. Огарев Е. И. Компетентность образования: социальный аспект / Е.И. Огарев. – СПб. : Изд. РАОИОВ, 1995. – 128 с.

6. Селевко Г.К. Компетентности и их классификация / Г.К. Селевко // Народное образование. – М., 2004. – №4. – С. 138 – 144.

7. Словарь иностранных слов / Под ред. И.В. Лехина, С.М. Локшиной, Ф.Н. Петрова, Л.С. Шаумяна. – М. : Изд-во Сов. энциклопедия, 1964. – 856 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

8. Толковый словарь русского языка : В 4 тт. / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М. : Альта-Принт, 2005. – 1216 с.

УДК 78.07 (477.62)

Кнышева Лилия Валериевна,
старший преподаватель кафедры фортепиано
ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная
академия имени С. С. Прокофьева»
knysheva@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ВОСПИТАНИЯ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В МЕТОДИКО- ПЕДАГОГИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ С. В. САВАРИ

В статье рассмотрена концертмейстерская деятельность как социокультурный феномен и вид профессиональной идентичности музыканта-исполнителя. Проанализированы роль и функции концертмейстера в музыкально-образовательном процессе. Рассмотрен социальный статус профессии концертмейстер, методико-педагогические принципы и личный творческий вклад народного артиста Украины, профессора С. В. Савари в развитие концертмейстерского искусства Донбасса.

Ключевые слова: ансамблевое творчество, исполнительская специфика, концертмейстерская деятельность, профессиональная идентификация, социокультурный феномен, педагогические принципы.

Knysheva Liliya Valerievna,
Senior Lecturer in Piano Department of
Prokofiev Donetsk State Music Academy
knysheva@mail.ru

SOME ASPECTS OF CREATIVE WORKS AND EDUCATION OF PIANIST- CONCERTMASTER IN THE METHODOLOGICAL-EDUCATIONAL LEGACY BY S.V. SAVARY

The article deals with the concertmaster's activity as sociocultural phenomenon and aspect of professional identity musician-performer. Analyzed the role and functions of concertmaster in the musical – educational process. Considered social status of the concertmaster profession, methodological and pedagogical principles and personal creative contribution of the People's Artist of Ukraine, Professor S.V. Savary to the development of Donbass accompanist art.

Key words: accompaniment activity, ensemble work, professional identity, social and cultural phenomenon, performing specifics, pedagogical principles.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Искусство аккомпанемента зародилось в атмосфере домашнего музицирования, но со временем стало неотъемлемой частью профессионального музыкального творчества, чему способствовало развитие системы музыкального образования. Современное концертмейстерство – один из самых распространённых видов музыкальной деятельности, без которого невозможно представить существование музыкальной и хореографической отраслей искусства и образования. Как и другие виды музыкального искусства, оно является ретранслятором и накопителем исторического музыкального опыта. Важно справедливо оценённое в наши дни значение концертмейстерской работы в системе морально-этического воспитания личности, формировании эстетической культуры общества. На пути становления национальной музыкальной культуры деятельность концертмейстера сегодня предстаёт не только как музыкально-образовательное явление, но как центрическое явление всей эволюции музыкального развития.

Специфика концертмейстерской деятельности является объектом исследования музыковедческих и педагогических дисциплин, музыкальной эстетики и психологии, культурологии и социологии. В монографических трудах Дж. Мура, Е. Шендеровича, Т. Молчановой, методических разработках К. Виноградова, Н. Крючкова, А. Люблинского находим убедительную аргументацию необходимости профессионального обучения концертмейстеров на всех уровнях системы музыкального образования, методические советы по воспитанию концертмейстерских навыков. Современная музыкальная наука уделяет внимание исполнительским проблемам аккомпанемента, педагогико-психологическим проблемам концертмейстерской деятельности, созданию теоретического базиса для курса «концертмейстерское искусство» в музыкально-образовательных учреждениях, пр. Среди фундаментальных исследований данной тематики – диссертационные работы В. Бабюк, Н. Горошко, О. Коробовой, Д. Науказ, Е. Островской, Н. Равчеевой. Вместе с тем, недостаточно изученным аспектом остаётся проблема социокультурного значения концертмейстерской деятельности, решение которой связано с изучением опыта существующих региональных концертмейстерских школ и их выдающихся представителей. Многомерность и многопрофильность деятельности концертмейстеров подтверждает необходимость изучения социокультурных функций творческой деятельности известных пианистов-концертмейстеров и их педагогических концепций.

Весомый вклад в развитие престижности профессии концертмейстера в системе отечественного музыкального образования внёс выдающийся пианист-концертмейстер, народный артист Украины, профессор, заведующий кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Донецкой государственной музыкальной академии им. С. С. Прокофьева – Станислав Витальевич Савари. Выдающийся музыкант всю жизнь отстаивал профессиональный и материальный статус концертмейстеров, старался

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

подтвердить важность и сложность профессии. Исследование жизни и творческого наследия выдающегося музыканта представляет значительный интерес для отечественного музыкознания в аспекте выявления концептуальных основ воспитания концертмейстера-профессионала. Подобное исследование создаёт возможность выявления инновационных методов работы солиста и концертмейстера, нюансов их творческого и психологического взаимодействия, способно дополнить отечественное концертмейстерское искусство новыми интерпретационными и исполнительскими находками.

С.В. Савари неоднократно утверждал, что профессия концертмейстера требует профессиональной идентификации. Для аккомпаниатора важны коммуникативные и организационные способности. Солист и концертмейстер должны иметь общие взгляды, музыкальные вкусы, непосредственность общения, которая помогает раскрытию творческой индивидуальности каждого члена ансамбля.

Станислав Витальевич Савари был одним из первых педагогов концертмейстерского класса в Украине, в Донетчине, который стремился за годы обучения адаптировать студентов-пианистов к будущей работе концертмейстером, раскрыть всё разнообразие её видов. Благодаря его деятельности, студенты уже на стадии обучения получили возможность почувствовать предрасположенность к определённой сфере концертмейстерского искусства.

В период обучения, большинство студентов-пианистов не идентифицируют себя как специалистов конкретной сферы музыкального творчества, то есть как солистов, концертмейстеров или преподавателей. Дальнейшая работа выпускников, которая обусловлена социальным заказом, не всегда соответствует их личностным качествам. Важнейшим в процессе обучения любой профессии есть чёткое представление о ней. В представлении сталкиваются профессиональный, личностный и социальный аспекты самоопределения. С точки зрения профессии, музыкант должен обладать знаниями о содержании работы, требования, которые предлагает профессия. В личностном аспекте пианист должен ориентироваться на собственные возможности и способности. Социальный аспект заключается в осведомлённости пианиста об общественной значимости, заработной плате, перспективах профессионального роста на выбранном рабочем месте.

По мнению С. В. Савари, «концертмейстер должен знать специфические особенности вокального исполнительства и репертуар. Исполнительские возможности и репертуар всех симфонических и народных инструментов, специфику хорового исполнительства, хореографии, занятий в спортивных школах, в классе фигурного катания на льду. Он должен уметь подобрать музыкальное сопровождение для программ мастеров художественного чтения, для цирковых, эстрадных исполнителей, каждый из которых демонстрирует в своём жанре неповторимую специфику и стиль, и к каждому из которых нужно

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

сымпровизировать надлежащую музыку» [7, с. 136]. Но теоретических знаний концертмейстеру недостаточно. Особого внимания заслуживает концертмейстерская практика в вузе, которая способна сориентировать будущих дипломированных пианистов в вопросе определения приоритетных видов профессиональной деятельности.

В 1988 г. С. В. Савари провёл первую в Украине конференцию концертмейстеров, на которой маэстро избрали председателем Всеукраинской ассоциации пианистов-концертмейстеров. Целью конференции было преодоление социально-правового ущемления концертмейстеров в вопросах оплаты труда и возможностях карьерного роста. Результаты конференции стали ощутимыми уже через два года в области научной деятельности, когда аккомпаниаторам разрешили публиковать научно-методические статьи.

В 90-е гг. XX в. С. В. Савари с группой единомышленников неоднократно контактировал с властью по вопросам заработной платы и отпуска концертмейстеров, которые были вдвое меньше преподавательских. По поручению президента Украины Л. М. Кравчука С. В. Савари разработал «Положение о концертмейстерах учебных заведений Украины», в котором сравнил профессиональный статус и социальные гарантии концертмейстеров и преподавателей музыкальных школ, училищ и вузов. Разработанное Положение было утверждено Верховным Советом Украины как раз перед проведением Второй всеукраинской конференции концертмейстеров во Львове в 1992 году. Благодаря изменениям в правовом поле концертмейстерской деятельности С. В. Савари стал первым в Украине профессором концертмейстерского класса.

Важным моментом в осознании статуса концертмейстерской деятельности является вопрос о роли концертмейстера в воспитании вокалиста или инструменталиста профессионала. В учебных заведениях разного уровня функции концертмейстера нередко сводятся к выучиванию с солистом нотного текста произведений, особенно это относится к работе со студентами-вокалистами, которые не всегда обладают даже базовым музыкальным образованием. Концертмейстер помогает солисту выстроить исполнительскую концепцию произведения, проанализировать динамические, агогические, темповые нюансы исполнения, учесть в трактовке произведения музыкальные предпочтения обоих партнёров ансамбля. Все эти функции требуют от концертмейстера не только исполнительского мастерства, но и глубоких музыкально-теоретических и педагогических знаний.

По мнению С.В. Савари, в зависимости от вида концертмейстерской деятельности пианист должен иметь соответствующие узкопрофессиональные знания и навыки. Например, для выявления интонационных недостатков солиста нужно развивать внутренний слух, иметь внутренние представления об интонационной чистоте вокального звука. В работе с вокалистами концертмейстеру пригодятся знания о позиционном пении и его роли в вокальном интонировании, представления о методах работы над интонационно

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

и ритмически сложными местами музыкальных произведений. Важное значение в работе с вокалистами имеет знание произношения слов в иностранных языках, что особенно ценно в процессе разучивания оригинального текста музыкальных произведений.

С.В. Савари – создатель весомого научного базиса для практических занятий по концертмейстерскому классу – это научно-методические рекомендации: «Проведение концертмейстерской практики в хореографических классах и балетном театре», «Концертмейстерская практика в музыкальном училище»; статьи: «Оперные речитативы, их виды и ансамблевые задачи концертмейстера», «Цели и задачи класса аккомпанемента в детской музыкальной школе», «К вопросу о профориентации студентов класса концертмейстерской подготовки», ряд статей об интерпретации камерно-вокальных сочинений И. С. Баха, Н. В. Лысенка, Ю. С. Мейтуса; книги: «Партию фортепиано исполняет... Записки пианиста», «20 шагов до рояля», «Беседы о транспозиции нотных текстов» и другие.

На протяжении своей педагогической деятельности Станислав Витальевич добивался, чтобы «концертмейстерский класс» как предмет был не только введён в программы начального музыкального образования, но и преподавался в соответствии с программой. Раннее развитие навыков ансамблевой игры, по его мнению, приносит плодотворные результаты в будущем. Современные процессы в музыкальном искусстве и культуре в целом ставят перед музыкальными школами задачу интеллектуального развития учащихся. Однако, на фоне достаточно заметных успехов учащихся музыкальных школ в области исполнения сольных программ, навыки чтения с листа нотного текста, умение аккомпанировать и играть в ансамбле остаются слабой стороной общей массы выпускников. Соответственно не выполняется основная задача начального музыкального образования, направленного на развитие разносторонней и культурно развитой личности.

Решению вопросов, связанных с обучением концертмейстерскому классу в ДМШ, посвящена методическая разработка С. В. Савари «Цель и задачи класса аккомпанемента в детской музыкальной школе». Одним из значительных аспектов этой разработки является анализ состояния концертмейстерского искусства в начальном и среднем музыкальном образовании Донетчины в 70-е гг. XX ст. В работе выявлена острая проблема, характерная для сегодняшнего времени и мешающая развитию концертмейстерского искусства в регионе. Это отсутствие в музыкальных школах педагогов, специализирующихся на преподавании концертмейстерского класса.

В основном класс аккомпанемента проводится педагогами по специальному классу, которые используют часы аккомпанемента для доработки сольной программы. В то же время, если выделить класс аккомпанемента, предоставить его конкретному педагогу, то учащиеся столкнутся с перегрузкой учебных часов, что также отрицательно скажется на общем уровне

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

успеваемости. Выход из сложившейся ситуации С. В. Савари видит в переоценке преподавателями специального фортепиано профессионального отношения к классу аккомпанемента, в повышении профессиональной компетенции педагогов концертмейстерского класса, оснащении школ достаточным количеством методической литературы по этому предмету.

Станислав Витальевич в своих теоретических трудах высказывает мысль о том, что воспитание хорошего солиста-пианиста невозможно без заложенных с детского возраста основ искусства аккомпанемента. Это читка с листа, позволяющая солисту быстро освоить нотный текст; слуховой контроль всех пластов нотного текста, позволяющий выявлять гармонические и тембровые находки композиторов; умение играть в ансамбле – важный навык при исполнении произведений для фортепиано с оркестром; умение слышать исполнительские ошибки партнёра по ансамблю как методическая основа построения самостоятельных занятий. На начальном этапе обучения маэстро рекомендует выбирать для исполнения произведения с простой фактурой, но насыщенные. Эти сочинения вместе со словом, выразительностью, содержательностью, должны отражать основные задачи аккомпанемента с максимальной наглядностью. «К таким я отношу – писал С. В. Савари – романсы А. Даргомыжского, Ф. Шуберта. «Обращение к простоте» служит значительным контрастом трудностям специального сольного репертуара, ставит новые проблемы, образует специфику мышления и трактовки музыкального образа в вокальной музыке и многое другое» [9, с.7].

С.В. Савари отмечает, что элементарные навыки ансамблевого музицирования с солистом-партнёром приобретаются учеником в годы, предшествующие появлению предмета «концертмейстерский класс», а также в процессе изучения различных музыкальных дисциплин. Навыки совместного исполнительства воспитываются даже у самых юных пианистов при игре в четыре руки. Ансамблевое музицирование давно зарекомендовало себя как эффективный способ воспитания заинтересованности музыкальными занятиями с первых шагов обучения, а также способ подготовки к овладению искусством аккомпанемента. Так как концертмейстерский класс изучается в старших классах музыкальных школ, то можно говорить о предметной преемственности школьных программ.

В вопросе репертуара, С. В. Савари придерживается мысли, что начинать учиться аккомпанировать нужно с вокального репертуара. «Исполнительская и педагогическая практика показывает, что с наибольшей очевидностью и объективностью процесс развёртывания музыкальной формы в нерасторжимой связи с содержанием прослеживается именно в музыке вокальной, где существует единый комплекс словесного текста, солирующего голоса и всего комплекса его сопровождения» [9, с. 11].

С. В. Савари выявляет значение межпредметных связей в формировании навыков аккомпанирования. Выполнение знаков вокального дыхания при

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

изучении упражнений из учебников по сольфеджио Б. Калмыкова, Г. Фридкина и других, подготавливает учащихся к освоению логики вокального дыхания в классе аккомпанемента. Интонирование вокальной партии под собственный аккомпанемент в процессе изучения нотного текста улучшает ансамблевое единство с солистом и становится возможным благодаря занятиям по сольфеджио. Автор отмечает важную роль концертмейстерской дисциплины в гармоничном развитии всего комплекса музыкальных способностей юных пианистов, воспитании их творческой инициативы и ансамблевого чувства.

Методико-педагогическая, общественная деятельность выдающегося концертмейстера С. В. Савари ещё раз подтверждает тот факт, что каждый новый виток в развитии науки и культуры всегда связан с появлением значимой творческой личности. Творческие, методико-педагогические достижения профессора С. В. Савари в музыкальной культуре и образовании Донбасса позволяют говорить о формировании в регионе концертмейстерской школы.

Творческий путь С. В. Савари в культурном социуме и музыкальном искусстве Донетчины способствовал расцвету концертмейстерского искусства края, формированию традиций региональной школы концертмейстерского мастерства, высокоорганизованной широкомасштабной концертной жизни Донецка и области, созданию тысячной аудитории поклонников классического музыкального искусства.

Список литературы

1. Бабюк В. Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков : (фортепианно-вокальный аспект) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бабюк Валерия Львовна. – Магнитогорск : МаГК им. М. И. Глинки, 2003. – 23 с.

2. Горошко Н. Н. Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе : на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Горошко Надежда Николаевна. – Магнитогорск : МаГК им. М. И. Глинки, 1999. – 179 с.

3. Коробова О. Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Коробова Ольга Ярославовна. – Саратов : СарГК им. Л. В. Собинова, 2011. – 25 с.

4. Науказ Д. А. Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя (теорет. и метод. аспекты) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Д.А. Науказ. – М. : МГПУ, 1998. – 142 с.

5. Островская Е. А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Островская Елена Анатольевна. – Тамбов : Тамбовский муз.-пед. ин-т, 2006. – 233 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

6. Равчеева Н. А. Искусство аккомпанемента : инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Равчеева Наталья Александровна – Спб. : Спб ГУКиИ, 2014. – 277 с.

7. Савари С. В. К вопросу о профориентации студентов класса концертмейстерской подготовки / С.В. Савари // Музичне мистецтво. – Донецк, 2007. – Вып. 7. – С. 132–140.

8. Савари С. В. Партию фортепиано исполняет...Записки пианиста. / С.В. Савари. – Донецк : Национальный союз писателей Украины, журнал «Донбасс», 2009. – 344 с.

9. Савари С. В., Гречишкина Н. Ф. Методические рекомендации по проведению занятий в классе аккомпанемента детской музыкальной школы / Н.Ф. Гречишкина, С.В. Савари. – Донецк, 1987. – 28 с.

УДК 378

Ковалева Анна Григорьевна,
доцент кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»
iki_timip@ltsu.org

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ КОМПОЗИЦИИ

В статье рассматриваются теоретические основы обучения будущих учителей музыки композиции. Способность к сочинению музыки (композиции) имеет интонационную природу, которая отражает содержательный смысл художественного образа. Важное значение для формирования мышления композитора и его мировоззрения имеет опыт деятельности в рамках других искусств: театра, кино, литературы, архитектуры, изобразительного и пластических искусств.

Ключевые слова: композиция, сочинение, импровизация, будущие учителя музыки, музыкальный язык.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Kovalyova Anna Grigorievna,
Associate Professor Head of the
Department of Musicology and Instrumental Performance
Luhansk Taras Shevchenko National University
iki_timip@ltsu.org

THEORETICAL BASES OF TRAINING FUTURE TEACHERS OF MUSIC COMPOSITION

The article deals with the theoretical foundations of training future teachers of music composition. The ability to compose music (composition) has an intonational nature, which reflects the meaningful meaning of the artistic image. Important for the formation of the composer's thinking and Outlook is the experience of other arts: theater, cinema, literature, architecture, fine and plastic arts.

Key words: *composition, composition, improvisation, future music teachers, musical language.*

Профессиональная подготовка будущих учителей музыки предъявляет особые требования к формированию его мастерства. Сложность этой подготовки состоит в том, что учитель музыки должен быть «теоретиком, музыкальным историком и музыкальным этнографом, исполнителем...» [1, с. 65].

Понятие музыкальная композиция непосредственно связано с композиторской деятельностью и употребляется, прежде всего, в трех основных значениях: процесс сочинения музыки, собственно музыкальное сочинение (продукт) и архитектура музыкального произведения (форма-композиция). Таким образом, композиция характеризует творческий процесс и его результат. В центре нашего внимания находится процесс сочинения музыкального произведения и обучение этому виду творческой деятельности.

Следует отметить, что композиция может трактоваться как импровизация, хотя оба понятия характеризуют процесс сочинения музыки. Однако импровизатор создает свое сочинение в момент его исполнения на инструменте, а композитор, как правило, воплощает свой замысел в виде детально фиксированного и стабильного нотного текста, адресованного определенному исполнительскому составу. Именно благодаря стабильности «музыкально-художественного целого» (Ю.Н. Холопов), в котором композитор устанавливает основные музыкальные компоненты (высотно-ритмическую структуру, темп, тембр, агогику, динамику и т.д.), музыкальное произведение может жить независимой от автора исполнительской жизнью [3].

Однако ни одна из конкретно взятых интерпретаций, в том числе, воспроизведенная с помощью звукозаписывающих средств, не может считаться «каноническим эталоном» (В.Н. Холопова), так как на существование текста

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

оказывает влияние исполнительская индивидуальность, время, которое вносит изменения в исполнительские возможности сочиненного ранее произведения, и слушательское восприятие [4]. Тем самым открываются новые возможности для воплощения и понимания музыкального текста.

Таким образом, «посредником» между исполнителем и слушателем музыкального произведения является нотный текст, созданный композитором.

П.И. Чайковский, например, описывая собственные ощущения во время процесса сочинения инструментального сочинения, написал следующее: «Это музыкальная исповедь души, на которой многое накопилось, и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков, подобно тому, как лирический поэт высказывается стихами. Разница только та, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения». Можно считать, что способность к сочинению музыки (композиции) имеет интонационную природу, которая отражает содержательный смысл художественного образа.

На замысел музыкального произведения оказывает влияние приобретение слушательского и исполнительского опыта музыкальной деятельности, а также деятельность в рамках других искусств и обогащение жизненного опыта (углубляющего восприятие мира и формирующего ценностно-эстетическое мировоззрение). На создание формы музыкального произведения влияют знания по теории композиции и наличие практического опыта композиторской деятельности. В свою очередь, на выбор музыкальных средств, составляющих тематический комплекс музыкального сочинения, большое влияние оказывают индивидуальные личностно-значимые художественные установки автора (музыкальные идеалы, вкусы, взгляды) и его система «личностных эстетических отношений» (И.М. Красильников) [2].

Исполнительство способствует активному включению в творческую деятельность, углублению понимания авторского замысла, постижению логики драматургического развития музыкального произведения, развитию опыта практического оперирования средствами музыкальной выразительности, постижению особенностей формообразования и технологии творчества.

Следует отметить, что от композитора не требуется безупречного владения инструментом, но в своей игре он должен уметь передать образный строй произведения различных авторов, стилей и жанров. Особое значение имеет для композитора владение навыками игры на фортепиано, являющегося универсальным «сольно-оркестровым» инструментом.

Исполнительская деятельность позволяет существенно обогатить фантазию автора, расширить представления о различных элементах формообразования: гармонии, полифонии, фактуре и т.д. Причем собственная исполнительская деятельность дает композитору еще одну уникальную возможность. Так же, как и при слушании музыки, композитор при ее

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

исполнении «проживает» музыкальный образ. Кроме того, он имеет возможность еще более ясно сочетать эстетическое наслаждение, получаемое от музыки, с проникновением в технологию организации выразительных средств.

В свою очередь, исполнительский опыт оказывает существенное влияние на формирование творческой индивидуальности композитора. Неслучайно многие крупные композиторы были замечательными исполнителями-инструменталистами и дирижерами (например, М.А. Балакирев, М.И. Глинка, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, С.И. Танеев, С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, Р.К. Щедрин, К. Шимановский, К. Пендерецкий, П. Булез и др.).

Следует отметить, что поэтическое отношение к жизни и чувство гармонии с окружающим миром служат источником творческого вдохновения для многих композиторов, позволяя им находить и создавать новые ладовые, оркестровые и фактурные приемы, которые позволяют глубже передавать тончайшую нюансировку ощущений (в качестве примера можно привести сочинения К. Дебюсси «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Терраса, освещенная лунным светом» и др.). Программа, давая опору ассоциативному мышлению, может широко использоваться в работе с молодыми авторами. Так, Д.Д. Шостакович активно поддерживал обращение к программности: «Я убежден, что обращение к программному жанру во многом обогащает творческую мысль талантливого композитора, содействует росту его мастерства. Музыкальное воплощение яркой, содержательной программы неизбежно требует от него максимального проявления фантазии, изобретательства».

Таким образом, можно сделать вывод, что ознакомление с произведениями разных видов искусства очень позитивно сказывается на музыкальном творчестве, существенно обогащает содержание музыкальных произведений и выразительные возможности их звучания.

Основу музыкально-теоретической базы студентов институтов культуры и искусств составляют те же предметы, входящие в область теории композиции: гармония (преимущественно классическая) и элементарная теория музыки; анализ музыкальных форм, полифония и сольфеджио. Большую роль в деятельности учителей играет работа с хором, поэтому в систему обучения включена аранжировка хоровых произведений, а не инструментовка для симфонического оркестра. Музыкально-теоретические предметы изучаются преимущественно в форме групповых занятий и нацелены на усвоение будущими учителями базовой основы теоретических знаний с минимальным выходом на творческую практику.

Следует отметить, что реальная педагогическая практика требует от учителя элементарных навыков композиторской деятельности, выходящих за рамки хоровой аранжировки и подбора элементарного аккомпанемента к песням. Так, различные формы музицирования, которыми владеют современные педагоги-новаторы, включают элементы музыкальной импровизации, создание

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

инструментальных аранжировок, в том числе для синтезатора, сочинение вокально-хоровой, «изобразительно-иллюстративной» музыки для детей, моделирование жанров танцевальной музыки, создание всевозможных музыкальных попури и т.д.

Работа над созданием музыкального сочинения требует умения ясно и логично излагать музыкальный материал в его интонационном, гармоническом, фактурно-ритмическом комплексе и развивать его с помощью средств формообразования. Эта работа должна быть нацелена на создание художественного образа и определяться логикой развития музыкальной мысли.

Прежде всего, следует отметить, что курсы элементарной теории музыки, гармонии и сольфеджио взаимосвязаны по материалу и формам работы. Они формируют у студентов умение свободно ориентироваться в системе музыкально-выразительных средств (лад, тональность, мелодия, метроритм, интервалы, аккорды, альтерация, модуляция, колорит, гармония, полифония, фактура и др.). Основное значение среди средств музыкальной выразительности принадлежит интонационно-мелодическому началу, включая характерные ладовые и ритмические элементы, отражающие индивидуальный композиторский почерк.

Элементарная теория музыки является базовым музыкально-теоретическим предметом, основным связующим звеном для всех последующих специальных дисциплин и ключом к освоению опыта практической деятельности. Гармония, как преемница элементарной теории, относится к фундаментальной дисциплине, формирующей у студентов представление о логике музыкального мышления. Сольфеджио связывает между собой элементарную теорию и гармонию, а его приоритетным направлением является развитие навыков связного и осмысленного интонирования.

Особое внимание будущих учителей музыки следует обращать на характерные особенности ритмических рисунков разножанровой музыки (особенно вокальной и танцевальной). Они должны получать представление о полиритмии, остинато и органном пункте. Так, работа над вокальными жанрами требует умения взаимодействовать с двумя основными ритмическими единицами: тактом в музыке и стопой в поэзии, речевой и музыкальной интонацией при сохранении естественности мелодической линии.

Следующей неотъемлемой частью комплекса знаний по композиции является гармония, которую можно рассматривать не только как систему звуковысотной организации музыки, но и как формообразующий элемент, средство получения того или иного колорита.

При изучении особенностей построения музыкальной формы, исходя из специфики деятельности будущего учителя музыки, акцент следует сделать на простых формах, преобладающих в жанрах вокальной и инструментальной миниатюры. В школьном музицировании особенно актуально сочинение песен, романсов, небольших хоровых и инструментальных пьес. Необходимо знать

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

особенности формообразования, прежде всего, периода, простой двухчастной и трехчастной, а также куплетной формы и ее разновидностей.

Особо следует отметить, что с приходом в концертную и учебную практику синтезаторов существенно расширились возможности для воплощения творческих замыслов за счет относительной легкости в обращении и в то же время богатства их звукоокрасочных возможностей. Синтезатор является универсальным инструментом, который позволяет создавать аранжировки классической и поп-музыки. Причем специфика деятельности учителя в исполнительской деятельности очень часто связана именно с жанром песни, и владение навыками инструментальной аранжировки на синтезаторе повышает интерес учащихся к их исполнению и восприятию. Работа с синтезатором требует умения различать «аккомпанирующие фигуры» (И.М. Красильников) основных стилистических направлений и жанров современной поп-музыки. Помимо прочего полезными окажутся и общие сведения об инструментах симфонического и эстрадного оркестров (их устройстве, исполнительских возможностях), подкрепленные примерами из музыкальной литературы.

Таким образом, в определении объема и характера знаний будущих учителей музыки по теории композиции следует исходить, во-первых, из системы последовательного освоения базовых знаний, а во-вторых, из практической необходимости в воплощении конкретного замысла в рамках прохождения со школьниками той или иной учебной темы. Изучение музыкально-выразительных средств всегда должно быть направлено на воплощение художественного образа, а не становиться самоцелью.

Список литературы

- 1. Асафьев Б.В.** О хоровом искусстве: сб. статей / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 111 с.
- 2. Красильников И.М.** Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования / И.М. Красильников. – Дубна : Феникс+, 2007. – 496 с.
- 3. Холопов Ю.Н.** Гармония : Теоретический курс : Учебник. – СПб. : Издательство «Лань», 2003. – 544 с.
- 4. Холопова В.Н.** Музыка как вид искусства : Учебн. пособие / В.Н. Холопова – М. : Лань: Планета музыки, 2014. – 320 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 378

Коломойцев Юрий Алексеевич,
преподаватель кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»
yuriy_kolomoitsev@mail.ru

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В статье рассматривается значимость социокультурной компетентности будущих учителей музыки в аспекте музыкальной педагогики. Автор определяет социокультурную компетентность будущих учителей музыки как высокий уровень профессиональной деятельности, сознательное саморазвитие личностных качеств, творчество в профессии, стимулирование в обществе интереса к результатам своей работы.

Ключевые слова: *социокультурная компетентность, будущие учителя музыки, искусство, профессиональная деятельность, ключевые компетенции.*

Kolomoitsev Yuriy Alekseevich,
Teacher of Musicology Department
and Instrumental Performance
Luhansk national University
name of Taras Shevchenko
yuriy_kolomoitsev@mail.ru

SOCIO-CULTURAL COMPETENCE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN THE ASPECT OF MUSIC EDUCATION

The article deals with the importance of socio-cultural competence of future music teachers in the aspect of music pedagogy. The author defines the socio-cultural competence of future music teachers as a high level of professional activity, conscious self-development of personal qualities, creativity in the profession, stimulating public interest in the results of their work.

Key words: *sociocultural competence, future music teachers, art, professional activity, key competences.*

Одной из характерных особенностей высшего педагогического образования необходимой становится социокультурная компетентность будущего учителя музыки. Если раньше важным фактором образованности человека были знания, умения и навыки в какой-то определенной области его

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

профессиональной деятельности, то сегодня этого уже недостаточно. В нашем динамичном обществе человек должен быть всесторонне осведомленной личностью, а не только специалистом в одной сфере.

С переходом в XXI в. в системе высшего образования произошли кардинальные изменения и цель педагогического образования направлена на развитие духовного и эмоционального богатства будущих учителей музыки, приобщение их к миру человеческих ценностей и общению в гуманистическом стиле. Высшее учебное педагогическое учреждение сейчас готовит будущего учителя музыки к деятельности в новых условиях.

Известно, что искусство является эффективным средством воздействия на личность. Именно искусство способствует естественной адаптации подрастающего поколения к социальному окружению, к его условиям. Искусство воздействует на обучающихся в процессе освоения этических норм, духовно-нравственных ценностей, воплощенных в художественных образах. Задача учителя музыки – научить знать, ценить и уважать культуру, обычаи, традиции своего народа и народов других стран; ведь, когда он с гордостью может представить культуру и традиции своего народа или региона, в котором он живёт.

В последнее время ученые достаточно активно исследуют проблему компетентности как многофакторного и многоаспектного качества личности учителя музыки, выдвигают многочисленные подходы к трактовке этого понятия и характеризуют многочисленные разновидности компетентности педагога-музыканта. В связи с этим, социокультурная компетентность будущих учителей музыки как научная проблема становится актуальной и многоаспектной.

Для нас принципиальное значение имели работы, в которых рассматриваются вопросы содержания и особенностей компетентностного подхода при подготовке специалистов (С.Г. Молчанов, Е.И. Огарев, Г.Н. Сериков, М.А. Чошанов и др.).

Существенными признаками социокультурной компетентности как способности осуществлять деятельность на основе знаний, в соответствии с целями, задачами и ситуацией общения является обладание социально значимыми знаниями. По, мнению Ю.И. Петриева «знание личности, общества, культуры и владение культурными нормами межличностного взаимодействия, выражается в отношении к окружающим, в уважении личности, ее достоинств и прав, понимании и принятии различий между людьми в культуре» [2, с. 18].

Социально-культурный опыт в применении к музыкально-педагогическому образованию означает профессиональную компетентность и методическую оснащенность студентов – будущих учителей музыки, которым необходимо усвоить определенную сумму философских, эстетических, социальных, психолого-педагогических знаний и уметь их применять в своей работе.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Исследователями (Л.И. Анциферова, А.Г. Асмолов, И.И. Резвицкий, З.И. Рябикина и др.) подтверждается, что социокультурная компетентность является ведущим качеством современного студента, характеризующего его как неповторимую индивидуальность. На формирование социокультурной компетентности будущего учителя музыки влияет сфера его профессиональной педагогической деятельности, профессиональная готовность и место в обществе.

Мы поддерживаем мнение Н.В. Васильевой о том, что социокультурная компетентность учителя является результатом саморазвития и результатом той педагогической системы, в которой он получил общеобразовательную, специальную и профессиональную подготовку [1].

Важным аспектом образования, которая направлена на формирование социокультурной компетентности будущего учителя музыки, является определение ключевых компетенций. Именно ключевые компетенции определяют структуру социокультурной компетентности будущего учителя музыки и формируются в процессе профессиональной подготовки. Ключевые компетенции предоставляют возможность молодому педагогу эффективно действовать в его профессиональной деятельности, находить выход из сложных ситуаций.

Мы выделяем основные ключевые компетенции социокультурной компетентности будущего учителя, и, в частности, будущего учителя музыки, которые определяют его всестороннюю осведомленность и помогают ему свободно ориентироваться в социокультурном пространстве. Это такие ключевые компетенции, как:

языковая или коммуникативная компетенция (свободное владение родным языком, знание языковых норм и соблюдение языковой культуры; умение логически выражать собственные мысли; умение вести дискуссии по разным тематикам);

социальная компетенция (понимание социальной действительности; умение находить общий язык с другими людьми; мобильность и организованность личности; сотрудничество с другими в коллективе; активная деятельность в общественной жизни; ответственность за свои поступки; проявления инициативы в любых делах);

интеллектуальная компетентность (непрерывное обучение и совершенствование собственных знаний в течение жизни человека; эффективное решение проблемных ситуаций; высокий уровень личностных знаний для решения различных нестандартных ситуаций);

культурная компетенция (знание традиций, обрядов и обычаев нашего народа; овладение отечественной национальной, зарубежной, общечеловеческой и духовной культурным наследием; знание духовно-нравственных основ жизни человека);

информационная, или технологическая компетенция (умение искать и отбирать необходимую и полезную для себя информацию; умение работать с

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

различными источниками информации; свободное владение современными мультимедийными технологиями);

жизненная компетенция (уважение к другим людям в повседневной жизни; вежливость, готовность помочь другим в сложных жизненных ситуациях).

Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что социокультурная компетентность будущих учителей музыки представляет собой совокупность взаимосвязанных и взаимозависимых профессиональных, общекультурных и общепрофессиональных компетенций.

Отметим, что социокультурная компетентность будущего учителя музыки проявляется в высоком уровне профессиональной деятельности, в сознательном саморазвитии своих личностных качеств, во внесении в профессию своего индивидуального творческого начала, в стимулировании в обществе интереса к результатам своей работы.

В профессиональной деятельности учителя музыки, согласно идеям музыкальной педагогики, выступает такая ее сторона, как сотворчество-восприятие музыкального явления. Это связано с тем, что в музыкальном произведении уже заключен опыт познавательной-оценочной деятельности его автора и сотворчество возможно лишь в том случае, когда эмоциональные переживания композитора созвучны с эмоциональными переживаниями слушателя, исполнителя. Поэтому вне личностного отношения творческое постижение музыкальных образов невозможно.

Таким образом, социокультурная компетентность будущих учителей музыки определяется, прежде всего, требованиями компетентного подхода к современному содержанию музыкально-образовательного процесса профессиональной подготовки: формирование у подрастающего поколения интегральных информационных, коммуникативных, художественно-музыкальных способностей; обобщенных навыков культурного поведения и способов организации собственной музыкально-эстетической деятельности, а также, необходимостью создания благоприятной развивающей среды для всестороннего становления личности обучающихся и профессионального самосовершенствования и саморазвития личности учителя.

Список литературы

1. Васильева Н.В. Культурная миссия учителя / Н.В. Васильева // Современные технологии образования: Сборник научных трудов 2-й межрегиональной заочной научно-практической конференции. – Магнитогорск: МаГУ, 2004. – С. 39–42.

2. Петриев Ю.И. Культура межличностного общения в структуре культуры личности : дисс. ... канд. культурол. наук : 20.00.01 / Петриев Юрий Иванович. – Челябинск, 2000. – 162 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 37

Криницкая Татьяна Александровна

доцент кафедры сольного и хорового народного пения
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный
институт культуры»
takrina.74@rambler.ru

СПЕЦИФИКА ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ №5 ИМ. В.Д. ПОНОМАРЕВА Г. КРАСНОДАРА)

Автор статьи, основываясь на собственном педагогическом опыте, акцентирует внимание на том, что полноценная реализация воспитательного потенциала музыкального фольклора становится возможной в том случае, если в системе дополнительного образования он функционирует как синкретическое единство вокального, инструментального исполнительства, импровизации и фольклорной игры.

Ключевые слова: *традиционная музыкальная культура, музыкальный фольклор, синкретизм, музыкальный фольклор как средство воспитания, система дополнительного образования.*

Krinitzkaya Tatyana Aleksandrovna

Associate Professor of Solo and Choral Folk Singing
Krasnodar State Institute of Culture
takrina.74@rambler.ru

A SPECIFIC STUDY OF TRADITIONAL MUSIC CULTURE IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION OF CHILDREN (FOR EXAMPLE CHILDREN'S SCHOOL OF ARTS №5 NAMED AFTER V.D. PONOMAREV KRASNODAR)

The author of the article, based on his own pedagogical experience, focuses on the fact that the full realization of the educational potential of musical folklore becomes possible if in the system of additional education, it functions as a syncretic unity of vocal, instrumental performance, improvisation and folklore.

Key words: *traditional musical culture, musical folklore, syncretism, musical folklore as a means of education, the system of additional education.*

Сегодня уже никто не станет возражать, что традиционная музыкальная культура неразрывно связана с исторической памятью этноса и, наряду с другими элементами культуры, не только сохраняет, но и транслирует из

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

поколения в поколение сложившиеся на протяжении веков особенности народного миропонимания, смыслы жизненные представления, духовные ценности, нравственный и эстетический опыт. Вот почему функции музыкального фольклора традиционно не ограничивались сферой досуга. Музыкальный фольклор осмысливался общественным сознанием как важнейшее средство воспитания, посредством которого ребенок последовательно и в эмоционально привлекательной форме социализируется в общности и культуре, формирует свою национальную идентичность, то есть консолидируется с этносом, начинает воспринимать себя как неотрывную его часть.

Разумеется, общество и культура динамично развиваются. Урбанизация и информационные процессы, характерные для современного исторического периода, разрушили ранее существовавшие границы и культурные стереотипы. Для многих обитателей современного мегаполиса музыкальный фольклор превратился в покрывшийся «музейной пылью» экспонат, культурный эксклюзив, уже не вступающий в духовный резонанс с глубинными пластами их личности. Но и сельское население, получив неограниченный доступ к современным источникам информации и постепенно вестернизируясь, утрачивает вкус к художественным традициям предков. Культура, также, как и природа, «не терпит пустоты». Размывание культурной идентичности неизбежно дает старт негативным процессам в политическом сознании масс, когда элементы чужого и поначалу чуждого культурного опыта превращаются в элемент «мягкой силы», то есть «инструмент влияния» на индивидуальное и общественное сознание, формируется своеобразный «культурный унисекс», более близкий и понятный, чем культурная традиция собственного народа. Поэтому важной педагогической задачей является поиск путей и средств не только бережного сохранения культурной традиции народа, но и интеграции этого наследия в воспитательный процесс.

Реализация воспитательных потенциалов музыкального фольклора в новых условиях, с нашей точки зрения, становится возможной, если он функционирует как «живая» традиция. Дело в том, что характерной тенденцией современных социокультурных практик является их дифференциация на большое количество частных, слабо связанных друг с другом векторов, в то время как в своем исходном виде фольклор представляет собой синкретическое единство творчества, исполнения и игры. Энтузиасты стремятся адаптировать музыкальный фольклор к условиям культуры мегаполиса, создавая «вторичные», «надстроечные» его формы, интегрируя его в программы общего и дополнительного образования детей, в частности, в педагогический процесс детских школ искусств. Однако чаще всего музыкальный материал и творческий процесс в рамках этих программ нарушают принцип синкретизма фольклора и, наоборот, отличаются высоким уровнем дискретности: творчество, исполнение и фольклорная игра в них разведены не только как самостоятельные, но и независимые друг от друга музыкальные практики. Как показывает анализ

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

современного методического опыта, народная музыкальная культура как средство духовного воспитания новых поколений в практике подавляющего числа педагогов распадается на изолированные друг от друга народно-песенную и народно-инструментальную традиции, что, с нашей точки зрения, не позволяет в полной мере реализовать воспитательные потенциалы народной музыкальной культуры. Педагогические технологии музыкального обучения, воспитания и развития детей и подростков, опирающиеся на понимание народной музыкальной традиции как синкретичного феномена, до сих пор не нашли своей реализации.

Система дополнительного образования в России руководствуется ст. 2 Закона «Об образовании в РФ», в которой говорится: «дополнительное образование – вид образования, который направлен на всестороннее удовлетворение образовательных потребностей человека в интеллектуальном, духовно-нравственном, физическом и (или) профессиональном совершенствовании...» [8]. В «Концепции развития дополнительного образования детей» дополнительное образование рассматривается как социокультурная практика развития мотивации подрастающего поколения к познанию, творчеству, труду и спорту, и ставится задача преобразования учреждений дополнительного образования в «системный интегратор» открытого вариативного образования, обеспечивающего конкурентоспособность личности, общества и государства [10].

Процесс обучения и воспитания учащихся системы дополнительного образования должен носить целенаправленный, поэтапный и последовательный характер. Обучающиеся осваивают материал с помощью дополнительных программ, образовательная деятельность по которым направлена на:

- формирование и развитие творческих способностей обучающихся;
- удовлетворение индивидуальных потребностей обучающихся в интеллектуальном, нравственном, художественно-эстетическом развитии, а также в занятиях физической культурой и спортом;
- формирование культуры здорового и безопасного образа жизни;
- обеспечение духовно-нравственного, гражданско-патриотического, военно-патриотического, трудового воспитания обучающихся;
- выявление, развитие и поддержку талантливых обучающихся, а также лиц, проявивших выдающиеся способности;
- профессиональную ориентацию обучающихся;
- создание и обеспечение необходимых условий для личностного развития, профессионального самоопределения и творческого труда обучающихся;
- формирование общей культуры обучающихся [7].

Чтобы воплотить эти установки в жизнь необходимо предложить педагогические технологии, синтезирующие в себе прогрессивные достижения современной педагогической науки и практики, с одной стороны, и исторически

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

сложившийся опыт народный научения. Одним из примеров такого синтеза может являться «творческая площадка» ДШИ № 5 им. В.Д. Пономарева г. Краснодара, где уже более 10 лет успешно реализуется педагогическая технология, в которой фольклорный музыкальный материал рассматривается в неразрывном единстве вокально-инструментального исполнительства, творческой импровизации и фольклорной игры.

На отделении «Музыкальный фольклор» внедряется программа общеразвивающей (5 лет) и предпрофессиональной (8 лет) подготовки. Предметное «наполнение» образовательной программы составляют: хоровой класс, ансамблевое пение, сольное пение, народное творчество, сольфеджио, предмет по выбору (фортепиано), хореография. Автор статьи разработал рабочие программы по ряду учебных дисциплин.

Например, учебный предмет «Народное творчество» для фольклорных отделений ДШИ, является обязательным, наряду с другими теоретическими дисциплинами (сольфеджио, музыкальная литература). Реализуемая программа дает начальное представление о фольклоре как источнике народной мудрости; знакомит с видо-жанровой структурой народного музыкального творчества. Наряду с традиционными методами обучения, такими как лекции по теме с включением наглядных пособий, демонстрацией практического материала (озвучивание нотных примеров, игра на традиционных народных инструментах), используются элементы интегрированного медиаобразования, поскольку ряд рассматриваемых тем нуждаются в «живой» картинке, отражающей способы бытования фольклора. Здесь используется различный аудиовизуальный материал.

В ДШИ №5 им. В.Д. Пономарева г. Краснодара был создан ансамбль народной песни «Потешки», в котором вокальное, инструментальное исполнительство, импровизация и фольклорная игра функционируют как синкретическое целое.

Вокальная и инструментальная линии взаимодействуют, перекрещиваются, иногда – имитируют и, тем самым, одновременно обогащают друг друга разнообразием звуковых атак, артикуляционных штрихов, чередованием гласных и согласных фонем. Благодаря этому музыка не только отражает спектр психологических переживаний человека, но формирует их. Кроме того, постепенно в народном сознании сформировались устойчивые ассоциативные связи между характерным звучанием народного музыкального инструмента и системой художественных образов, отражающих особенности жизни, мировоззренческие концепты и психологию этноса, превращая музыкальный инструмент в своеобразный символ национальной культуры.

Таким образом, в системе дополнительного образования идет активный поиск наиболее прогрессивных форм и методов обучения и воспитания подрастающего поколения. Каждый педагог, работающий в системе, независимо от формы достижения целей должен видеть главную, – это вырастить каждого

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

обучающегося полноценной, всесторонне развитой, профессионально и творчески реализованной личностью.

Список литературы

1. Александров Е.П. Дополнительное профессиональное образование в контексте гуманистической педагогической парадигмы. Монография / Е.П. Александров. – Краснодар : КГИК, 2018 – 203 с.

2. Дополнительное образование детей [Текст] : учеб. пос. для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / под ред. О. Е. Лебедева. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 226 с.

3. Жуланова Н.И. Молодежное фольклорное движение / Н.И. Жуланова // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х - начало 1990-х гг. Гос. ин-т искусствознания. – СПб., 1999. – С. 107–133.

4. Заусалин А.Н. Формирование художественно-творческих способностей детей младшего школьного возраста в клубах по месту жительства : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.05 / Заусалин Александр Николаевич. – Тамбов, 2006. – 183 с.

5. Зиньковская О.М. Нравственно-патриотическое воспитание дошкольников посредством устного народного творчества / О.М. Зиньковская, Е.В. Шопоняк // Молодой ученый. – №24. – Ч. IV. – М., 2004. – С. 279–280.

6. Золотарёва А.В. Принципы организации дополнительного образования детей в России / А.В. Золотарёва // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2013 – № 1 – Том II. – С. 55 – 61.

7. Приказ Министерства просвещения России от 09.11.2018 №196 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72016730/> (Дата обращения: 10.03.2019).

8. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 03.08.2018) «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://uurgii.ru>

9. Дополнительное образование для детей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://edunews.ru/additional-education/dopolnitelnoe-obrazovanie-detej.html> (Дата обращения: 11.03.2019)

10. Концепция дополнительного образования детей от 4 сентября 2014 г. № 1726-п [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://static.government.ru/media/files/41d502742007f56a8b2d.pdf> (Дата обращения: 11.03.2019).

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 7.071

Лабинцева Лариса Павловна,
кандидат педагогических наук, доцент,
и.о. заведующего кафедрой музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»
iki_timip@ltsu.org

КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты концертного исполнительства. Автор обращает внимание на факторы концертного исполнительства, которые связаны с определенными изменениями творческой стороны исполнения; с повышением уровня решения интерпретационных задач в результате возникновения общения со слушателями; появлением стрессового волнения; непривычным состоянием двигательных компонентов игрового аппарата, а также контроля за развитием исполнительского процесса.

Ключевые слова: концертное исполнительство, концертное волнение, исполнитель, интерпретация.

Labintseva Larisa Pavlovna,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor Acting Head of the
Department of Musicology and Instrumental Performance
Luhansk Taras Shevchenko National University
iki_timip@ltsu.org

CONCERT PERFORMANCE AS A PHENOMENON OF MUSICAL CULTURE

The article deals with theoretical and practical aspects of concert musical performance. The author draws attention to the factors of concert musical performance, which are associated with certain changes in the creative side of the performance; with an increase in the level of solving interpretation problems as a result of communication with the audience; the appearance of stress excitement; unusual state of the motor components of the gaming machine, as well as control over the development of the performing process.

Key words: concert performance, concert, excitement, executive, and interpretation.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Концертное исполнительство является одним из уникальных явлений культуры, которое формировалось и совершенствовалось как специфический вид человеческой деятельности. Теоретические аспекты концертного исполнительства актуализировались во многих европейских странах в 1-ой пол. XX в. Несколько позже, во 2-ой пол. XX в., начинается систематическое изучение эстетических, культурологических, философских, социологических аспектов концертного музыкального исполнительства. Плодотворность и перспективность теории концертного музыкального исполнительства обеспечивается ее последовательной опорой на методологические принципы.

Теоретическую базу исследования процесса концертного исполнительства составляют труды по истории концертного исполнительства (В.Г. Ражников, В.П. Стахов, Г.П. Пятигорский и др.); работы, посвященные проблемам стиля и художественной интерпретации (Л. Ауэр, Ю.Б. Елагин, Г.М. Цыпин и др.).

В аспекте эстетики и искусствоведения концертное исполнительство представлено как динамическая система, составляющими которой являются композиторское творчество, творчество интерпретатора и слушательское «сотворчество». Анализ научной литературы выявил наличие различных подходов к определению сущности музыкально-исполнительского искусства, в частности, концертного. Так, по мнению М.С. Кагана, исполнительство является «полноценным видом художественного творчества, наряду с деятельностью композитора, драматурга» [4, с. 348], но оно имеет отчетливые различия, обусловленные сформированностью личностных качеств исполнителя, специфическими особенностями сферы художественно-творческой деятельности, общественной значимостью, ценностью этого вида искусства.

Специфическим признаком концертного исполнительства, по мнению Е.Г. Гуренко, является наличие художественной интерпретации. Это отразилось на авторской дефиниции определения музыкального исполнительства, что трактуется как «вторичное, относительно самостоятельное творчество, заключающееся в процессе конкретизации продукта первичной художественной деятельности» [2, с. 39].

Н.П. Корыхалова характеризует две антитезы процессуального развития музыкального исполнительства: объективизм и субъективизм, и отмечает, что все проблемы в сфере музыкального исполнительства направлены на интерпретацию музыки [6, с. 156].

Концертное выступление является одной из основных закономерностей музыкально-исполнительской деятельности и предусматривает мобилизацию усилий исполнителя, использование музыкально-теоретических знаний, практических умений и навыков. Концертное музыкальное исполнительство аккумулирует в себе исполнительскую надежность – качество музыканта-исполнителя безошибочно, устойчиво и необходимо-точно исполнять музыкальное произведение.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Необходимо отметить, что исполнитель с момента появления на публике, живет, как правило, повторными (аффектными) чувствами, очищенными от постороннего, от всего того, что мешало бы слушателю художественно воспринимать и наслаждаться. В творческом воображении исполнителя происходит полезный разлад между тем, что есть, и тем, что обязательно должно быть. В процессе этого расстройств и осуществляется творческое осмысление первичного переживания и повторное художественное переживание.

Концертное исполнительство представляет собой особую форму деятельности музыканта-исполнителя. Этот вид деятельности имеет свои закономерности, которые необходимо учитывать не только в период подготовки к концерту, но и на протяжении всего периода изучения музыкального произведения. Известно, что исполнители и педагоги должны знать о специфических особенностях мышления и поведения на сцене, о создании особой исполнительской формы музыкального произведения именно для публичного выступления. Понимание этих явлений способствует успешному достижению художественных целей и для профессионального становления музыканта в целом.

Концертное исполнительство освещает факторы, которые связаны с определенными изменениями творческой стороны исполнения; с повышением уровня решения интерпретационных задач в результате возникновения общения со слушателями; появлением стрессового волнения; непривычным состоянием двигательных компонентов игрового аппарата, а также внимания-контроля за развитием исполнительского процесса.

Контроль музыканта-исполнителя структурируется на этот момент в сложную систему: «музыка» – «исполнитель» – «зал» – «слушатели». Как говорил по этому поводу Л.Б. Коган: «Если есть контакт, если публика слушает с особым настроением и вниманием, то ради этого хочется отдать все лучшее, что есть в тебе; в течение одной-двух минут сконцентрировать все свои знания, всю свою работу, напряжение предконцертных дней. Моментально – полная отдача» [5, с. 86].

Великие исполнители Г. Венявский, Ф. Крейслер, Ф. Лист, Н. Паганини, Я. Хейфец, Ф. Шопен и др. привлекали слушателей к активному содействию творчества на концерте, а не просто стимулировали эмоциональное воздействие.

Вместе с тем, концертное выступление имеет и другие аспекты, которые усложняют исполнительский процесс. Среди них наиболее значимым является стресс, который вызывает различные психофизиологические изменения, а также гиперответственность, то есть слишком высокая требовательность к себе, которая сковывает исполнителя. К этому следует добавить нерегулярность выступлений, привычку к другим видам выступлений на сцене (например, по нотам, в унисон в оркестровой группе).

Важную роль в стабилизации концертного состояния играет регулярность концертных выступлений. В таком случае концертное волнение, возникающее в

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

каждом выступлении, не успевает уйти, а сознание удерживает информацию о следующем концерте. Если у артиста происходят перерывы в выступлениях, то сформированный концертный тонус постепенно теряется и исполнителю нужно снова испытать все стадии возникновения и протекания концертного стресса. Например, Д. Ойстрах замечал, что «если играть реже, чем два раза в месяц, никакие нервы не выдержат. Чтобы чувствовать себя артистом, нужно много играть, давать целые серии концертов, иначе будет потерян контакт со слушателями и, даже, особого ощущения инструмента, которое должно быть на сцене» [3, с. 75].

Рассмотрим психофизиологические изменения, которые происходят у исполнителей непосредственно перед концертом. В этот период возникает большое психическое, эмоциональное, физиологическое напряжение, повышается или снижается кровяное давление и температура, обнаруживается некоторый сдвиг кровообращения. Многие исполнители характеризовали это состояние как «прединфарктное», как «операция аппендицита» (Д. Ойстрах), «пытка на электрическом стуле» (Г. Пятигорский) и др. Такие субъективные оценки свидетельствуют о том, что концертное самочувствие у некоторых исполнителей доходит до критической черты, воспринимается ими как серьезное препятствие не только в предстоящем музыкально-исполнительском процессе, но и нормальной жизнедеятельности.

С концертным волнением связаны разнообразные изменения психофизиологических параметров: чрезмерная стимуляция двигательной активности, повышение тонуса мышц, что приводит к дрожанию рук, учащенному сердцебиению, нарушению дыхания. Все это способствует тому, что музыкант вынужден играть в непривычном для него состоянии. В процессе игры на сцене по-другому действуют сознание, воля, память и другие психические процессы. Так, если сознание и воля в период разучивания произведения могут и должны стимулировать исполнительский процесс, то на сцене их вмешательство нежелательно.

Другая сторона концертного состояния связана с фрустрацией (лат. *frustratio* – обман, тщетное ожидание, расстройство) – дезорганизацией работы сознания, торможением наиболее тонких и сложных структур регуляции деятельности. Такое состояние возникает по объективным причинам: недостаточная изученность художественного текста или технических трудностей. На возникновение этого состояния могут повлиять и субъективные факторы: воображаемые трудности игрового процесса, в частности, завышенный исполнительский идеал и недооценка своих возможностей его осуществления, которые способствуют «возникновению комплекса неполноценности». Защитой от состояния фрустрации может быть игра произведений, более доступных по техническим качествам, с яркой образной задачей, особенно жанровых миниатюр. Полезно также использовать средства психологической защиты,

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

например, в процессе игры переключать воображение в сознании (метод отвлечения внимания).

Еще одна сторона концертного состояния музыканта-исполнителя – кризис (греч. crisis – обратный пункт, исход). Для него типичной является ситуация, когда возникают серьезные противоречия между желаемой целью (например, стать солистом) и невозможностью ее реализовать из-за отсутствия необходимых способностей (нарушения памяти, неустойчивости волевых процессов и проч.).

Из этой ситуации могут быть разные выходы. Один из них связан с частичной сменой своих намерений, ранее запланированной жизненной цели (переход от сольной деятельности к ансамблевой, от исполнения наизусть к игре по нотам и др.). Другой – с принятием новой жизненной стратегии: отказ от концертных выступлений и переход к преподаванию, дирижированию, композиции или уходу из музыкальной деятельности и др. Также преодоление кризиса возможно путем психологической, а иногда и инструментально-технической перестройки, раскрытию личностных, ранее неиспользованных внутренних резервов. Например, после долговременного кризиса на сцену вернулись Я. Флиер, Н. Фихтенгольц, С. Рихтер [3].

Общим для всех состояний является высокий уровень напряжения, изменение привычных норм жизнедеятельности, том числе, интеллектуальных и эмоциональных процессов, искажение объективной оценки ситуации и своих возможностей. Переживание данных состояний приводит к их фиксации, повторному возникновению в последующих выступлениях. Для того, чтобы избавиться от них, надо знать отличительные факторы исполнительских состояний дома, в классе, на сцене, различать присущие им психофизиологические характеристики.

Необходимо уточнить, что сам уровень активизации внутренних структур психики не является одинаковым при решении художественно-исполнительских задач на разных этапах концертного выступления музыканта-исполнителя. Рекомендовано опираться на следующие положения:

1. Исполнение нового музыкального произведения требует более высокого исполнительского уровня музыканта по сравнению с предыдущим (как и произведение крупной формы по сравнению с миниатюрой).

2. Чем менее трудной и масштабной является задача, которая стоит перед исполнителем, тем более низшего уровня психофизиологической напряженности требует ее реализация. Это касается всех сторон и элементов исполнительства – технологических и художественных.

3. Напряжение не может быть одинаковой во время выступления: начальный период концерта требует максимальной активизации различных структур, а завершающая стадия выступления, напротив, минимальной. Существенным является рекомендация, сформированная Н. Паганини: «Играйте свободно мелодические эпизоды, сохраняя энергию для технических».

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

4. Величина энергии, необходимая для выполнения определенного произведения, не всегда пропорциональна ее продолжительности. Например, небольшое произведение в полномасштабном концерте требует меньших затрат, чем выполнение той же пьесы в «сборном» концерте, или исполнена на «бис».

Способность находиться в комфортном концертном состоянии, тесно связана с такими характеристиками личности, как отсутствие чувства тревоги и беспокойства, застенчивости, которая сковывает. Самое главное здесь – горячее желание выступать перед слушателями и общаться с ними посредством музыки.

В практике концертного исполнительства существуют разнообразные формы и методы настройки исполнителя, но и есть некоторые общие закономерности, этапы ситуативной подготовки. На первом этапе производится погружение исполнителя в аутогенное состояние, на втором – прорабатывается образная картина концертного выступления. Особой популярностью пользуются методы оптимального концертного состояния, предложенные Л.Л. Бочкарёвым: метод игры перед мнимой аудиторией, метод медитативного погружения (медитация от лат. *meditatio* – размышление); метод обыгрывания; метод ролевой подготовки; метод выявления потенциальных ошибок и др. [1].

Таким образом, концертное исполнительство представляет собой целостную систему поведения, степень соответствия предшествующего процесса подготовки, нахождения оптимальных средств нейтрализации и трансформации негативного влияния стресса с целью использования уникальных возможностей, которые позволяет испытывать концертное выступление музыканта.

Список литературы

- 1. Бочкарёв Л. Л.** Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарёв. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2008. – 225 с.
- 2. Гуренко Е. Г.** Проблемы художественной интерпретации : философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 198 с.
- 3. Григорьев В. Ю.** Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 156 с.
- 4. Каган М. С.** Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1970. – 440 с.
- 5. Коган Л. Б.** Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. – М. : Музыка, 1987. – 156 с.
- 6. Корыхалова Н. П.** Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. – М. : Музыка, 1979. – 208 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 78.071.2.

Мазалова Лариса Андреевна,
преподаватель
ГАПОУ «Рязанский музыкальный
колледж им. Г. и А. Пироговых»
mazalova.larisa@yandex.ru

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОПЫТ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ НАД ТЕКСТОМ ПРОГРАММНЫХ СОЧИНЕНИЙ ИЗ РЕПЕРТУАРА НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ

Статья затрагивает вопросы изучения музыкальных произведений из репертуара учащихся ДМШ и ДШИ. Предметом исследования является программная музыка в детском фортепианном репертуаре. В статье подчеркивается значимость программных сочинений в воспитании юного музыканта и демонстрируется вариант их одновременного изучения на конкретных примерах

Ключевые слова: *музыкальная педагогика, программная музыка, репертуар начинающего пианиста, анализ музыкальных произведений, музыкальное мышление.*

Mazalova Larysa Andreevna,
State Autonomous Educational Institution
Ryazan Music College of G. and A. Pirogov
mazalova.larisa@yandex.ru

A COMPARATIVE ANALYSIS OF CREATIVE-LEARNING PROCESS IN PROGRAM MUSIC FROM BEGINNER'S PIANO REPERTOIRE

This article is concerned with the issues of learning musical repertoire by students of art and music schools. The subject of research is program music in children's piano repertoire. It was important to point out the significance of program musical compositions for the education of young musicians while providing some examples of their simultaneous learning.

Key words: *music pedagogy, program music, beginner's piano repertoire, musical analysis, musical thinking*

Существуют различные мнения о том, следует или нет объяснять музыку. Тема вербализации нотного текста возникает, прежде всего, потому, что восприятие музыки – процесс, во всех смыслах субъективный и, очевидно, что любое музыкальное произведение насыщено смыслами, а «программность», моделируя связи явлений мира с музыкой, существует независимо от нашего

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

взгляда на этот вопрос. «Музыка тысячью нитей связана с жизнью: с обширным кругом эмоций, с безграничной анфиладой поэзии, с областью зрительного воображения» [5, с. 584]. Основываясь на известном факте, что связь слова и музыки ведет свое начало со времен античности, попробуем провести осторожную параллель между восприятием словесного и музыкального текстов, например, когда мы читаем, то воспринимаем не отдельные слова и тем более слоги, но, прежде всего основную мысль, в музыке – это художественный замысел. Слушаем мы музыку или исполняем ее – это, несомненно, процесс сотворчества: композитор надеется на взаимопонимание с исполнителем и слушателями, подобно тому, как писатель ожидает отклика читателя.

Дефиниция понятия «программная музыка» имеет несколько вариантов и объединяет, прежде всего, сочинения, имеющие названия и такие характерные особенности как изобразительность, образность, сюжетность. Программы некоторых сочинений могут содержать подробный сценарий, но значительно чаще композитор ограничивается названием, не всегда на первый взгляд ясным и понятным и, как следствие, требующим поисковой работы. «Программность» направляет наше воображение, помогает обозначить образную сферу музыкального произведения и конкретизировать соответствующие мысли, связывает музыку с другими видами искусств, способствует возникновению ярких зрительных и чувственных ассоциаций. Авторские подсказки исполнитель может обнаружить практически в каждом такте музыкального сочинения, но наиболее очевидны они в названии, эпиграфе, словесных ремарках, в выборе терминологии. Согласно истории, «Куперен был одним из первых композиторов, использовавших программные заголовки, которые задавали вектор всему спектру выразительных средств. Программа для него – способ отражения большого мира, моделирования реальности» [1, с. 373]. Но, надо признать, что идея «программности» наиболее ярко реализовалась представителями романтического искусства, именно с этого времени композиторы стали искать новые способы запечатлеть в тексте свои концепции сочинений так, чтобы в максимальном объеме донести их до музыкантов-исполнителей. Необходимо отметить, что сценарии музыкальных сочинений не так часто привлекают композиторов, а скрытая программность интересна преимущественно исполнителям в процессе поиска личной интерпретации.

Музыкальные произведения, написанные композиторами для детей, как правило, имеют названия и, наряду с самой простой их разновидностью, назовем это «изобразительной программностью», включающей: звучащие пейзажи, танцевальные «па», музыкальные портреты, предлагают и более сложные задачи, которые способны увлечь подобно поиску спрятанного шедевра живописи на холсте, открывая для ученика («слой за слоем») новые, интересные стороны процесса освоения конкретной пьесы от первого взгляда на нотный текст и первых прикосновений к роялю, до полной звуковой картины.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Несомненно, на начальном этапе обучения игре на инструменте данный вид творческой работы доступен ученику только в союзе с педагогом, который инициирует и направляет ее. Процесс изучения программных сочинений расширяет спектр творческого воображения ученика, формируя, прежде всего, его активную зону и, как следствие, стимулирует развитие музыкально-художественного и репродуктивного мышления. Учитывая взаимосвязь элементов вышеназванных видов мышления, педагог способен решать задачи обучения и развития ученика системно и целенаправленно.

Перечисляя музыкальные способности, в развитии которых активно участвует программная музыка, стоит выделить, на наш взгляд, эмоциональную отзывчивость и исполнительское намерение, тесно связанные с волевой сферой личности. Можно утверждать со всей определенностью, что значимость программных сочинений особенно велика в детском репертуаре, так как на этом возрастном отрезке формируются не только основные умения и навыки, необходимые для восприятия и исполнения музыки, но и развиваются качества личности. «Если с юных лет по правильному пути повести музыкальное воспитание, формируя в ребенке «открытую душу», фантазию, воображение, творческое начало, человечность, то уничтожение людей и войны – страшные события XX века – не повторятся» [4, с. 10].

Для того, чтобы продемонстрировать насколько содержательной и увлекательной может оказаться работа над музыкальными произведениями с программным названием, были выбраны две популярные пьесы из репертуара ученика-пианиста, в которых, при всей различности: география возникновения, время написания, стиль и, соответственно выбор композиторских средств выразительности, много общего, что привносит в процесс одновременного изучения пьес «Веселый крестьянин, возвращающийся с работы» (более точный перевод: «Исполненный радости крестьянин, возвращающийся с работы») из цикла «Альбом для юношества» Р. Шумана и «Маленький негртеночек» («Маленький негр») К. Дебюсси, оттенок непредсказуемости и вызывает эффект искреннего удивления, сравнимые с действием кукольного спектакля.

Фортепианные миниатюры Р. Шумана (в дальнейшем №1) и К. Дебюсси (№2), появление которых разделяет приблизительно полвека, объединяет светлый и радостный характер, в частности выраженный в выборе тональностей, за которыми еще со времен эпохи Барокко закрепились определенные семантические значения, где тональность до мажор – «чистейшая», и избиралась для произведений с самыми светлыми образами. По мнению А.Н. Скрябина фа мажор и до мажор – тональности земные, а согласно таблице французского композитора М.-А. Шарпонье, до мажор (№2) – веселая и воинственная, а фа мажор (№1) – неистовая и вспыльчивая. Пьеса Р. Шумана, несомненно, имеет более зрелый «возраст», композитор предлагает создать мужской образ, тогда как К. Дебюсси рисует звуками портрет озорного мальчишки, что зримо ощущается уже в первых тактах: размашистые шаги (и первый на кварту),

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

дальнейшее движение по звукам аккордов, низкий регистр (№1) и звонкие (вторая октава), маленькие подпрыгивающие шаги (движение по терциям), снабженные упругим ритмическим рисунком (№2).

Основные темповые ремарки (№1 *Frisch und munter*, №2 *Allegro giusto*) должны, в первую очередь, навести исполнителя на мысль о том, что любое обозначение тесно связано с манерой исполнения и выбором туше, например, «судя по некоторым словарям XIX в., *Allegro* вызывало представление о полноте, округлости, отчетливости звучания, об исполнении энергичном и мужественном» [3, с. 44]. В то же время, *allegro*, изначально трактуемое как «весело», со временем часто стало обозначать скорость движения, а не характер, возможно именно поэтому К. Дебюсси, во избежание неправильных трактовок, использует уточняющее слово *giusto* (строго в темпе), по всей видимости, отвлекающий исполнителя от простого «весело».

Динамика, несомненно, также участвует в создании музыкальных образов и, если первый рисуется широкими звуковыми мазками, то второй прокрашен более тщательно. Очевидно, что Р. Шуман, используя в пьесе только ремарку «форте», предполагал, что критерии любого обозначения всегда относительны и, таким образом, оставлял исполнителю право не только определить его меру, но и самостоятельно прочертить более мелкие детали с помощью фразировки и интонации. Одна из определяющих черт стиля композитора – способность уловить и передать краткое мгновение события или эмоции, это наблюдение позволяет выявить скрытые музыкальные связи выбранных произведений: Импрессионизм, как известно, перенял многие черты романтизма (и в первую очередь интерес к внутреннему миру человека). Отметим также, что в пьесе Р. Шумана мы не найдем знаков, указывающих на изменение звука в сторону усиления или уменьшения; К. Дебюсси, напротив, использует их с большим удовольствием, но интересно не столько их количество, сколько чередование графических («вилочек») и словесных ремарок (*crescendo* и *diminuendo*). Данные обозначения, которые на первый взгляд выглядят привычно, способны вызвать удивление и интерес юного музыканта посредством вопроса о разнице в их реализации на инструменте. «Я бы не ставил знак равенства между словесными и графическими обозначениями. Они не только отличаются размерами, но могут иногда противоречить друг другу или следовать друг за другом. Вилочки – это локальные нюансы, хотя и связанные со словесными динамическими указаниями, но все-таки отличающиеся от них. Это скорее знаки эмоции» [2, с. 31–32].

Характер ритмического рисунка в целом, упругий, уверенный в первой пьесе и легкий, изменчивый, непокорный во второй, выбор размера (С в №1, 2/4 в №2), в рассматриваемых миниатюрах, помогают визуализировать образы, снабжая их тонкими портретными штрихами, передающими сиюминутное настроение. Не менее любопытным окажется сопоставление взятой за основу ритмо-фигуры (четверть с точкой и восьмая) у Р. Шумана, представленную в

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

двух различных вариантах (1 т. и 9 т.) и аналогичную (21 т.) у К. Дебюсси, а также использование сопутствующего данному ритму мажорного трезвучия с различным фактурным заполнением.

Очень интересно, на наш взгляд, сравнить «жизнь» септимы (до – си бемоль), которую композиторы используют в данных пьесах по-разному (№1–9 такт, №2–17 такт): К. Дебюсси заставляет музыку и вместе с ней мальчишку, который только что подпрыгивал остановиться, замерев от удивления, а Р. Шуман использует интервал для уплотнения фактуры, символизирующей, возможно, появление новых действующих лиц. Примечательно то, что си-бемоль в обоих случаях снабжено маркирующим знаком: в первом случае это *accentus*, во втором – *tenuto*. Септима, по определению являясь диссонансом, возникая в пьесах на сильную долю, прозвучит достаточно подчеркнуто, так как в этот момент совпадут все виды акцентов: метрический, гармонический, артикуляционный и, тем интереснее будет понять и услышать, как Р. Шуман и К. Дебюсси, каждый по-своему, увеличили ее значимость. Что касается исполнения, то, несомненно, звук «си бемоль» потребует различного прикосновения: мягкого и мечтательного во второй пьесе и яркого, звонкого в первой.

Представленный способ текстового исполнительского анализа музыкальных произведений с программным названием, демонстрирует возможности проблемно-эвристического обучения в музыкальной педагогике, основу которого составляют методы, направленные на повышение интереса к конкретной деятельности, активизацию работы дивергентного мышления и музыкального слуха, расширение границ восприятия музыки в целом. Слова А. Корто о том, что музыка должна быть заразительной, как нельзя лучше демонстрируют главные педагогические цели обучения игре на инструменте; и в данном контексте можно с уверенностью говорить о том, что использование программной музыки в процессе обучения игре на инструменте способно значительно продвинуть ученика в его творческом развитии.

Репертуар начинающих пианистов содержит музыкальные произведения разных жанров и форм, среди которых преобладают миниатюры и они, как правило, содержат в большей или меньшей степени идею программности. Но, принимая во внимание особенности детского восприятия, педагоги имеют возможность использовать элементы программности в работе над любым музыкальным произведением (фантазийные названия, словесные и стихотворные тексты, виртуальные или реальные рисунки и др.), развивая, прежде всего воображение, которое, по мнению А. Эйнштейна «ценнее знания, ибо знание ограничено, а воображение способно охватить целый мир».

«Детская» музыка, она специфичная, особенная? Ответ будет неоднозначным и, если рассуждать о нотном тексте, и соответственно о технологии исполнения, то, наверное, это определение будет уместным. Но, рассуждая о ее смысловом содержании, необходимо отметить следующее, - мир

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

детства не менее глубок и разнообразен, ощущения и эмоции возможно более яркие, а лучшие образцы фортепианной музыки, адресованные детям, такие как «Детский альбом» П.И. Чайковского, «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детская музыка» С. Прокофьева, безусловно, имеют «взрослый» подтекст и тонкая, продуманная интерпретация, несомненно, будет способствовать художественному росту музыканта любого возраста.

Таким образом, можно прийти к следующему выводу о том, что, чем более глубоким будет интерес педагога к выбранным для изучения и исполнения музыкальным произведениям, тем более увлеченной будет совместная творческая работа.

Список литературы

- 1. Варганов С.Я.** Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова / С.Я. Варганов. – М. : Композитор, 2013. – 576 с.
- 2. Гельфанд Я.** Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации / Я. Гельфанд. – СПб. : Композитор, 2008. – 216 с.
- 3. Корыхалова Н.П.** Музыкально-исполнительские термины : Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. – 2-е изд., доп. – СПб. : Композитор, 2007. – 328 с.
- 4. Система** детского музыкального воспитания К. Орфа / под ред. Л.А. Баренбойма. – Л. : Музыка, 1970. – 625 с.
- 5. Фейнберг С.Е.** Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – 516 с.

УДК 378.011 – 051:7.01

Обедникова Елена Анатольевна,
старший преподаватель
кафедры теории и практики
перевода и общего языкознания
ГОУ ВПО ЛНР «Донбасский
государственный технический университет»
quickstep_es@mail.ru

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА СТУДЕНТОВ ТЕХНИЧЕСКИХ ВУЗОВ

В статье раскрывается роль средств театрального искусства в формировании эстетического вкуса студентов технических вузов. Автор предлагает использовать возможности любительского студенческого народного театра для формирования эстетического вкуса будущих инженеров.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Ключевые слова: эстетический вкус, театральная педагогика, студенты технических вузов, студенческий народный театр.

Obednikova Elena Anatolyevna
Senior Lecturer
Department of Theory and Practice
Translation and General Linguistics
Donbass State Technical University
quickstep_es@mail.ru

USING OF THE THEATER PEDAGOGY IN AESTHETIC TASTE FORMING OF STUDENTS OF TECHNICAL HEIS

The article reveals the role of the theater pedagogy in aesthetic taste forming of students of technical HEIs. The author proposes to use the amateur student's folk theater to create the aesthetic taste of future engineers.

Key words: aesthetic taste, theater pedagogy, students of technical higher educational institution, student folk theater.

В вопросах формирования гармонически развитой личности очень важна система эстетических знаний, включающая знания в области эстетики производства, труда, дизайна, искусства, художественно-эстетической культуры, эстетики досуга, быта, поведения, общения и т.д. Без развитого эстетического вкуса стремление к красоте и тем более практическая реализация этого стремления, любая из областей человеческой эстетической культуры, будь то эстетика труда, свободного времени, поведения, быта, общения просто невозможны. Роль и значение эстетического вкуса состоит в том, что он является как бы мостиком между начальными компонентами эстетической культуры человека со стороны его эстетического сознания и завершающими компонентами эстетической культуры со стороны эстетической деятельности – эстетическим творчеством, оценочной деятельностью. Благодаря эстетическому вкусу происходит продуктивная реализация эстетических чувств, эмоций, устремлений через умения, навыки, раскрытие творческих способностей в эстетических аспектах человеческой деятельности.

Как показывает анализ, в разные исторические периоды к изучению вопросов формирования эстетического вкуса обращались ведущие философы Ю.Б. Борев, Ш.М. Геман, А.В. Гулыга, Е.С. Громов, В.Н. Липский, М.Ф. Овсянников, А.А. Радугин, Е.М. Торшилова, Е.Г. Яковлев и др. Рассматривая понятие эстетического вкуса, они выявляли внутренний мотивационный механизм, внутренний источник культурно-эстетической активности личности, и пришли к выводу, что им является сформированное и

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

непрерывно совершенствуемое стремление к красоте, реализуемое во всем, везде и всегда.

Однако анализ работ названных авторов не дает полного представления об использовании театральной педагогики в формировании эстетического вкуса студентов технических вузов в процессе эстетического воспитания.

Существуют противоречия между потребностью общества в развитии эстетического вкуса студентов технических вузов и отсутствием педагогических условий по его формированию; наличием теоретических исследований в области воспитания эстетического вкуса и недостаточной разработкой путей их использования в педагогической практике средствами театрального искусства; потребностью и стремлением педагогов образовательных учреждений воспитать эстетический вкус молодежи средствами театрального искусства и низким уровнем владения необходимыми знаниями и умениями.

Недостаточная научная разработанность и огромная социальная значимость проблемы формирования эстетического вкуса студентов технических вузов послужила основанием для определения цели нашей статьи – определить особенности использования театральной педагогики в формировании эстетического вкуса студентов технических вузов.

Одной из задач эстетического воспитания студентов технических вузов в высшем образовательном учреждении является воспитание у них эстетического вкуса средствами театрального искусства.

Театральной педагогией накоплен большой опыт в направлении формирования творческой личности (П.М. Ершов, М.О. Кнебель, К. Линклейтер, В.Э. Мейерхольд, К.С. Станиславский, Г.А. Товстоногов, М.А. Чехов и др.).

По мнению Г.Г. Дадамяна и А.Я. Рубинштейна, одной из основных культурно-эстетических целей театра является «формирование и воспроизводство оптимальной (по критерию художественного развития) структуры аудитории» [2, с. 15].

Роль театра исследователи определяют следующим образом: «Театр – явление синтетическое по своей природе, способное вмещать в себя абсолютно все другие виды творчества и, вместе с тем, чрезвычайно хрупкое и недолговечное, более других зависимое от влияния внешней среды» [2, с. 3].

Театральное искусство представляет собой искусство коллективное, оно объединяет в себе различные виды искусств и по своей сущности является синтетическим.

Процессуальные характеристики театральной деятельности характеризуется содержательными (коммуникативными) и инструментальными (психофизиологическая природа личности творца как инструмент воздействия на зрительскую аудиторию) признаками. Исследователи относят к ним такие наиболее важные:

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

- процесс театрального творчества осуществляется в обстановке публичного выступления непосредственно в присутствии группы людей, которые являются активными соучастниками этого процесса;
- театральные деятели в силу специфики своей деятельности делают объект своего воздействия одновременно и объектом творчества – сотворцом, вне активного участия которого сам творческий акт невозможен;
- в основе актерского творчества, в деятельности лежит творчество в отведенное для этого определенное время, что требует от творца оперативного управления своими психическими состояниями и творческим самочувствием;
- результаты театрального творчества всегда динамичны, изменчивы, постоянно развиваются, то есть представляют собой процесс;
- театральное творчество носит коллективный характер;
- важным умением для театральной деятельности является владение своим психофизическим аппаратом» [1].

Важно обратить внимание студентов на специфику театра: спектакль, как окончательная ценность искусства, складывается из взаимодействия сцены (актеры, декорации и т. д.) и зрителей, на него реагирующих [4].

Развитие эстетического вкуса студентов технических вузов средствами театра может осуществляться в таких формах, как экскурсия в театр, написание эссе по спектаклю, организация театрализованной деятельности в условиях учебных и внеаудиторных занятий, студенческий клуб, стенгазета, встреча с известными деятелями театра, спецкурсы по театральному искусству, беседы о театре с применением мультимедийной поддержки, сочинение пьес, разыгрывание по ролям и многие другие.

Но главным, на наш взгляд, является участие в любительском студенческом народном театре. Поскольку одним из эффективных средств формирования творческой сущности личности исследователи называют театральное искусство, мы предлагаем использовать возможности любительских народных театров технических вузов в формировании эстетического вкуса будущих инженеров.

Во время работы над спектаклем любительского студенческого народного театра будущие инженеры могут участвовать в театральных тренингах по сценической речи, учатся пластике, искусству хореографии, вокалу, актерскому мастерству, основам режиссуры.

Мы исходим из того, что в процессе занятий театральной деятельностью у студентов вырабатывается бинокулярный взгляд на произведение, органически совмещающий субъективное прочтение с чувством автора и объективным смысловым содержанием пьесы, что, в свою очередь, очень важно для полноценного художественного восприятия и исполнительского творчества.

Использование театральной педагогики в формировании эстетического вкуса студентов технических вузов состоит в приобщении молодежи к творческому процессу постановки спектакля в любительском народном театре, посредством

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

чего осуществляется передача ценностей культуры студентам в техническом вузе.

Список литературы

1. Гарипова Г.А. Использование театральной педагогики в формировании артистизма личности будущего учителя в хоровом классе [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=926 (Дата обращения: 13.03.2019).

2. Дадамян Г.Г. Социально-культурные цели театра и хозяйственный механизм их реализации / Г.Г. Дадамян, А.Я. Рубинштейн // Социологические исследования театральной жизни. – М. : ВТО, 1978. – С.12–28.

3. Доднова Д.А. Театр и зритель: стратегические основы взаимоотношений : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Доднова Дарья Александровна. – М., 2007. – 24 с.

4. Поселягина Л.В. Воспитание студентов в вузе средствами театра / Лариса Вячеславовна Поселягина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitanie-studentov-v-vuze-sredstvami-teatra> (Дата обращения 20.03.2019).

УДК 378.12

Остенный Владимир Владимирович,
старший преподаватель
кафедры музыкального педагогического образования
ГОУ ВПО «Донецкий педагогический институт»
zlata_n.s@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА НАЧИНАЮЩИХ СКРИПАЧЕЙ И МЕТОДЫ ЕГО ФОРМИРОВАНИЯ

В статье исследуется проблема формирования исполнительского аппарата начинающих скрипачей учащихся в учреждениях дополнительного образования. Раскрывается суть методов и приемов, направленных на формирование исполнительского аппарата начинающих скрипачей, обоснована важность формирования штриховой базы музыкантов-скрипачей для повышения уровня ансамблево-исполнительской подготовки и развития собственного творческого потенциала.

Ключевые слова: исполнительский аппарат, штриховая база, начинающие скрипачи, ансамблево-исполнительская подготовка, творческие способности, методы формирования исполнительского аппарата скрипачей, комплекс упражнений.

Ostenny Vladimir Vladimirovich,
Senior Lecturer,
of the Department of Music Pedagogical Education
Donetsk Pedagogical Institute,
zlata_n.s@mail.ru.

FEATURES OF THE EXECUTIVE APPARATUS FOR BEGINNING VIOLINISTS AND THE METHODS OF ITS FORMATION

The article examines the problem of the formation of the performance apparatus of beginner violinists of students in institutions of additional education. The essence of the methods and techniques aimed at the formation of the performing apparatus of beginner violinists is revealed, the importance of forming the stroke base of violin musicians for raising the level of ensemble-performing training and developing their own creative potential is justified.

Key words: *performing apparatus, dashed base, beginner violinists, ensemble-performing training, creative abilities, methods of forming a violinists performing apparatus, a set of exercises.*

В общей системе музыкально-эстетического воспитания одно из важных мест занимает исполнительство на струнных инструментах. Большая роль принадлежит классу скрипки музыкальных школ, который ставит своей целью дать учащимся общее музыкальное образование, приобщить к музыкальной культуре, развить практические знания и навыки.

Пути постижения музыкальной культуры ученика-скрипача разнообразны и очень индивидуальны. Индивидуальный подход преподавателя к каждому ученику помогает предвидеть перспективы развития ребенка, и способствуют достижению цели: воспитанию культурного человека, способного к саморазвитию и самовоспитанию средствами музыкального искусства и обучения игре на скрипке.

Главное качество музыканта-исполнителя – красивый, певучий, осмысленный звук. Кроме того, красивый звук – это разнообразная динамическая палитра исполнителя, тонкость фразировки и акцентировки, умение музыканта находить такие звуковые краски, способные передать стиль эпохи, характер исполняемого произведения.

Мастерство великого итальянского скрипача Н. Паганини настолько поражало слушателей, что современники Н. Паганини считали его музыку «дьявольской». Он виртуозно владел новыми техническими приемами и штрихами.

Вопросы культуры звука скрипача освещены в работах известных педагогов-музыкантов. Это труды Л. Ауэра, К. Мостраса, А. Ямпольского, Ж. Сигети, Ю. Янкелевича и др. Проблема качественного звукоизвлечения на

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

скрипке сохраняет свою актуальность и в настоящее время. Наряду с такими критериями оценки исполнителей, как артистизм, понимание стилевых особенностей композитора, владение разнообразными приемами игры, пластика игровых движений, всё же, самое главное требование – качество звукоизвлечения и высокий художественный и технический уровень исполнения.

Цель методической работы – помочь преподавателям и ученикам расширить знания об особенностях развития исполнительского аппарата, осмыслить важность формирования штриховой базы музыкантов-скрипачей для повышения уровня ансамблево-исполнительской подготовки и развития собственного творческого потенциала.

Задачи:

- проанализировать научную и методическую литературу по данной проблеме;
- разработать комплекс упражнений на активизацию правой руки и технику левой руки;
- проверить эффективность формирования штриховой базы учеников-скрипачей младших классов;
- реализовать творческие возможности ученика;
- воспитать у учащихся такие качества, как активность, самостоятельность, интерес к занятиям, научить учащихся специфическим для данного инструмента исполнительским приёмам, грамотному самостоятельному разбору нотного текста, чтению нот с листа, эмоциональному и осмысленному исполнению выученного произведения.

Скрипичная механика – это, во-первых, сложнейшая специфическая система движений правой руки, звукоизвлекающие движения смычка по струнам. Во-вторых, это не менее сложная дифференцированная система работы пальцев левой руки, не имеющая осязательных ориентиров на грифе и способная к высотной определенности при малейшем снижении слуховой активности.

Скрипач-педагог, большую часть времени занятий с учеником, вынужден уделять нормализации движений и помехам рационального игрового положения его «звукоизвлекающего устройства» – правой руки со смычком, а также организации работы его левой руки-работы совсем иной в смысле выполняемых функций и связанных с этим движением.

В плане вопроса о постановке рук большой интерес вызывает работа Б. А. Струве «Типовые формы постановки рук у инструменталистов», в которой автор стремится установить связь приемов постановки с особенностями анатомического строения данного ученика. Наблюдения показывают, что при свободно висящей «по швам» руке, плечо и предплечье «и локтевой сустав», не всегда занимают одно и то же положение: у некоторых учеников локти оказываются почти прижатыми к туловищу, у других значительно отделяется от

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

него; в первом случае будет естественно низкое положение локтя, во втором – высокое.

Главное в постановке левой руки – легкость прилегания пальцев к шейке скрипки, так как место соприкосновения с ней большого и указательного пальцев является одной из важнейших точек опоры (наряду с ключицей и нижней челюстью).

Общая постановка левой руки должна быть максимально удобной для каждого конкретного учащегося и предусматривать перспективы развития в процессе овладения всем арсеналом музыкально-технических средств, используемых в современном скрипичном исполнительстве.

Влияние основных типовых двигательных положений на игровой аппарат скрипача от поворота корпуса до постановки пальцев подтверждает необходимость индивидуального подхода к анатомическому строению каждого отдельного учащегося и отказа от стандартной, единой для всех постановки левой руки.

Главная задача преподавателя в классе скрипки – заинтересовать детей занятиями на скрипке и создать позитивную установку на уроке.

Целью занятий должны быть, прежде всего, переживание музыки, радость музицирования, развитие творческих способностей. Задачи освоения техники игры, музыкальной грамоты и организационные вопросы ансамбля должны быть подчинены этой цели.

Активизация пальцев правой руки имеет большое значение в дикции при использовании острых и прыгающих штрихов, также при игре штриха деташе и атаке звука. Многие музыкальные эксперты классифицируют скрипичный звук как:

- 1) атака звука
- 2) проведение по инерции
- 3) филировка звучания.

Для активизации пальцев правой руки при игре смычком разработан комплекс упражнений, которые связаны с игровой деятельностью и ассоциациями с социумом.

Одним из упражнений является сравнение струн скрипки с временами года, где струна «ми» – это весна, струна «ля» – лето, струна «ре» – осень и струна «соль» – зима. Затем мы рассматриваем зиму как время детских игр, где одним из развлечений является катание на санках. При этом дети на горке садятся на санки и едут вниз, затем тянут их обратно на горку. Тот же принцип мы применяем при ведении смычка на струне: от колодки в пальцах необходимо сесть и тянуть смычок вниз, при этом необходимо раскрыть локоть и постепенно добавлять вес руки. Вес руки имеет большое значение, так как у колодки при движении вниз смычок тяжелее, а кверху без веса руки он ослабевает. Вес руки – это регулировка звука на смычке.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Упражнение «Саночки» мы еще можем назвать «Сесть – встать», которое предусматривает посадку пальцев к мизинцу. В этом упражнении значительную роль занимает большой палец, при движении вниз он набирает форму буквы «Г», при обратном движении он набирает форму цифры «1». Мизинец на смычке при движении вниз должен быть округленный, при движении вверх – слегка выпрямлен. В постановке правой руки пальцы занимают следующее процентное соотношение: большой палец – 50%, мизинец – 20% и остальные пальцы – каждый по 10%. При недостаточном изгибе большого пальца с тыльной части руки возникает зажатие сухожилий, что приводит к нарушению звуковедения и неровностей в формах кантилены. При недостаточном изгибе мизинца теряется баланс при держании смычка, а также острые штрихи становятся рыхлыми и размытыми. Три остальных пальца переносят вес руки при ведении смычка вверх и вниз.

Рассмотрим следующее упражнение «Паучок», при котором ученики, перемещаясь пальцами по трости смычка поднимаются вверх и загибая мизинец – возвращаются вниз. Все это проходит в форме соревнования на время (ученик – преподаватель, ученик – ученик).

Одним из полезных упражнений является упражнение «Посолить», в начале которого мы используем упражнение «Сесть – встать», затем, переворачивая смычок, загибаем мизинец за трость и большим и указательным пальцами делаем движение «посолить». При этом упражнении смычок лежит на безымянном и среднем пальце.

Следующее упражнение «Шлагбаум». В этом упражнении учащийся ощущает вес смычка нажатием мизинца. При этом большой палец находится в положении буквы «Г».

Комплекс выше перечисленных упражнений дает возможность разработать независимость пальцев на правой руке. В то же время, мы говорим, что ребенок должен поддерживать смычок, а не держать его, так как словесное понятие «держать» предусматривает хватку или зажатость.

В общем, можно утверждать, что развитие исполнительского аппарата музыканта-скрипача является основой формирования навыков профессиональной игры на инструменте.

Организация и методика учебно-творческой деятельности учеников-скрипачей младших классов музыкальных школ осуществляется в специально организованной игровой форме.

В процессе формирования штриховой базы учеников-скрипачей младших классов необходимо ориентироваться на такие их возрастные особенности, как чувственно-образный характер мышления, повышенная эмоциональная реакция и учитывать особенности психики начинающих учеников и неоднородность по возрасту и способностям.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Систематическое использование комплекса упражнений на активизацию правой руки дает возможность разработать независимость пальцев на правой руке.

Эффективность формирования исполнительского аппарата учеников-скрипачей младших классов обеспечивается использованием в работе с начинающими скрипачами таких методов и приемов, как: заинтересованность учеников, создание позитивной установки на уроке, использование комплекса упражнений с целью активизации независимости пальцев правой руки, техники левой руки, выполнение заданий творческого характера.

Список литературы

1. Асриева М. А. Некоторые аспекты скрипичного исполнительства эпохи барокко : автореф. дисс. ... докт. муз. искусства : 08.05 / Асриева Марианна Александровна. – Тбилиси, 2014. – 44 с.

2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 274 с.

3. Гинзбург Л.С. История скрипичного искусства : Учебник / Л.С. Гинзбург, В.Ю. Григорьев – М. : Музыка, 1990. – Вып.1. – 285 с.

4. Крамаров Ю.М. Некоторые вопросы альтовой педагогики / Ю.М. Крамаров // Вопросы музыкальной педагогики. – М., 1980. – Вып. 2. – 160 с.

5. Либерман М.Б. Культура звука скрипача : Пути формирования и развития / М.Б. Либерман, М.М. Берлянчик. – М. : Музыка 1985. – 160 с.

6. Муратов С.В. Секреты высококачественного смычка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://samlib.ru/m/muratow_s_w/bow.shtml (Дата обращения 21.03.2019).

7. Понятовский С.П. История альтового искусства / С.П. Понятовский. – М. : Музыка, 1984. – 224 с.

8. Ширинский А.А. Штриховая техника скрипача / А.А. Ширинский. – М. : Музыка, 1983. – 83 с.

9. Энциклопедический музыкальный словарь / [авт.-сост. Б.С. Штейнпресс, М.Б. Ямпольский]. – М. : Гос. наук. изд-во. – 1959. – 327 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 373.543.

Петченко Анатолий Фёдорович,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музыкознания и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»,
a-petchenko@mail.ru

ИНСТРУКТИВНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

В статье автор рассматривает возможности инструктивно-технического материала в инструментальной подготовке учителя музыки. Развитие исполнительской техники и становление художественного сознания является диалектическим процессом, в котором обе стороны процесса (художественное и техническое) взаимообусловлены.

Ключевые слова: *инструктивно-технический материал, учитель музыки, инструментальная подготовка, музыкальные произведения, этюды.*

Petchenko Anatoliy Fedorovich,
Candidate of pedagogic sciences,
Associate Professor of the Department of Musicology
and Instrumental Performance of
Luhansk national university of Taras Shevchenko
a-petchenko@mail.ru

INSTRUCTIONAL AND TECHNICAL MATERIAL IN INSTRUMENTAL TRAINING MUSIC TEACHER

In the article the author considers the possibilities of instructional and technical material in the instrumental training of a music teacher. The development of performing technique and the formation of artistic consciousness is a dialectical process in which both sides of the process (artistic and technical) are interdependent.

Key words: *instructional and technical material, music teacher, instrumental training, musical works, etudes.*

Работа учителя музыки общеобразовательной школы непосредственно связана с инструментальным исполнительством. Показ на уроке музыки музыкальных произведений по программе «Слушание музыки» в «живом» исполнении, сопровождение и аккомпанирование школьному или классному хору, организация работы по изучению музыкальной грамоты предусматривает

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

владение музыкальным инструментом на высоком художественно-техническом уровне.

В учебном плане рабочих дисциплин профессиональной подготовки учителей музыки профилирующей дисциплиной является курс исполнительства на музыкальном инструменте, основной целью которого является музыкально-инструментальная подготовка специалистов, готовых на высоком художественно-профессиональном уровне осуществлять музыкально-педагогическую деятельность в общеобразовательной школе.

Задачами обучения студентов в классе музыкального инструмента являются: развитие музыкально-исполнительских способностей; воспитание музыканта, способного глубоко чувствовать и мыслить, любить профессию; овладение разнообразными видами музыкально-исполнительской деятельности, необходимой для качественного учебно-воспитательного процесса в учреждениях общего среднего образования.

Необходимыми условиями для освоения дисциплины «Специальный инструмент» являются: знания основ теории и методологии исполнительства и интерпретации музыкальных произведений; инструментально-технические навыки звуковедения и звукоизвлечения, мануально-игровые навыки; навыки чтения с листа, транспонирования, игры по слуху, аккомпанирования.

Следует заметить, что развитие исполнительской культуры и уровень технических навыков студентов педвузов не всегда отвечают современным требованиям. Как отмечает профессор Г. Падалка: «... еще нередко встречаются учителя, которые имеют специальную музыкально-педагогическую подготовку, одно время играли на соответствующем инструменте, но за время работы потеряли или постепенно теряют исполнительские навыки» [5, с. 13].

Отличное владение инструментом невозможно без решения целого комплекса педагогических задач: овладение профессиональным мастерством и исполнительской техникой, формирование аналитических умений глубокого интеллектуального осознания логики музыкального развития исполняемых произведений, эмоционального постижения его содержания.

В данной работе рассматриваются лишь некоторые из многочисленных задач формирования музыкально исполнительской техники. Речь идет о работе над инструктивно-техническим материалом по развитию исполнительского аппарата баяниста.

Развитие исполнительской техники и становление художественного сознания является диалектическим процессом, в котором обе стороны процесса (художественное и техническое) взаимообусловлены. «Рука Артиста равна его мысли и соперничает с ней: одна она была бы ничем без второй» (Надпись на фронтоне дворца Шайо в Париже).

Техническое развитие, технические навыки и умения, которые дают возможность воплотить задуманные музыкально-художественные образы, является важной, но и не единственной целью студента в процессе работы на

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

индивидуальных занятиях в классе специального инструмента и во время самостоятельной работы. Инструктивный материал (этюды, гаммы, упражнения) изучается и совершенствуется с целью систематизации постановки игрового аппарата, оптимизации музыкально-исполнительской технологии в соответствии с современными требованиями относительно формирования исполнительского комплекса «художественных и ситуативных эмоций» и единства эмоционального и интеллектуального факторов в исполнительском процессе. Необходимо также овладение штриховой техникой при изучении учебного репертуара различного уровня интеллектуально-художественной и технической сложности; овладение методикой анализа и определения оценки исполнения концертной программы; апперцепция в области музыкально-исполнительского искусства, истории и теории музыки; апперцепция в области театра, изобразительного искусства и живописи, художественной литературы.

Важной задачей занятий в классе музыкального инструмента является формирование у студента профессионального мастерства, инструментально-технического совершенства. Под «техникой» следует понимать все, что нужно, чтобы хорошо играть и что дается в результате труда. В инструктивно-технический комплекс входит разработка детальных требований относительно инструктивного материала; экономность усилий и движений; исполнительской культуры; артикуляционной штриховой выразительности; динамической гибкости; достижения кантилены звучания, выразительности фразировки.

Процесс формирования исполнительского мастерства музыканта исполнителя базируется на освоении научно обоснованной понятийно-терминологической системы, составляющей теоретический аспект овладения музыкально-игровыми навыками исполнительской техники баяниста, разработанные профессором Н.А. Давыдовым:

1) стабильные и мобильные средства музыкального выражения как основа для определения образной системы, заложенной в нотном тексте музыкального произведения и как средство выхода на интерпретаторскую эстетику в исполнительском процессе;

2) интонационность музыкального инструмента как способ расширения его выразительных возможностей и совершенствования исполнительской художественной техники путем сравнения его выразительных возможностей с вокалом; средствами и приемами исполнительской интонации в смежных сферах инструментального исполнительства;

3) система оригинальной артикуляционно-штриховой системы баяна характеризуется проявлением инструментальных средств динамики, артикуляции, внутренней ритмики и тембра;

4) специфика исполнительского слуха, слухо-моторные представления;

5) динамический фон как средство рельефного воссоздания музыкальной фактуры в исполнительстве и динамика как один из самых главных средств музыкальной интонации и эмоционального общения со слушателем;

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

б) разновидности координации движений рук, комплекс основных приемов игры (скачкообразное движение, стаккатная игра, мелодическая игра, леджиеро, хватательные движения) и «весовая игра» как способ «продолжения себя в инструменте»;

7) позиционная аппликатура баянистов как способ последующего усовершенствования приемов удобства и ловкости в виртуозной пассажной технике [2].

В программу учебной дисциплины «Специальный инструмент» (баян) входит инструктивно-технический материал (ИТМ), то есть, гаммы, арпеджио, упражнения и этюды, которые являются ее обязательным элементом. Программа предусматривает не только включение ИТМ в систему занятий, но и обязывает студентов овладеть системой технических навыков и сдавать соответствующие зачеты, и, с другой стороны, обязывает преподавателя соответственно требовать от студента овладения и проверки технических знаний и навыков. Этого требует специфика музыкально-исполнительской работы учителя музыки, которая нуждается в специальной технической подготовке, без которой невозможно овладение основными элементами игры на музыкальном инструменте.

Значение работы по формированию исполнительских технических навыков заключается, прежде всего, в развитии, закреплении и поддержке в необходимой форме состояния мышечного аппарата исполнителя. Содержание упражнений заключается в том, чтобы они в сжатой и обобщенной форме вели к освоению наиболее типичных для данного инструмента технических приёмов, выполнение которых является необходимым для воплощения художественных намерений.

Индивидуальное занятие в инструментальном классе может быть эффективным только в том случае, если студент хорошо разыгрался непосредственно перед занятием, а само занятие должно начинаться с исполнения технических упражнений. Для этого необходимо составить специальный небольшой технический комплекс, который вместил бы наиболее полезные на данном этапе обучения виды гамм, упражнений, арпеджио, аккордов. Варианты таких технических комплексов рекомендует программой дисциплины «Специальный инструмент» (баян) для музыкальных факультетов педвузов. В ней определен обязательный минимум технических требований к студентам на каждом курсе обучения [6, с. 110].

Вопрос о выборе аппликатуры для исполнения гамм и арпеджио решается совместно с преподавателем специального инструмента и вытекает из конкретных заданий технического развития студента на данном этапе обучения. В качестве самостоятельной работы по изучению аппликатурных закономерностей, можно порекомендовать методические пособия И. Алексеева, П. Говорушко, Н. Ризоля, Ю. Стативкина, А. Полетаева. Использование большого пальца при игре на баяне связано с подкладыванием под ладонь или перекладыванием других пальцев через него. Это движение выполняется с

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

помощью кисти, а иногда и предплечья. Указанными техническими приемами студент должен овладеть на втором курсе обучения в соответствии с требованиями программы.

Процесс работы над ИТМ нуждается в постоянном слуховом контроле за соблюдением: максимальной ровности звука; плавного изменения направления движения меха; строгого соблюдения установленной аппликатуры; экономности и естественности движений пальцев, кисти и предплечья; четкости и точности исполнения метроритмического рисунка; точной координации движений пальцев при исполнении обеими руками; выразительность исполнения штрихов.

В основе всего учебного процесса, в том числе и самостоятельной работы, должна быть подготовка квалифицированного учителя музыки, исполнителя и аккомпаниатора, тонко и глубоко понимающего музыку, духовно и художественно-эстетический развитого, способного воплотить в художественном исполнении образцы мировой музыкальной классики, готового к грамотному и квалифицированному аккомпанированию школьному коллективу.

Таким образом, постоянная и систематическая работа над развитием исполнительской техники позволит решить большинство проблем, связанных с повышением качества профессиональной подготовки будущих учителей музыки.

Список литературы

- 1. Акимов Ю.Т.** Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю.Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 112 с.
- 2. Давыдов Н.А.** Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н.А. Давыдов. – К. : Муз. Украина, 1977. – 120 с.
- 3. Липс Ф.Р.** Искусство игры на баяне / Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 1985. – 158 с.
- 4. Мирек А.М.** Основы постановки аккордеониста / А.М. Мирек. – К. : Муз. Украина, 1974. – 39 с.
- 5. Падалка Г.М.** Учитель музыки и основные требования к его профессиональной подготовке / Г.М. Падалка // Музыка в школе. – К. : Муз. Украина, 1980. – С. 130 – 134.
- 6. Программа педагогических институтов :** для студ. спец. № 2119 «Музыка и пение». – М. : Просвещение, 1979. – 102 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 378.08.4 – 014 : 6.15

Самохина Наталья Николаевна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музыкознания и
инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный
университет имени Тараса Шевченко»
samohina71@mail.ru

ТВОРЧЕСКАЯ САМОРЕАЛИЗАЦИЯ ЛИЧНОСТИ: СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА

В публикации исследован содержательный аспект дефиниции «творческая самореализация личности»; проанализированы существующие подходы к определению понятия творческой самореализации; выделены и охарактеризованы структурные компоненты творческой самореализации личности: когнитивный, деятельностный, ценностно-смысловой, личностно-мотивационный.

Ключевые слова: творческая самореализация, личность, деятельность, потребности, мотивация, ценности.

Samokhina Natalia Nikolayevna
Candidate of pedagogic sciences,
Associate Professor of the Department of Musicology
and Instrumental Performance of
Luhansk national university of Taras Shevchenko
samohina71@mail.ru

CREATIVE SELF-REALIZATION OF A PERSONALITY: CONTENT AND STRUCTURE

In the publication, the substantial aspect of a definition “creative self-realization of a personality” is investigated; current concepts of determination of the notion of creative self-realization are analysed; structural components of creative self-realization of a personality (cognitive, pragmatist, axiological, personal-and-motivational) are defined and emphasized.

Key words: creative self-realization, personality, performance, needs, motivation, values.

В последние годы в педагогической науке формируется новая парадигма образования и воспитания, направленная на создание социально – педагогических и психологических условий, способствующих воспитанию

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

активной, действенной личности, способной найти свое место на сложных перекрестках жизни, самоопределиться и реализовать себя. Потребность общества в активных, творческих личностях, способных к самостоятельному самоосуществлению, актуализирует значимость проблемы творческой самореализации личности.

Различные аспекты проблемы творческой самореализации личности определяют поле научных интересов многих учёных. Философско-методологические основы самореализации рассмотрены в работах К. А. Абульхановой-Славской, Н. А. Батищева, Л. П. Буевой, Л. Н. Когана, В. И. Муляра, М. Н. Недашковской, Л. В. Сохань и др. Психологический аспект проблемы содержится в трудах Б. Г. Ананьева, Л. И. Анциферовой, А. Г. Асмолова, Н. И. Бюлер, Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, А. Маслоу, В. С. Мерлина, Г. Олпорта, А. В. Петровского, К. Роджерса, С. Л. Рубинштейна, К. Хорни, К. Юнга и др. Важными, в контексте исследуемой проблемы, стали работы, в которых представлен анализ самореализации личности как явления, связывающего индивидуальное и социально-культурное начала в жизни конкретного человека (К.А. Абульханова-Славская, А.Г. Асмолов, Е.Е. Вахромов, Н.П. Битянова, Л.Я. Дорфман, В.И. Чирков и др.).

Несмотря на то, что проблема творческой самореализации личности находится в поле зрения представителей различных отраслей научного знания, тема сохраняет свою злободневность. В современной педагогической науке не существует единого, четко отработанного механизма творческой самореализации личности, недостаточно изучены глубинные особенности данного процесса. Данное обстоятельство определило *цель публикации*: исследовать сущность и структуру творческой самореализации личности.

Понятие «самореализация» традиционно определяют как реализацию собственного потенциала. Термин «самореализация» впервые был приведен в «Словаре по философии и психологии», изданном в 1902 г. в Лондоне. «Самореализация – осуществление возможностей развития Я» [6, с. 512]. Это определение указывает на то, что именно самореализация является наивысшим результатом развития человека. Динамическое саморазвертывающееся взаимодействие подрастающего человека со своим внутренним миром и внешним образовательным пространством в деятельностной форме активности являет собой творческую самореализацию индивида. В процессе её осуществления происходит переход потенциальных возможностей личности в актуальные. Реализованность творческого потенциала, конкретизированная реализацией собственных идей, приводит к развитию творческой устремленности личности – появление ее новых форм: стремления к новизне, стремления к усмотрению и разрешению противоречий, стремления к созиданию ради самопознания и стремления к созиданию ради самотрансляции.

Анализ исследований проблемы творческой самореализации личности позволил нам определить творческую самореализацию как процесс осознанного,

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

целенаправленного развертывания творческого потенциала личности. Однако выявленные сущностные характеристики творческой самореализации личности не обобщены, что обуславливает необходимость разработки и обоснования её структурных компонентов. Как показывает анализ психолого-педагогической, философской литературы, современные ученые по-разному подходят к определению структурных составляющих самореализации личности.

Так, Л. А. Коростылева в своей структурно–функциональной модели самореализации личности выделяет следующие блоки: «Хочу», «Могу», «Надо», «Принятие решений» и «Реализация». По мнению учёного, блок «Хочу» содержит интересы, желания, которые побуждают человека к активности и задают «высокую планку возможностей самореализации личности». Блок «Могу» представлен самопознанием своих возможностей, самоотношением и самооценкой. Блок «Надо» включает в себя саморегуляцию и представление о социальном запросе в своей личности. Как отмечает автор, условием выбора эффективной стратегии самореализации является устойчивый баланс, гармония блоков «Хочу», «Могу», «Надо». В блоке «Принятие решений» осуществляется выбор и формирование плана действий. Блок «Реализация» интегрирует в себе влияние всех блоков модели и в зависимости от полученных результатов осуществляет обратную связь в виде коллекционного влияния. Результат принятия решения соотносится с критериями самореализации, системой ценностей и расходами (интеллектуальными, эмоциональными, энергетическими, временными), необходимыми для его осуществления [1].

По мнению Л. А. Коростылёвой, модель самореализации пронизана личностными характеристиками. Личностные характеристики выражены в блоках «Хочу», «Могу», «Надо». В блоке «Принятие решений» представлены интегрально-личностные характеристики (например, образ мира). Кроме этого, модель обусловлена ценностными ориентациями, смысложизненными установками человека, его мотивационно-потребительской сферой [Там же].

Исследователь Г. К. Чернявская выделяет три «блока» внутренних движений личности к самореализации: когнитивный, поведенческий, регулятивный. К когнитивному блоку автор относит самоощущение, самонаблюдение, самопознание и самооценку. К поведенческому блоку принадлежат самоподготовка, самообразование, самовоспитание и саморазвитие. Регулятивный блок влияет на первые два блока, стимулируя самодеятельность личности. К данному блоку принадлежат самоконтроль и саморегуляция. Акцентируя внимание на значимости активности в процессе самореализации личности, исследователь выделяет также внешнюю и внутреннюю сторону исследуемого процесса. При этом внешняя самореализация включает внешнюю активность человека (акты самодеятельности и творчества), внутренняя – охватывает внутриличностные процессы, конкретизируемые смыслообразованием [5].

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Интересный взгляд на проблему структуры самореализации личности представлен А. К. Марковой. На основе анализа эмпирических данных, исследователь выделяет два компонента самореализации: принятие других (Я – другие) и автономность (Я – Я). При этом автономность взаимосвязана с самопринятием и спонтанностью поведения. С одной стороны, самопринятие и спонтанность поведения возникают основными составляющими автономности, поскольку, чтобы стать автономным субъектом своего поведения, необходимо, прежде всего, доверять себе, принимать себя, несмотря на недостатки. «Позволить себе быть собой в поведении, а не таким, как ожидают другие или даже сам человек от себя» [4, с. 144]. С другой стороны, автономность – это основа для самовосприятия и спонтанности. По мнению исследователя, принятие других является также важной характеристикой, поскольку реализация человека происходит только среди других людей, приобретает свой объективный смысл в контакте с обществом.

Исследователь М. Б. Гасюк в своей работе доказала, что структура самореализации является самым сложным психологическим образованием, формированию которого способствует возраст и повышение уровня самоактуализации. Следует отметить, что самореализацию автор понимает, как атрибут любого существования человека, поскольку любое проявление человека извне является реализацией его возможностей и целостной индивидуальности. Понятие «самореализация» автор использует только по отношению к личности, наделенной качеством субъекта собственной жизнедеятельности, или в отношении высокоразвитой индивидуальности. Подобную личностную самореализацию исследователь обозначает субъектной самореализацией [3].

Как утверждает С. В. Кульневич, человек, в процессе субъектной самореализации, через свои собственные усилия развивает и реализует те способности, которые соответствуют его потребностям и не противоречат его ценностям и смыслам. У человека, не достигшего уровня субъектности, в его жизнедеятельности также реализуются способности, качества, свойства, ценности. Однако подобное самоосуществление личности автор называет предсубъектной самореализацией. Ее особенностями, по мнению автора, являются такие, как: проявление возможностей способностей человека, его целостной индивидуальности, но при слабом соответствии с потребностями, ценностями, смыслами личности; стихийная реализация способностей, возможностей человека – по требованию ситуации, под влиянием других людей или неосознанно. В данном случае, реализуется не индивидуальность человека, а его социальная функция. В связи с этим исследователь выделяет два вида процесса самореализации личности: предсубъектную (стихийную, ситуационную) и субъектную (интегративную) [2].

Анализируя своеобразие предложенной исследователями компонентной структуры самореализации личности, можно отметить, что, несмотря на определенные разногласия ученых в выделении структурных составляющих, они

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

единодушны в том, что феномен самореализации личности является сложным психологическим образованием в структуре интегральной индивидуальности, которое выполняет систематизирующую функцию.

Творческая самореализация, как одна из разновидностей личностной самореализации, складывается из совокупности осознанных действий личности, направленных на удовлетворение ее потребности в самовыражении. Именно творческая самореализация представляет собой определенную форму социального поведения человека, отражающую особенности управления человеком самим собой, своим творческим потенциалом. Методологическими основаниями для разработки и обоснования структурных составляющих творческой самореализации личности послужили следующие аксиоматические положения:

– творческая самореализация представляет собой качественную характеристику личности, обеспечивающую успешность и эффективность бытия человека;

– единицей анализа творческой самореализации выступает творческая, по своей сути, природа человека;

– особенности творческой самореализации обуславливаются индивидуально-творческими, психофизиологическими, а также возрастными характеристиками личности.

Основываясь на работах Н.В. Кузьминой, А.В. Кулешовой, А.К. Марковой, Г.К. Чернявской и др., мы выделили следующие компоненты творческой самореализации личности: *когнитивный, деятельностный, ценностно-смысловой, личностно-мотивационный*. Раскроем содержание каждого из компонентов, с точки зрения их предметного наполнения и личностной направленности.

Содержанием *когнитивного* компонента выступают знания, способствующие осознанному отношению личности к себе и другим людям. Когнитивный компонент направлен на актуализацию познавательных потребностей, развитие соответствующих способностей и интеллектуального потенциала личности. Понимание творческой самореализации, как креативного осуществления индивидом его личностного потенциала, способностей и возможностей, его самости, определяет круг знаний, без которых творческая самореализация невозможна, а именно:

– общеобразовательные знания, инициирующие развитие интеллектуального потенциала личности;

– специализированные знания, конкретизируемые определённой областью науки, техники, искусства, спорта и т.д.;

– психологические знания, направленные на постижение, понимание и восприятие личностью себя и значимых «других».

Комплексное освоение названных теоретических и методических знаний способствует общему развитию личности, активизирует интерес к

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

определённому роду деятельности, мотивирует к осознанной творческой самореализации.

Деятельностный компонент конкретизирован комплексом умений и навыков, способствующих трансформации личностью предметных знаний в творческую деятельность. В рамках исследуемой проблемы мы выделяем умения, инициирующие творческое развитие и самосовершенствование личности. К таким умениям мы отнесли: коммуникативные, организаторские, исследовательские, технологические, творческие, экспрессивные и рефлексивные умения. Следует отметить, что содержание деятельностного компонента продиктовано необходимостью практического овладения личностью алгоритмами созидательной, преобразующей, творческой деятельности, направленной на процессы самореализации и самоосуществления личности. При этом основными критериями успешности становятся самостоятельность и качество выполняемой работы, а также умения открывать знания, пользоваться различными источниками информации для решения насущных проблем.

Ценностно-смысловой компонент творческой самореализации личности является средством удовлетворения психологической потребности личности в определённом отношении к действительности, к жизни, к другим людям, к себе. В связи с тем, что человеку необходимо определиться в мире человеческих и жизненных ценностей, ценностно-смысловой компонент творческой самореализации личности является базой для формирования аксеологического сознания личности, её эмоционального интеллекта. Стремление к результативной деятельности, успеху, эффективной самопрезентации – суть «внешнего» содержания ценностно-смыслового компонента. «Внутреннее» содержание выделенного компонента – конкретизировано личным опытом переживания и осознанием собственных эмоционально-ценностных отношений к творческой деятельности и креативному самоосуществлению.

Личностное отношение к деятельности, выраженное в целевых установках, интересах, мотивах – содержание *личностно-мотивационного* компонента. Проявлением данного компонента является устойчивая положительная мотивация творческой деятельности, мотивация достижения успеха, потребность в творческой деятельности и в творческой самореализации. Именно личностно-мотивационный компонент определяет наличие у человека интереса к определённому виду деятельности; формирует стремление к приобретению общих, а также специальных знаний, умений и навыков; активизирует потребность в самореализации и её эффективном осуществлении.

Таким образом, представленный нами структурно-содержательный аспект творческой самореализации личности отражает данное явление как теоретическую модель и как процесс, представленный последовательной активизацией элементов самореализации субъекта в творческой деятельности. Только комплексный подход к определению содержания творческой

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

самореализации личности создаёт условия для личностного роста, самоидентификации, а также духовного самоопределения личности.

Список литературы

- 1. Коростылева Л. А.** Психология самореализации личности: затруднения в профессиональной сфере / Л. А. Коростылева. – СПб. : Изд-во «Речь», 2005. – 222 с.
- 2. Кульневич С. В.** Педагогика личности от концепций до технологий : учеб.-практ. пособие / С. В. Кульневич. – Ростов-н/Д. : Творч. центр «Учитель», 2001. – 160 с.
- 3. Личностное развитие:** прогностические модели, факторы, вариативность : кол. моногр. / под ред. И. С. Морозовой ; ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». – Томск : Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2008. – 464 с.
- 4. Маркова А. К.** Психология профессионализма / А. К. Маркова. – М. : Междунар. гуманитар. фонд «Знание», 1996. – 312 с.
- 5. Чернявская Г. К.** Трудный путь к самому себе: очерки саморазвития личности / Г. К. Чернявская; Гос. ком. Рос. Федерации по высш. образованию; Урал. гос. техн. ун-т. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1994. – 116 с.
- 6. The Oxford English Dictionary.** – Second edition / prepared by J. A. Simpson and S. C. Wein. – Vol. XIV. – Oxford, 1989. – 921 p.

УДК 78

Седов Александр Александрович,
преподаватель
Губкинского филиала
ГБОУ ВО «Белгородский Государственный
институт искусств и культуры»
Седова Инна Владимировна,
преподаватель
Губкинского филиала
ГБОУ ВО «Белгородский Государственный
институт искусств и культуры»
in.sedowa2014@yandex.ru

В. ЗУБИЦКИЙ. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА. «РОССИНИАНА»: ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье рассматривается Концертная сюита для баяна с оркестром баянов «Россиниана», сложность замысла, убедительность воплощения, доступность восприятия. Подобная избыточность эмоций и средств музыки В. Зубицкого, конденсированность манеры высказывания – это способ

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

выражения авторской позиции, мироощущения художника.

Ключевые слова: *композитор, сюита, народный инструментализм, неоромантизм, традиционность, инструментовка, цитирование.*

Sedov Alexander Alexandrovich,
Teacher
Gubkin Branch of the Belgorod State
Institute of Arts and Culture
Sedova Inna Vladimirovna,
Teacher
Gubkin Branch of the Belgorod State
Institute of Arts and Culture
in.sedowa2014@yandex.ru

V. ZUBITSKY. SOME ASPECTS OF COMPOSITION CREATIVITY. ROSSINIAN PROBLEMS OF EXECUTION

The article discusses Concert Suite for accordion and orchestra accordion “Rossiniana”, the complexity of the idea, the credibility of incarnation, simplicity. Such redundancy of emotions and means of music of V. Zubitsky, condensing manner of expression – a way of expressing the author's position, attitude of the artist.

Key words: *composer, suite, folk instrumentalism, neo-romanticism, traditionalism, instrumentation, quotation.*

Концертная сюита для баяна с оркестром баянов «Россиниана» – одно из последних сочинений украинского композитора. Обращение к подобному методу написания музыки, в общем-то, типично для творчества В. Зубицкого. С одной стороны, продолжают развиваться классические традиции народного инструментализма – обработка уже готовых мелодий, апробированных в различных проявлениях художественной жизни общества, с другой стороны – цитирование, достаточно распространенный композиторский прием, который активно разрабатывает, вышедший из недр баянной культуры, автор.

Вспомним Вторую камерную симфонию В. Зубицкого, вторая часть которой насыщена драматургическими сломами формы, средствами монтажа и коллажных «врезов». В вихре стремительного движения как резкие повороты – ракурсы возникают стилевые перебивки: джазовый фрагмент (близкий свинговому стилю, импровизация саксофона на фоне рифа – фортепиано и *Ni-hat*), тема до минорной прелюдии И. Баха из первого тома ХТК, начальные фразы до минорного этюда Этюда Ф. Шопена и ля минорного Концерта А. Вивальди. Обращение В. Зубицкого к одному из самых действенных средств композиции XX в. достаточно своевременно. Подобными приемами буквально насыщена музыка А. Шнитке и Р. Щедрина. Вероятно, главное в этом художественном явлении стремление приблизить к современности уходящие эпохи, сопоставить духовные идеалы прошлого и настоящего.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Почему же В. Зубицкий обратился к музыке Дж. Россини? Можно смело назвать несколько причин. Последние годы композитор постоянно живет и работает в Италии. В. Зубицкий – неперенный член жюри международных конкурсов аккордеонистов в Кастельфидардо, много и охотно ведет мастер-классы, которые проводятся в разных городах Италии для молодых музыкантов со всей Европы. Логично предположить, что постоянное общение с художественными ценностями этой страны могло совпасть со вполне понятным желанием связать это со своим творчеством.

Почему избирается музыка именно Дж. Россини? Наверное, изначально для В. Зубицкого не прошло бесследно общение с известным баянистом А. Дмитриевым. Еще в начале 70-х гг. оба музыканта были участниками Всесоюзных отборов баянистов к международным конкурсам, и именно тогда ленинградский баянист впервые представил свою транскрипцию Речитатива Фигаро из оперы «Севильский цирюльник». Но главный побудительный стимул появления «Россинианы» – это органичная близость личности В. Зубицкого духу музыки великого итальянца. Так же, как и Дж. Россини, украинский композитор-баянист талантлив, экспрессивен, легок и лучезарен в своем мироощущении. Солнечные, полетные краски преобладают в палитре В. Зубицкого, а постоянное чувство радости буквально пронизывает композитора.

Какие же мелодии выбирает автор в обширном наследии Дж. Россини? В. Зубицкий обращается к материалам пяти наиболее популярных опер, а также использует один из самых известных вокальных номеров – «Гарантеллу». Стремление композитора цитировать хорошо знакомые и любимые всеми темы характерно для его творчества. Наверное, из всех композиторов, пишущих для баяна, именно В. Зубицкий сумел найти разумный баланс между применением новейших композиторских средств (алеаторика, додекафония, сонористика) и доступностью, демократичностью звучания его сочинений. Кто-то порой обвиняет украинского композитора в некоторой легковесности и поверхностности, но вспомним, то же самое говорилось и о С. Рахманинове. В. Зубицкий успешно решает достаточно сложную задачу – создание профессиональной музыки, ориентированной не только на эстетов меломанов. Для этого привлекаются все средства, вплоть до литературно – сюжетных. Бурлескная опера-сказка для взрослых «До третьих петухов...» по одноименной повести В. Шукшина – Бедная Лиза, Онегин, Атаман, Мудрец, Несмеяна, Змей Горыныч – дает богатейший интонационный материал для композитора.

«Россиниана» полна избыточных эмоций и средств, а также экспрессивного слога. Это является продолжением романтической традиции, важнейшей национально-стилевой доминанты украинского искусства. В этом В. Зубицкий продолжает традиции творчества своих ближайших предшественников – Е. Станковича и И. Карабца. Но «неоромантизм» автора, пишущего для баяна более рельефен и последователен. Питающая его

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

интонационная энергия идет от украинской думы с, привычными для этого жанра, экспрессивно-патетической декламацией, свободным ритмическим развертыванием, неравномерностью музыкальных «строк» и изменчивостью ритмики.

«Россиниана» является, пожалуй, первой серьезной попыткой композитора сделать оригинальную музыку интересной не только для баянистов, а также каким-то образом реабилитировать оркестр баянов как жанр перед широкой музыкальной общественностью. Поэтому автор избирает один из наиболее верных приемов в соединении традиционного баянного музицирования с классикой: цитирование популярных классических мелодий, представляемых с неперенными атрибутами виртуозно-романтической игры баянистов.

Сюита состоит из трех крупных разделов. Принцип расположения частей традиционен (быстро, медленно, быстро), что дает нам право трактовать сочинение как концерт для баяна с оркестром.

В. Зубицкий ставит перед собой сложную фоническую задачу, преодоление однородности звучания солирующего инструмента и аккомпанирующего коллектива. Одним из приемов решения этой проблемы является наложение сразу нескольких тематических пластов. Необходимо отметить, что композитор не только успешно развивает теорию и практику инструментовки для баянного оркестра, но и использует новаторские методы с точки зрения композиции вообще. В «Россиниане» совершенно отчетливо ощущается такое качество современной музыки, как инструментальный фонизм, являющийся конструктивно-формообразующим элементом музыкальной ткани. В. Зубицкий достаточно органично использует такие явления фонического ряда: выделение из контекста «персонафикация», «стремление к обособленности», «чуждость». В плане музыкальной эстетики фонизм следует понимать, как категорию характеристичного в музыке. В разбираемом произведении нас, прежде всего, интересует фоническая сторона фактуры, которая проявляется в фактурном рисунке голосов и фонизме. Фактурный рисунок — это декоративный план фактуры, орнаментальная зарисовка голосов. Фонизм фактуры — это ее общий звуковой характер, определяемый плотностью, регистром, тембровым наполнением музыкальной ткани. В. Зубицкий изобретательно использует эти «новые измерения» композиции. Исследуя сюиту, сразу же неизбежно соприкасаешься с такими компонентами фонизма как красочность, декоративность и объемность.

Красочность пронизывает всю область тембрового наполнения музыкальной ткани сочинения. В. Зубицкий применяет прием сочетания различных способов звукоизвлечения. Так, в первой части сюиты представлены одновременно три тематических линии: плавная, волнообразная цитата из оперы «Сорока воровка», видоизмененная заключительная партия увертюры к опере «Севильский цирюльник», вдруг распавшаяся на серию акцентированных

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

и синкопированных мотивов, и ритмические «всполохи» у солирующего баяна, отдаленно напоминающие интонации увертюры к опере «Вильгельм Телль», исполняемые специфическим баянным приемом «рикошет».

Красочность во многом определяется инструментовкой. Здесь решающее место отводится звуковысотным соотношениям – вертикали. В. Зубицкий умело распоряжается конструктивными свойствами баяна: возможность исполнять очень долгие, протянутые звуки. Так протяжные звуки в «Россиниане» обогащенные средствами динамики приобретают даже значение лейтмотива и появляются в самых кульминационных точках цикла.

Баян обладает широким спектром тембров-регистров, которые способны в значительной степени разнообразить звучание инструмента. Совершенно естественно, что композитор, досконально знающий возможности современного моготембрового концертного инструмента, целенаправленно насыщает свое сочинение подобными ремарками. В то же время необходимо отметить, что В. Зубицкий формирует регистровый план преимущественно у солирующего инструмента, совершенно справедливо полагая, что все существующие баянные оркестры резко отличаются друг от друга по набору инструментария.

Автор предлагает для исполнителей целую палитру игры мехом на баяне: тремоло, рикошет, вибрато, воздействие на мех ногой. Все это дополняется включением в первую часть приема детонации, основанного на эффекте Доплера и впервые описанного В. Завьяловым.

Значительно усиливает красочность инструментовки насыщенность орнаментикой. В. Зубицкий, хорошо понимая, что этот композиторский прием широко и эффектно применялся еще самим Дж. Россини, подхватывает эту линию в творчестве итальянского композитора и последовательно доводит расцветивание мелизмами до необходимого образно-эмоционального уровня.

Довольно полно в «Россиниане» разработана и категория объемности, под которой имеется в виду глубинный охват музыкального пространства. Например, В. Зубицкий считает важным подчеркнуть роль рельефа и фона, детально программируя соотношение звуков и пауз, опор и опеваний. К этому же аспекту относится и явление громкостной динамики или «динамофонии». Композитор последовательно испытывает возможные предельные звучности оркестра баянов, видимо, считая это одним из средств преодоления статического состояния тембровой однородности.

Все описанное убедительно воплощается в реальной ткани музыки «Россинианы». Таким образом, В. Зубицкий демонстрирует в своем сочинении очень грамотную и находчивую инструментовку. Будучи опытным исполнителем, композитор учитывает даже возможную квалификацию оркестрантов. Общеизвестно, что все оркестры баянов – это учебные коллективы, автор весьма оригинально находит выход из положения. Главная партия увертюры к опере «Волшебная лестница» является образцом виртуозного стиля, а в гобойном варианте даже своеобразным тестом на

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

профессионализм исполнителей, остроумно распределяется на элементы, которые адресуются первыми вторым баянам.

Очень умело украинский композитор применяет такие проявления фонического, которые более употребимы в полифонии – сочетание приемов уплотнения и разряжения «объемов звучания». В «Россиниане» в достаточной степени проявляется роль фонизма в формообразовании. Специфика «структурирования» музыкальных построений зачастую определяется неожиданными вступлениями после непрерывного потока.

Все эти композиторские приемы, «инженерный расчет» в комбинировании разных фактурных слоев, окрашиваются яркостью мелодизма и урбанистичностью кластеров-символов, эмоциональным неистовством крайних частей цикла, проникновенной лирикой среднего раздела, опираются на жесткую дисциплину метроритма, строгую квадратность построений.

Концертная сюита для баяна оркестром баянов привлекает сложностью замысла, и убедительностью воплощения, и доступностью восприятия. Подобная избыточность эмоций и средств музыки В. Зубицкого, конденсированность манеры высказывания – это способ выражения авторской позиции, мироощущения художника.

Список литературы

- 1. Басурманов А.П.** Справочник баяниста / А.П. Басурманов. – М. : Советский композитор, 1987. – 116 с.
- 2. Григорян А.С.** К вопросу о фонизме / А.С. Григорян // Советская музыка. – М., 1986. – Вып. 1. – С. 67–72.
- 3. Завьялов В.Р.** Баянное искусство / В.Р. Завьялов. – Воронеж, 1995. – 128 с.
- 4. Зинкевич Е.С.** Огонь молодости / Е.С. Зинькевич // Советская музыка. – Вып. 1. – М., 1986. – С.55–62.
- 5. Сташевский А.Я.** Панорама украинского баянного авангарда на рубеже столетий / А.Я. Сташевский // Народник. – М.: Музыка, 2006. – № 2. – С. 162–170.
- 6. Имханицкий М.И.** История исполнительства на русских народных инструментах / М. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 378.12

Слота Наталья Владимировна

кандидат педагогических наук,
заведующий кафедрой
музыкального педагогического образования
ГОУ ВПО «Донецкий педагогический институт»
zlata_n.s@mail.ru

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДОВ И ПРИЕМОВ МУЗЫКАЛЬНО- СЦЕНИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ

В статье исследуется проблема музыкально-сценического обучения учащихся в общеобразовательных учреждениях и в учреждениях дополнительного образования. Раскрывается суть методов и приемов музыкально-сценического обучения, которые направлены на формирование и совершенствование межличностного общения участников вокального ансамбля, способности у учащихся к сохранению творческого самочувствия в условиях публичной деятельности, а также умения воплощения музыкальных образов.

Ключевые слова: *музыкально-сценическое обучение, учащиеся, художественный тренинг, методы педагогического стимулирования, эмоционально-сценическая концентрация, метод моделирования творческого процесса.*

Slota Natalia Vladimirovna

doctor of philosophy,
Chairperson of music pedagogical education
Donetsk Pedagogical Institute,
zlata_n.s@mail.ru.

USE OF METHODS AND TECHNIQUES OF MUSICAL AND STAGE EDUCATION OF STUDENTS (LEARNERS)

The article discusses the problem of musical and stage education of learners in general education institutions and in institutions of additional education. The essence of methods and techniques of musical and stage training that are aimed at the formation and improvement of interpersonal communication among the participants of the vocal ensemble, the ability of the students to preserve their creative state of health in the conditions of public activity, as well as the ability to transmit musical images are revealed.

Key words: *stage music training, learners, art training, methods of pedagogical stimulation, emotional-scenic concentration, a method of modeling the creative process.*

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Важной задачей системы образования на современном этапе является своевременное выявление и развитие у каждого ребенка творческих способностей, формирование у него качеств, необходимых для того, чтобы в дальнейшем обучении, в любом виде будущей деятельности он был бы не только исполнителем, но и творцом.

Поставленные задачи в значительной степени решает музыкальное искусство. Среди предметов эстетического цикла именно музыка особенно больше стимулирует учеников к творческой деятельности, способствует формированию у них способности к познавательному и эмоционально-эстетическому оцениванию искусства, развития творческого мышления, коммуникативности.

Приобретенные на уроках искусства знания, умения и навыки являются ценностью творческого характера, поскольку они могут быть использованы учениками в творческой по своей сути деятельности. И только на основе данной деятельности в рамках занятий искусством происходит формирование эстетических, нравственных, мировоззренческих отношений учащихся, формирование их духовной культуры. Детское творчество играет ведущую роль во многих системах художественного образования и в системах музыкального образования Э. Жак-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, Ш. Судзуки, Д. Кабалевского, Н. Ветлугиной. По мнению педагогов, в частности, А. Климановой, творческое задание направлено на создание учениками нового художественного продукта или фрагмента этого продукта (сочинение или исполнительская интерпретация), а также художественного образа произведения, который воспринимается, является средством педагогического управления художественной деятельностью учащихся, центральным элементом урока искусства.

Музыкально-эстетическое воспитание учащихся осуществляется в различных формах коллективного музыкального творчества. Одной из самых популярных и любимых форм коллективной музыкальной деятельности учащихся является пение в вокальных ансамблях.

Сейчас продолжают набирать популярность вокальные студии, вокально-хореографические ансамбли, шоу-группы, где ребенок со средними вокальными данными может раскрыть свой творческий потенциал, научиться управлять собственным голосом, имеет возможность развить свои творческие способности и всегда получает попытку самовыражения и имеет поддержку товарищей.

Итогом музыкальной деятельности является концертное выступление, т.е. музыкально-сценическая деятельность, которая подразумевает воплощение музыкального образа.

Проанализировав собственный опыт работы с детскими вокальными ансамблями, хочется обратить внимание на ряд трудностей, которые возникали в сценическом воплощении музыкальных образов: некоторые дети слишком эмоциональные (они используют много жестов, мимики – возможно, они пытаются подражать преподавателю или какому-нибудь исполнителю), что не

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

всегда совпадает с замыслом автора, но чаще детям присуща эмоциональная скованность (вялые мышцы лица – маловыразительная мимика, вялый артикуляционный аппарат, неумение свободно владеть жестами). Эта проблема остро возникает именно в работе с вокальными ансамблями, потому что в вокальном ансамбле поют много детей и все они разные. Если об исполнении одного ребенка можно сказать, что его выступление было более или менее эмоциональным, то в вокальном ансамбле эта разность исполнения очень заметна.

Вокальный жанр – синкретический вид искусства, который объединяет музыкальное искусство, ораторское, театральное, хореографическое. Поэтому песню можно назвать своего рода маленьким музыкальным спектаклем. И, соответственно, от вокальных исполнителей требуется владение широким спектром умений и навыков.

Мы определили «умение сценического воплощения музыкальных образов» как способность детей воспроизводить и доносить до слушателей образное содержание произведения, используя при этом выразительность мимики, пантомимики, элементов хореографии, и сохраняя в условиях публичной деятельности творческое самообладание.

Процесс музыкально-сценического обучения учащихся будет эффективным и интересным при использовании методов и приемов, направленных на формирование умений сценического воплощения музыкальных образов, а именно:

художественный тренинг – направлен на формирование и совершенствование межличностного общения участников вокального ансамбля, а также способности у учащихся к сохранению творческого самочувствия в условиях публичной деятельности. Художественный тренинг осуществляется путем привлечения учащихся к ролевой игровой деятельности и предусматривает:

артикуляционную гимнастику, которая включает в себя комплекс упражнений, например, упражнение «Заборчик», «Дудочка», «Окошко», «Грибочек» и др.).

Во время выполнения упражнений необходим визуальный контроль педагога. Эти упражнения являются важным и необходимым звеном в исправлении недостатков речи и в работе над вялостью артикуляционного аппарата. Для достижения необходимого эффекта упражнениям необходимо уделять 3–5 минут перед пением.

Мимическую разминку, задача которой активизировать мышцы лица, определить, какое выражение лица подходит для воплощения определенного настроения.

Для того чтобы выступление было ярким и живым, нужно, чтобы мимика лица тоже была живой. Например:

наморщить лоб, поднять брови (удивление);

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

сдвинуть брови, нахмуриться (сержусь);

полностью расслабить брови, закатить глаза (а мне все равно – равнодушие);

расширить глаза, рот открыт, руки сжаты в кулаки, все тело напряжено (страх, ужас);

расширить глаза, рот открыт, вдохнуть, немного улыбнуться (удивление, восхищение);

улыбнуться, подмигнуть (улыбка – залог успеха).

Определенные группы мышц лица отвечают за выражение соответствующих эмоций. Научиться свободно владеть мимикой, уметь применять выражение лица для передачи определенного настроения, уметь читать эмоции других участников ансамбля помогут упражнения: *«Воплотить настроение»*, при выполнении которого дети по очереди дают друг другу задания передать настроение: веселое, грустное, торжественное, злое, удивленное, обиженное, тревожное и тому подобное. Затем ученики оценивают, удалось ли передать настроение в достаточной степени, или нет, какой мимики не хватило, над какими мышцами лица необходимо работать.

Упражнение *«Угадай настроение»*: один из учеников изображает определенное эмоциональное состояние (на его выбор), другие ученики должны угадать настроение, которое выражает ученик.

Упражнение на развитие эмоций в процессе пения *«Создай фразу»*: ученикам можно предложить фразу «Я пойду на концерт» и домашнее задание: придумать мелодию на эту фразу в определенном настроении (с интересом, с радостью, с удивлением, со страхом, торжественно, печально). Затем на уроке все по очереди должны продемонстрировать ее и обратить внимание, как мелодия влияет на настроение.

Особое внимание необходимо уделять применению метода «создание ситуации успеха». Этот метод заключается в том, что педагог помогает воспитаннику достичь определенного успеха в необходимом деле и тем самым подкрепляет мотивацию дальнейшей активности. Метод, конечно, требует от педагога больших усилий, чем поощрения, но он является более результативным.

К. Ушинский отмечал, что успех и неудачи учащихся в обучении – это внутренний мир ребенка, игнорирование которого может привести к плачевным результатам. Педагог утверждал, что только успех поддерживает интерес ребенка к учебе.

Из собственного опыта работы можно сделать вывод, что применение метода «создание ситуации успеха» является одним из действенных и эффективных в формировании умений сценического воплощения музыкальных образов у участников детского вокального ансамбля. Это позволило определить ситуацию успеха участников вокального ансамбля как создание благоприятных организационно-педагогических условий, где каждый ученик будет чувствовать особое психическое состояние, выражающееся удовольствием от

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

положительного результата музыкально-сценической исполнительской деятельности. Ситуация успеха становится стимулом для дальнейшего успешного развития ребенка.

Достижение успеха в музыкально-сценической деятельности учащихся в процессе вокально-ансамблевого музицирования зависит от применения метода «эмоционально-сценической концентрации».

Участники коллектива в ситуациях публичной деятельности переживают особые чувства. Часто из-за волнения дети не могут достойно исполнить произведение, у некоторых возникает страх перед сценой. Из-за отсутствия умений произвольного преодоления страха ученики-исполнители часто испытывают трудности в сценической деятельности, не умеют преодолеть эмоциональные «препятствия», свободно создавать музыкальные образы.

Во время концертного выступления могут возникнуть совсем непредвиденные ситуации: поломка аппаратуры, внезапная растерянность отдельного исполнителя-солиста или группы исполнителей. Кроме того, возможные препятствия на концерте со стороны слушателей: шум, шорох, шепот, хождение по залу. Такие негативные моменты не просто раздражают исполнителей и слушателей, но и сказываются на качестве исполнения. Исполнителям подобные ситуации мешают успешно выступить, нередко наносят разочарование.

Для того чтобы подготовить учеников к выступлению, необходимо найти способы преодоления их волнения, помочь решить проблему внутреннего раскрепощения, снять нервное напряжение.

Творческое волнение в ситуации публичной деятельности следует направить в такое русло, чтобы оно способствовало лучшему раскрытию исполнительских замыслов, а не порождало неуверенность, страх перед слушателями.

Для успешного выступления необходим эмоциональный настрой коллектива, который должен обеспечить общую активность учащихся во время выступления. Перед выступлением на сцене ученикам стоит самим себе продемонстрировать то, что они будут показывать другим. Для этого рекомендуется применять ситуацию «эмоционально-сценической концентрации». Я даю определение эмоционально-сценической концентрации как умение концентрироваться на будущем концертном выступлении и умение максимально полно донести до слушателя художественный образ исполняемого произведения.

Перед концертом возможно возникновение ситуаций, когда несколько вокальных коллективов вынуждены находиться в одном помещении и за ограниченное время эмоционально настроиться и подготовиться к выступлению. Участники коллектива должны быть готовыми к таким ситуациям. Здесь также поможет эмоционально-сценическая концентрация, которая формирует умение

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

не реагировать и не отвлекаться, а сконцентрироваться на художественно-образном содержании исполняемых произведений.

С целью формирования способности к «эмоционально-сценической концентрации» целесообразно на репетициях выполнять подготовленные номера программы в ситуации специально созданных препятствий: шум, параллельное включение фрагмента инструментальной музыки, звучание радио, мобильных телефонов.

Следующий метод побуждения к рефлексии направлен на формирование самостоятельности, инициативности в процессе деятельности, адекватной самооценки, взаимоконтроля. В современной педагогике под рефлексией понимают самоанализ деятельности и ее результатов.

Рефлексия может осуществляться не только в конце занятия, как это принято считать, но и на любом его этапе. Рефлексия направлена на осознание изученного материала. Ее цель не просто уйти с занятия с зафиксированным результатом, но и построить смысловую цепочку, сравнить средства и методы, провести анализ.

Обычно в конце занятия подводятся его итоги, обсуждение того, что узнали, и того, как работали, то есть, каждый оценивает свой вклад в достижение поставленных в начале занятия целей, свою инициативность в процессе деятельности, полезность выбранных форм работы. Ученики по очереди высказываются, отвечают на вопрос: что нового узнали, чему научились, какие виды деятельности были интересными, какие задачи были легки в исполнении и какие вызвали трудности, что удивило и др.

Для того чтобы закончить занятие на позитивной ноте можно воспользоваться упражнением «Комплимент» (комплимент-похвала, комплимент исполнительным качествам, комплимент в чувствах), в котором ученики оценивают вклад друг друга в занятия и благодарят друг друга и преподавателя. Такой вариант окончания занятия дает возможность удовлетворения потребности в признании личностной значимости каждого.

Метод моделирования творческого процесса направлен на проявление самостоятельности учащихся при создании интерпретации. Этот метод подчеркивает важность самостоятельного принятия детьми решений: «Учитель должен стремиться к тому, чтобы ученики как можно чаще сами отвечали на вопросы, возникающие в течение урока, а не довольствовались получением от преподавателя готовых ответов, которые им остается только запомнить» [3, с. 157].

На занятиях необходимо направить творческий процесс в такое русло, чтобы активная самостоятельная деятельность ученика была ведущей в создании интерпретации. Нужно сделать все возможное, чтобы к творческому решению проблемы ученики подходили самостоятельно.

Целесообразным будет использование игр «Композитор», «Художник», «Музыка обо мне». Цель игры «Композитор» ответить на главные вопросы «О

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

чем с тобой говорит композитор? Что он хочет тебе сказать своей музыкой?». Цель подобного вопроса заключается в том, чтобы помочь ребенку понять смысл своей деятельности. Необходимо смоделировать творческий процесс так, чтобы ребенок заглянул в себя, увидел себя с позиции другого человека. Только когда ученик самостоятельно пройдет путь создателя, он может понять, как придумывать мелодию, как исполнять музыку, как ее слушать.

С целью активизации творческих проявлений учащихся в процессе ансамблевого пения целесообразно применение в работе методов коррекции пения и художественно-сценического поведения, которые предусматривают применение импровизации на репетициях и в ситуациях публичного выступления.

Гибкое реагирование на неожиданные ситуации, незаметный выход из сложных ситуаций, быстрое решение проблемы именно во время выступления, сохранения эмоционально-творческого настроения во время выполнения – все эти задачи с легкостью выполняют ученики, которые умеют импровизировать. Термин «импровизация» происходит от слова «импровизус», что в переводе с латинского означает – «неожиданный», «внезапный».

Итак, импровизация часто выступает результатом яркого воображения, буйной детской фантазии, средством открывать в себе новое.

В своих элементарных проявлениях импровизация доступна всем детям. Это может быть:

- ритмо-интонационное пластическое воплощение образов окружающего мира (например, шелест листьев, щебет птиц, капли дождя, стук копыт, вой ветра и т.п.);

- импровизация (поиски фантазирования) только одного слова, фразы вокального произведения;

- выбор интонации, настроения, характера к музыкальному тексту в целом (может быть и к короткой фразе) для передачи его эмоционального содержания;

- образное видение и прослушивания произведений различных видов искусства и фиксация этого в слове, рисунке, звуке (музыкальное, литературное, живописное моделирование);

- создание элементарных поговорок, припевок; ритмизация музыкальных песен, стихов; мелодизации прозы, коротких фраз; пластическое воплощение в движении, танце звуковых красок, а также различных литературных сюжетов и тому подобное.

Начальными формами импровизаций может быть создание ритмических сопровождений (хлопки в ладоши, хлопки руками по коленям, щелчки пальцами, притопы; игра на музыкальных ударных инструментах) к декламации или пению самих детей.

Далее можно вводить вокально-творческие упражнения на озвучивание простых текстов, которые предварительно ритмизируются и создание мелодий и ритмов на короткие тексты стихов или скороговорок.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Импровизация на занятиях с учащимися должна происходить в игровой форме, где всегда есть место для фантазии, возможны различные варианты исполнения произведений, перемена ролей. Играя, инсценируя сюжеты песен, необходимо создавать атмосферу общения, где всем комфортно и радостно.

Импровизация может носить коллективный характер. Именно этот тип импровизации присущ ансамблевому пению. Использование импровизации как формы активизации творческих проявлений учащихся имеет очень большое значение в публичной деятельности.

Целесообразно использование комплекса упражнений на различные формы импровизаций. Каждая группа упражнений направлена на формирование определенных умений и навыков:

1. Первая группа упражнений – это упражнения и задания на развитие воображения, фантазии, которые также распространяют кругозор и способствуют формированию творческой личности, способности создать собственную интерпретацию художественного произведения, то есть создать художественный образ.

2. Упражнения на развитие двигательной координации: пластичность тела, координация рук, чувство ритма других участников.

3. Упражнения на развитие вокально-двигательной координации. Эти упражнения сочетают пение с движением, их выполнение тренирует ритмичность, точность и вокально-двигательную координацию. При выраженном исполнении пение и движение не должны мешать друг другу, цель этих упражнений – формирование свободы исполнения.

4. Задания на развитие и коррекцию умений ансамблевого пения (упражнения на развитие гармоничного слуха, развитие у учащихся чувства коллективизма).

5. Упражнения на формирование умения использовать изобразительные приемы (глиссандо, филирование, трели) – подражание звукам природы, озвученные текста.

Анализ вышесказанного объясняет важность предложенных методов и приемов музыкально-сценического обучения учащихся, поскольку творческий, коллективный подход на занятиях способствует формированию умений сценического воплощения музыкальных образов.

Список литературы

- 1. Апраксина О.А.** Музыкальное воспитание в школе / О.А. Апраксина. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 10. – 230 с.
- 2. Беседы К.С. Станиславского** [сост. К.Е. Антарова]. – М. : Советская Россия, 1990. – 80 с.
- 3. Кабалевский Д.Б.** Воспитание ума и сердца : кн. [для учителя] / Д.Б. Кабалевский. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

4. Маркуорт Л. Самоучитель по пению / Л. Маркуорт ; [пер. с англ.]. – М. : Астрель, 2008. – 158 с.

5. Маслов С.И. Эмоции и ценности в начальном образовании / С.И. Маслов. – Megastar. – 1999. – №6. – С. 84–95.

6. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М. Падалка – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.

7. Тютюникова Т.Э. Уроки музыки. Система обучения К. Орфа / Т.Э. Тютюникова. – М. : Астрель, 2000. – 94 с.

8. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Педагогическая антропология [собр. соч.] / К.Д. Ушинский. – М. : Музыка, 1950. – Т.8. – 679 с.

9. Шипунов С.А. Харизматичный оратор : руководство к курсу «Словесная импровизация» / С.А. Шипунов. – М. : Локус Станли, 2010. – 288 с.

УДК 37.036-057.874:78

Фурсенко Татьяна Фёдоровна,
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
имени В.И. Вернадского» в г. Ялте
seminar_KGU@mail.ru

ВОСПИТАНИЕ ИНТЕРЕСА К МУЗЫКЕ НАРОДОВ КРЫМА У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

В статье рассматриваются методические основы воспитания интереса к музыке народов Крыма у младших школьников. Определены пути использования музыкального фольклорного наследия в организации воспитательного процесса на материале образцов русского, украинского, татарского, немецкого, цыганского народов, которые оказывают сильное воспитательное воздействие на младших школьников и формируют у них уважительное отношение к другим народам.

Ключевые слова: *интерес, воспитание, фольклор, музыка народов Крыма, младшие школьники.*

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Fursenko Tatyana Fedorovna,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Associate Professor of Department of
Musical Pedagogics and Carrying out
The Humanitarian-Pedagogical Academy (branch)
of V.I. Vernadsky Crimean Federal University» in to Yalta
seminar_KGU@mail.ru

EDUCATION OF INTEREST TO THE MUSIC OF THE PEOPLES OF THE CRIMEA IN YOUNGER SCHOOLCHILDREN

The article discusses the methodological foundations of raising interest in the music of the peoples of Crimea among younger schoolchildren. The ways of using the musical folklore heritage in the organization of the educational process on the material of samples of the Russian, Ukrainian, Tatar, German, Gypsy peoples, which have a strong educational impact on younger schoolchildren and form their respectful attitude to other nations, are determined.

Key words: *interest, education, folklore, music of the peoples of Crimea, younger schoolchildren*

Воспитание интереса к народной музыке у детей младшего школьного возраста остается актуальной проблемой и в наше время, когда всё острее проявляются противоречия, связанные с национальным вопросом.

Знакомясь с образцами музыкального фольклора своего народа, дети лучше понимают фольклор других народов, глубже осмысливают общечеловеческие национальные ценности. Приобретенные знания о музыке народов Крыма оказывают воспитательное воздействие на младших школьников и формируют у них уважительное отношение к другим народам, любовь к своей Родине, к родной природе.

В трудах педагогов Н. Ветлугиной, Д. Кабалевского, Т. Комаровой, О. Радыновой, Р. Чумичевой, В. Шацкой и психологов Л. Выготского, А. Леонтьева, В. Петрушина, Б. Теплова подчеркивается важность приобщения к культурному наследию детей младшего школьного возраста для их духовного развития.

При раскрытии природы интереса, его роли и места в музыкально-эстетическом воспитании младших школьников мы опирались на публикации таких учёных, как Т. Аникиной, Г. Горбулич, А. Демьянчука, Д. Кабалевского, Н. Лысиной, а также на исследования художественных интересов – В. Квятковского, Ю. Фохт-Бабушкина. Музыкальные интересы, как и художественные интересы, различаются по структуре, характеру, направленности изменений.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Н. Лысина подчёркивает: «Интерес к музыке в активной фазе определяется как избирательная направленность личности ученика на восприятие музыкального произведения, устанавливающая потребность в общении с музыкой в силу её идейно-эстетической значимости на уровне творческой деятельности» [3, с. 187].

Учёные указывают, что основу музыкального интереса составляют эмоциональные процессы, которые дают человеку эстетически неповторимое и индивидуальное наслаждение. Музыкальный интерес имеет ярко выраженный интеллектуальный, эмоциональный и волевой компоненты.

И. Джидарьян, А. Катинене, Р. Тельчарова, Н. Червоиваненко рассматривают проблему развития интереса к народной музыке школьников в аспекте более широкой проблемы формирования основ музыкальной культуры. Они справедливо заметили, что воспитание интереса к народной музыке связано с формированием музыкально-эстетического сознания, которое является фундаментом музыкальной культуры личности. Вместе с тем интерес представляет собой один из структурных компонентов музыкально-эстетического сознания и отражает субъективное эстетическое отношение человека к действительности и искусству, а также вовлекает обучающегося в музыкально-эстетическую деятельность, в ходе которой происходит присвоение лично значимых для него ценностей музыкальной культуры.

Как свидетельствует практика, в общеобразовательных организациях нашего региона недостаточно уделяется внимания воспитанию у детей интереса к музыке народов Крыма.

Цель нашего исследования – разработать методические основы воспитания интереса к музыке народов Крыма у младших школьников.

Новизна исследования заключается в том, что нами были разработаны методические основы воспитания интереса к музыке народов Крыма у младших школьников.

Творческое наследие народов Крыма отмечено разнообразием тематики, содержания, настроений и эмоций. Высокая духовность и гуманистическая направленность лучших произведений греческого, русского, украинского, татарского, армянского, немецкого, цыганского музыкального искусства отразились в широкой гамме различных чувств и самых тонких нюансах. В целом, фольклор народов Крыма составляет одну из ярких и содержательных страниц мировой художественной культуры.

Вечное взаимодействие добра и зла, жизни и смерти, отрицание «черно-белого» мышления, абсолютных идей и оценок, предпочтение относительности, текучести всего в мире именно в этом и состоит особенность музыкального фольклора народов Крыма.

Фольклорные традиции составляют своеобразную систему ценностей, в которой воплощены мировоззренческие представления о жизни, нравственные эталоны и нормы поведения человека, этнические черты и характер народа.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Сопричастность к фольклорным традициям обеспечивает накопление младшими школьниками эмоционально-ценностных отношений к окружающему миру, на основе «проживания» и «приращивания» культурного опыта [7].

Музыкальный фольклор объединяет в себе такие качества, как сохранение традиций, преемственности поколений, неподдельного интереса к окружающему миру.

Процесс обучения в состоянии интереса носит несозерцательный, а активный целенаправленный характер. Г. Стулова справедливо заметила, что решающим фактором в познании музыкального искусства является заинтересованность, а процесс познания народной музыки будет воспитывающим и развивающим только при условии развития у детей положительного, эмоционального отношения к процессу обучения и наличия потребности в приобщении к народной музыке [5].

Методические принципы изучения музыкального фольклора формировались на протяжении всей истории музыкального воспитания и образования. В практике его изучения в школе прослеживается два направления. Одно связано с ознакомлением с фольклором через произведения композиторов, творчество которых пропитано народной музыкой. Это предполагает слушание и исполнение обработок народных песен и наигрышей, а также авторской музыки, основанной на фольклорном материале. Такой путь свойственен отечественной школе, становление которой началось в середине 1920-х годов прошлого века и продолжается до настоящего времени.

Другое направление связано с непосредственным обращением к аутентичному фольклору, оно наиболее ярко прослеживается в украинской, венгерской педагогике. Существует мнение педагогов о том, что обработки знакомят обучающихся с одной стороны с произведениями композиторского творчества, а фольклор так и остается за пределами их духовного мира, что использование обработок не способствует воспитанию интереса к фольклорной музыке. Однако речь не идет об отказе на уроках музыки использования обработок народных песен, так как отказ от них ограничит представление школьников о музыкальном фольклоре.

Многие русские композиторы в своём творчестве обращались к крымскотатарской народной музыке. Среди них М. Глинка при написании лезгинки использовал две крымскотатарские мелодии, а третью – («Каледен-калее» – «Из крепости в крепость») – в сцене Ратмира части «Анданте» третьего акта оперы «Руслан и Людмила».

Великий армянский композитор А. Спендиаров хорошо знал крымскотатарскую музыку. Народные мелодии крымских татар он перерабатывал и использовал в различных музыкальных жанрах – от романсов до симфоний. На основе крымскотатарских народных напевов он создал две серии «Крымских эскизов» для симфонического оркестра. В первую серию входят «Оюн ава» (Плясовая), «Къайгылы йыр» (Элегическая), «Долу» (Застольная),

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

«Къайтарма оюны» (Плясовая-хайтарма). Во вторую серию входят «Такъсим» (Прелюдия), «Пешраф» (Интермеццо), «Севги йыры» (Песнь о любви), «Багълама оюны» (Плясовая Баглама), «Келиннинъ агълавы» (Плач невесты), «Сычан йыры» (Песня о мышке), «Оюн авасы» (Плясовая Ойнава), «Къайтарма» (Хайтарма).

Мерзие Халитова, Джемиль Кариков, Эльвира Эмир, Расим Рамазанов и Февзи Алиев, Назим Амедов – крымские композиторы, которые широко использует в своём творчестве крымскотатарскую народную музыку. При знакомстве младших школьников с крымскотатарской народной музыкой эффективен полифонический метод Д. Депшкова [2, с. 18]. Наряду с авторскими произведениями целесообразно использовать и образцы аутентичные, а затем предложить обучающимся сравнить интерпретации. Этот метод позволяет удержать музыкальное внимание школьников более длительное время, вместе с тем он решает задачи исполнительского анализа и эмоционально-смысловой драматургии.

Очень большой интерес у школьников вызывают крымскотатарские народные мелодии детских игр таких, как «Между нами речка», «Наврез», «Черная курица», «Танцуй, малыш, танцуй», а также шуточные, игровые и сатирические песни «Мышонок», «Великан», «Луженый казан», «Седоглавый верблюд», «Моя уточка», «Мельник», «Белый ягненок».

При знакомстве младших школьников с музыкой народов Крыма нельзя не остановиться на цыганской народной музыке. В Крыму цыгане проживают очень давно. В XIV в. цыгане заселили пригороды, образовав цыганские слободки в Симферополе (бывшей Акмечети), Карасубазаре, Старом Крыму. Под Бахчисараем они заняли древнее поселение Салачик. В настоящее время эти слободки опустели и разрушены, однако цыганская народная музыка жива. Обучающимся предлагается прослушать «Цыганочку» и просмотреть видеоряд с картинками пляски цыган, проанализировать характер музыки и определить жанр. После прослушивания музыкального фольклорного материала возможно использование «метода размышления о музыке» Д. Кабалевского. Использование этого метода заключается в обсуждении проблемы, которую затрагивает образец народной музыки, рассматриваемый обучающимися [1, с. 64].

Детские фольклорные произведения отличаются разнообразием по характеру исполнения, содержанию, мелодике, композиции. Среди них наиболее распространены песенки-миниаютюры в четыре стиха, диалогические и кумулятивные песни, припевки и перегудки, заклички, дразнилки, потешки, колыбельные, песенки-приговорки. Они помогают ребёнку познать окружающий мир в ходе увлекательной игры и формируют его ценностные ориентации.

Так, например, при знакомстве с русскими народными потешками «Сорока-белобока», «Ладушки», «Идет коза рогатая» у младших школьников

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

расширяется кругозор, накапливаются знания о нравственных нормах поведения в обществе. Здесь уместно использование метода жизненных ассоциаций С. Португалова. Он позволяет создать у обучающихся особое эмоциональное состояние, близкое состоянию персонажа музыкального произведения. Погружению детей в такое состояние способствует беседа учителя, а также созданная непривычная атмосфера [4, с. 17].

В. Сухомлинский в книге «Сердце отдаю детям» раскрывает позитивное влияние процесса исполнения народных песен. Автор подчеркивает, что народная песня, определяя поэтическое видение окружающего мира, помогает воспитать у детей эстетическое отношение к природе, тонкость восприятия мира, эмоциональную чуткость. А также народная песня позволяет открыть детям богатство родного слова [6, с. 656].

Большой интерес у младших школьников вызывает изучение немецких народных песен «Schuptje jintj em Waldtje» («Пошла овечка в лес»), «Uboa, uboa, wanne tjamst du wada?» («Аист, аист, когда ты снова прилетишь?»), «Kleine meine Entchen» («Мои маленькие уточки»), колядок «Etj komm von dem Boachj jerant» («Я с горы сбежал»), «Etj komm von dem Boachj jerant», «Hislei in der Grubei sass und schlief» («Заяц в овраге сидел и спал»).

При проведении внеклассных занятий обучающимся можно предложить разучить песню «Runde, runde Rouse» («Круглую-круглую розу»), её необходимо исполнять во время движения хора по кругу, а на последних словах все участники игры приседают и хлопают в ладоши.

Освоение украинского фольклорного музыкального материала предусматривает использование методов и приёмов, направленных на расширение ассоциативного фонда воспитанников, актуализацию личностных интересов и активизацию их оценочной деятельности, коррекцию жанровых эталонов, выбора и творческой интерпретации музыкальных произведений, сравнительного и аксиологического анализа произведений, а также самоанализа и самооценки собственных достижений обучающихся в эстетическом развитии. При помощи традиционных методов обучения (словесный, наглядный, практический) в общей работе педагога и учащегося осуществляется активизация ассоциативных связей с другими видами интонирования образного содержания.

Известна острота и свежесть восприятия младшего школьника, его любознательность, яркость воображения. Вместе с тем, им свойственна ранимость психики, неустойчивость внимания, несформированность всего организма, быстра утомляемость от постоянного сидения, однообразной деятельности. Эта особенность определяет необходимость разнообразить деятельность ребёнка, его постоянной активизации путем постановки новых заданий, смены деятельности.

В практике музыкального образования зарекомендовал себя метод проблемного изложения материала Ю. Алиева, который направлен на

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

привлечение обучающихся к самостоятельному поиску знаний. Создаваемая учителем проблемная ситуация, позволяет повысить активность обучающихся и разрешить противоречия между имеющимися знаниями и новыми музыкальными явлениями, с которыми младший школьник должен познакомиться.

На постижение обучающимися логики музыкальной композиции и развития навыков сочинительства направлен метод создания шедевров М. Красильниковой [3]. Он требует тщательной подготовки детей, как в интонационном развитии, так и в композиционном, структурно-аналитическом постижении музыки.

В музыкально-воспитательной работе следует исходить не из способностей детей и их подготовки, а из их жизненного опыта. Использование метода детского творчества позволяет пробудить интерес к музыке народов Крыма у младших школьников. Опираясь на накопленный музыкальный опыт, обучающиеся создают собственные исполнительские интерпретации фольклорных песен, импровизируют на шумовых инструментах, выражают свои чувства при помощи определённых пластических или танцевальных движений.

Например, после изучения украинской народной песни «Журавель», обучающиеся подбирают ритмическое сопровождение к этой песне на шумовых инструментах. Для развития навыков сочинительства школьникам необходимо было досочинить последнюю фразу в песне «Прийди, прийди, сонечко», а затем из предложенных учителем квинт подобрать аккомпанемент на фортепиано. Подобные задания пробуждают интерес у младших школьников к самостоятельному творчеству.

Творческие задания составляются с учётом всех видов деятельности, используемых как на уроке музыки, так и на внеклассном музыкальном занятии.

Целенаправленное руководство педагогическим процессом по воспитанию интереса к музыке народов Крыма у младших школьников строится на основе следующих принципов:

- отбирать музыкальный материал для урока или внеклассного мероприятия с учетом общепринятых дидактических требований;
- применять такие формы работы, которые будут способствовать созданию на уроке или внеклассном мероприятии атмосферы творческой активности, заинтересованности, непринужденности;
- подбирать эффективные приёмы демонстрации музыкальных образцов народного творчества в связи с различными видами музыкальной деятельности школьников на уроке, внеклассном мероприятии;
- использовать творческие задания и игры как наиболее эффективные формы работы с младшими школьниками.

Через сюжетно-ролевые игры, которые предполагают обязательное перевоплощение, обучающиеся имеют возможность идентифицировать себя с каким-либо героем (позитивным или негативным), «примерять на себя»

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

различные характеры, манеры поведения, пережить множество ситуаций и поступков. Излюбленными фольклорными играми младших школьников являются такие украинские игры, как «Мак», «Коза», «Вратарь», «Огурчики».

В ходе изучения украинских, русских, польских, немецких народных песен обучающиеся постигают такие явления, как «песенность», «мелодизм», а татарских, грузинских, армянских, цыганских – «ритмичность». Это позволяет решить одновременно две задачи: совершенствовать способность в незнакомой музыке узнавать характерные её черты определенного народа и способность сочинять темы в стиле музыки разных народов.

Итак, применение рассмотренных нами методов и приёмов выводит обучающихся на качественно новый уровень музыкального развития, повышает их заинтересованность, эмоциональную восприимчивость, пробуждает желание прослушать произведение и высказать свое мнение, больше узнать о музыке народов Крыма, чаще слушать и исполнять родную музыку.

Педагогический аспект воспитания интереса к музыке народов Крыма у младших школьников состоит в том, что, имея статус направляемого процесса, он является выражением эстетических предпочтений личности и зависит от качества эстетического восприятия и переживания, обоснованности суждений и оценок, степени творческого подхода к художественной деятельности.

Видение проблемы в целом, понимание всех аспектов способствует, на наш взгляд, определению путей и методов использования богатейшего фольклорного наследия в решении главной задачи воспитательного процесса.

В дальнейшем исследовании необходимо рассмотреть воспитание интереса к музыке народов Крыма у подростков.

Список литературы

1. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца: книга для учителя / Д.Б. Кабалевский. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.

2. Красильникова М. Идеи Д.Б. Кабалевского в свете обновления содержания музыкального образования / М. Красильникова // Искусство в школе. – 1997. – №3. – С. 16–22.

3. Лысина Н.И. Формирование мотивационно-потребностной сферы старшеклассников в процессе их музыкальной деятельности. Критерии, диагностика / Н.И. Лысина // Тезисы и доклады научно-практического семинара НИИ ХВ АПН СССР / ред. Арязмова Г.В., Рылова Л.Б. – М. : НИИ ХВ, 1991. – С. 186-189.

4. Португалов К.С. Серьёзная музыка в школе / К.С. Португалов. – М. : Просвещение, 1980. – 134 с.

5. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором : учебное пособие для студентов педагогических высших учебных заведений / Г.П. Стулова. – М. : Владос, 2001, – 175 с.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

6. Сухомлинский В.А. Избранные произведения : В 5-ти т. / В.А. Сухомлинский / ред. Дзервин А.Г. – К. : Радянська школа, 1980. – Т 3. – 342 с.

7. Федотовская О.А. Фольклорные традиции : ценностный и педагогический потенциал [Электронный ресурс] / КиберЛенинка. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/search> Дата обращения (08.02.2019 г.)

УДК 78:37.01.

Харченко Владимир Григорьевич,
старший преподаватель кафедры музыкознания
и инструментального исполнительства
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»
iki_timip@ltsu.org

ОСНОВЫ ДИРИЖЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

В статье раскрываются основы дирижерской подготовки будущих учителей музыки. Автор обращает внимание на то, что дирижерская деятельность учителя музыки требует развития конкретного профессионального умения управлять коллективом.

Ключевые слова: дирижерская подготовка, будущий учитель музыки, вокально-хоровая работа, урок музыки.

Kharchenko Vladimir Grigorievich,
Senior Lecturer of the Department of Musicology
and Instrumental Performance
Luhansk national University
name of Taras Shevchenko
iki_timip@ltsu.org

THE BASICS OF CONDUCTING TRAINING FUTURE TEACHERS OF MUSIC

The article reveals the basics of conducting training of future music teachers. The author draws attention to the fact that the conducting activity of a music teacher requires the development of a specific professional ability to manage a team.

Key words: conducting training, future music teacher, vocal and choral work, music lesson.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Существует достаточное количество музыкальной литературы, посвященной проблеме формирования певческой культуры в детских хоровых коллективах в системе общего и дополнительного образования.

В исследовании О.В. Грибковой справедливо отмечается особенность многоуровневой структуры процесса подготовки музыканта к работе в общеобразовательной школе, которая заключается «в постепенном продвижении к необходимому уровню мастерства; строго логичное постепенное усложнение образовательных и развивающих задач (двигательных, слуховых, эмоциональных, композиционных, логико-аналитических); личностный характер передачи мастерства, что определяет главенство индивидуального подхода в подготовке музыкантов...» [3, с. 3].

Эта многоуровневость подготовки учителя музыки обусловлена исходными требованиями к данной профессии, о которых писал Д.Б. Кабалевский: «Помимо общепедагогической подготовки, он обязательно должен уметь играть на инструменте, владеть четкой и выразительной дирижерско-хоровой техникой, уметь петь, он должен иметь подготовку в области истории и теории музыки, уметь транспонировать по нотам и на слух, подобрать несложное сопровождение к мелодии» [5, с. 17].

Среди разнообразных видов деятельности, видов исполнительства на уроке музыки хоровое пение по праву считается одним из важнейших, доступных каждому ребенку. Но в практике преподавания студенты испытывают серьезные трудности в осуществлении вокально-хоровой работы, которые обусловлены еще и тем, что, обучаясь профессии в вузе, они осваивают дисциплины: сольфеджио, теория музыки, хоровое пение, игра на инструменте и др. как самостоятельные, мало связанные друг с другом предметы.

В отличие от школы музыкальной, на уроке музыки в общеобразовательной школе принципиально иная ситуация, где, по мнению Д.Б. Кабалевского, «на первый план выходит не относительная самостоятельность различных граней музыки, а их внутренняя связь, то их единство, в котором они предстают перед нами в самом музыкальном искусстве и в котором они обязательно должны обнаруживать себя в сознании учащихся» [5, с. 16].

Следует иметь в виду, что помимо вокально-хоровых умений и навыков, которые формируются на основе освоения образно-эмоционального содержания конкретного произведения, песни, учитель одновременно должен уметь организовать процесс освоения темы урока, поскольку тематический принцип построения школьных занятий музыкой является характерным для современных программ различных авторских коллективов [6].

Анализируя типичные ошибки в вокально-хоровой работе, педагог указывает на главную причину неудовлетворенности хоровых занятий в школе – «формализм этих занятий», преобладание работы над техническими вокально-хоровыми умениями и навыками в ущерб проблемам музыкально-

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

содержательным. В частности, он приводит пример с упражнениями и распеваниями, лишенными какой-либо художественной ценности, а также системы ритмического воспитания, построенной на карточках «с различными ритмическими схемами» и их слоговыми обозначениями». Такая вокально-хоровая работа «убивает музыку как живое искусство» [6, с. 12].

Исходя из этих особенностей, мы определяем дирижерско-хоровую подготовку студентов, опираясь на разработки ученых-музыкантов. «Дирижёрская деятельность учителя музыки требует развития конкретного профессионального умения управлять коллективом», – пишет Л.А. Безбородова [1, с. 6]. Это включает в себя и умение общаться с классом в ходе школьной практики, и владение методами репетиционной работы в студенческом хоровом коллективе. Наряду со словом, вокальным показом, средствами общения служат дирижёрский жест, художественное тактирование, обязательно эмоционально окрашенные и осознанные самим дирижёром. Это является неотъемлемой частью подготовки будущего педагога-музыканта.

В профессиональном образовании работа над чистотой интонации является важной, но чистота интонации как специальная учебная задача в общеобразовательной школе естественно «поглощается сверхзадачей» – постижением интонационной природы музыки, и только в ее контексте хоровое исполнение будет профессиональнее. Об этом пишет Л.В. Горюнова: «Интонация хороша тогда, когда она верно выражает состояние, настроение, а верно она может выражать тогда, когда вырастает из отношения, из состояния, изнутри ребенка. Если дети еще до исполнения песни подготовлены к ее слышанию, введены в ее эмоционально-образный строй, она будет ими выразительно спета, то есть мелодия будет сотворена» [2, с. 31].

Данных принципов должен придерживаться преподаватель в студенческом хоровом классе и на занятиях дирижированием, где основной сверхзадачей является, по мнению В.Л. Живова, Е.В. Аликиной, «воспитание (...) художников-творцов, сознательно реализующих свой потенциал в процессе исполнения» [4, с. 104]. Именно ориентация исполнительских дисциплин на школьную практику способствует преодолению названных трудностей в подготовке педагога-музыканта к профессиональной вокально-хоровой работе.

Ведущими дисциплинами вокально-хоровой подготовки являются «Хоровой класс», «Хоровое пение и практическая работа с хором», а в школьной практике выявляются недостатки, недоработки в вузовском учебном процессе в дирижёрском и хоровом классе.

Зачастую студент, довольно хорошо справляющийся со сложными дирижёрскими программами в классе, проявляет беспомощность в подборе, казалось бы, элементарных вспомогательных жестов для разучивания школьного репертуара. Проблема, на наш взгляд, кроется в формальном подходе к дирижёрскому жесту в классе. И здесь мы разделяем позицию Б.Д. Критского о том, что, «работа над техникой дирижирования и над музыкой едина. Будущим

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

педагогам-музыкантам необходимо вырабатывать широкий взгляд на профессию дирижёра, знать историю музыки, культуру разных эпох, различать, что является подлинным искусством, а что – любительским развлечением» [5, с. 102]. Очень важно уже на первых занятиях по дирижированию показать студенту взаимосвязь всех средств общения дирижёра с реальным вокальным звуком, дыханием. Умение физически ощущать тёплый, холодный, мягкий, долгий, короткий звук. Должно быть осознание того, что эмоция является главным содержанием звука. Например, студентам и детям в школе даётся задание один и тот же тон окрасить различными эмоциями. «Спойте, как будто зуб болит, а теперь с восторгом от неожиданно полученного подарка, и т.д.».

Мы приходим к выводу, что при неизменной высоте звука изменяется его характер. Задача эмоционального наполнения жеста должна решаться уже на начальном этапе, где студенты пытаются художественно осмыслить и продемонстрировать средствами мануальной техники простые слова, словосочетания. Например, «пушИнка», «летИт пушинка», «кАмень упАл». На элементарных примерах осознаётся образность словосочетания, ударность и безударность слога во взаимосвязи с показом руки. Так формируется навык художественного тактирования.

Наиболее понятными примерами для освоения навыка «художественного тактирования» могут служить детские стихи А. Барто, С. Маршака, где студенты пытаются одному и тому же стихотворению, в зависимости от расстановки ударения, логики движения фразы, придать различное эмоционально наполнение. Например, задание к знакомому всем с детства стихотворению «Уронили мишку на пол» может состоять в создании слёзно-жалобного характера, пафосного или мистического. Подобрать наиболее адекватные жесты, которые бы выражали этот образ. Такие творческие задания помогают раскрепощению студента, снятию психологических зажимов, что является первой причиной зажимов мышечных, целостному охвату текста, расстановке общих и частных кульминаций, умению выстроить диалог с детской аудиторией и исключить формальное тактирование.

Умение применить приём художественного тактирования к конкретному произведению школьного репертуара является важным этапом в подготовке студента к школьной практике. При первом знакомстве с произведением в дирижёрском классе даётся задание прочесть выразительно поэтический текст. Здесь выявляется образ, структура, логика высказывания. Студент получает задание продемонстрировать поэтический текст с помощью приёма художественного тактирования. Характерной ошибкой является постоянная тактовая ударность в жесте. Необходимость подчинить жест логике развития становится непростой задачей. Затем осуществляется анализ соотношения музыки и поэтического текста. Поработав с поэтическим текстом, можно увидеть логику расстановки дыхания, фразировки, частных и общих кульминаций. Этот приём очень хорошо работает при разучивании текста с детьми и позволяет

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

быстро собрать внимание школьного класса и сократить время на объяснения общего дыхания и окончаний. Всё «читается» в жесте. Дети всегда работают с большим интересом, предлагают свои варианты прочтения.

Таким образом, сложившаяся практика подготовки студентов к вокально-хоровой работе в общеобразовательной школе позволяет улучшить качество их музыкально-педагогической компетентности, в целом, предостеречь от некоторых типичных ошибок и трудностей, обеспечить необходимым методическим сопровождением, конкретными практическими приемами работы в процессе самостоятельного разучивания песенного репертуара с детьми в школьной практике.

Список литературы

1. Безбородова Л.А. Дирижирование: учеб. пособие для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей / Л.А. Безбородова. – 2-е изд., – М. : ФЛИНТА, 2011. – 134 с.

2. Горюнова Л.В. Пение как состояние души / Л.В. Горюнова // Искусство в школе. – 1994. – № 1. – С. 30–34.

3. Грибкова О.В. Теория и практика формирования профессиональной культуры педагога-музыканта : автореф. дисс. ... докт. пед. наук : 13.00.02. / Грибкова Ольга Владимировна. – М., 2010. – 38 с.

4. Живов В.Л. Любительский студенческий хор как объект научного исследования / В.Л. Живов, Е.В. Аликина // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2013. – № 2. – С. 99–107.

5. Критский Б.Д. Метод контекстного проектирования в исполнительской деятельности (на примере занятий по дирижированию) / Б.Д. Критский // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2013. – № 4. – С. 95–103.

УДК 792. 01

Шак Татьяна Федоровна,
доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой
музыковедения, композиции и
методики музыкального образования
ФГБОУ ВО «Краснодарский
государственный институт культуры»
shaktat@yandex.ru

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КАК ИНСТРУМЕНТ ИЗУЧЕНИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

В статье обосновывается необходимость исследования эстрадной песни с позиций академического музыковедения и предлагается один из аспектов ее

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

изучения, связанный со сравнительным анализом разных форм интерпретаций эстрадной песни. В качестве аналитического материала избрана песня «Под лаской плюшевого пледа» (композитор А. Петров, на стихи М. Цветаевой).

Ключевые слова: эстрадная песня, жанр, романс, монолог, интерпретация, сравнительный анализ.

Shak Tatyana Fedorovna,
Doctor of Art, Professor,
Head the Chair
Musicology, Composition and
Music Education Techniques
«Krasnodar State Institute of Culture»
shaktat@yandex.ru

COMPARATIVE ANALYSIS AS A LEARNING TOOL POP SONG

The article substantiates the need for the study of pop songs from the standpoint of academic musicology and offers one of the aspects of its study associated with a comparative analysis of various forms of interpretation of pop songs. The song «Under the caress of a plush blanket» (composer A. Petrov, lyrics by M. Tsvetaeva) was chosen as an analytical material.

Key words: pop song, genre, romance, monologue, interpretation, comparative analysis.

«Возникнув из некогда единого искусства песни, поэзия и музыка в процессе своего исторического (и уже самостоятельного) развития постоянно тяготеют друг к другу. Результатом этого тяготения и является вокальная музыка – синтетическое искусство, глубокое познание которого невозможно без учета закономерностей обоих составляющих элементов и их взаимоотношений, подчас довольно сложных» – этими словами открывается исследование «Музыка и поэтическое слово» отечественного музыковеда В.А. Васиной-Гроссман. Посвященное разработке основных принципов анализа вокальной музыки, эта работа, как многие другие, основана на материале академической музыки и не затрагивает вопросов изучения данной проблемы в современной эстрадной песне.

Следует отметить, что эстрадная песня, в разных ее аспектах: историческом, музыкально-языковом, образно-поэтическом, жанрово-стилевом, интерпретационно-исполнительском, мало изучена в отечественном музыкознании. Поэтому любой из предложенных ракурсов может стать основой научной работы, быть актуальным и востребованным.

В основе статьи лежит принцип *сравнительного анализа*, реализованный в разных формах интерпретации:

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

– исполнительской, когда одна и та же песня, спетая разными певцами, приобретает другой смысл, драматургический замысел, а, иногда, меняет свою жанровую основу;

– *медийной*, когда песня, попадая в сложную структуру кинотекста, под влиянием его визуальных, вербальных компонентов, иллюстрирует видеоряд, либо создает подтекст, проясняя те эмоции или сюжетно-психологические ситуации, которые зритель не воспринимает напрямую в видеоряде.

Поэзия Марины Цветаевой нашла претворение не только в академической музыке, но и в эстрадной песне. На ее стихи созданы истинные шедевры. Это вокальные циклы: Д. Шостакович «Шесть стихотворений М. Цветаевой», М. Таривердиев «Пять песен на стихи М. Цветаевой», И. Александров «Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой». Т. Гвердцители – вокальный цикл «Баллады на стихи М. Цветаевой». В эстрадной песне к творчеству Цветаевой обращались композиторы: А. Петров, М. Таривердиев, М. Минков, И. Крутой и др. Песни на стихи М. Цветаевой звучат в художественных фильмах «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (Мосфильм, 1974 г., режиссёр Э. Рязанов, композитор М. Таривердиев), «Жестокий романс» (Мосфильм, 1984 г., режиссёр Э. Рязанов, композитор А. Петров), «Долгое прощание» (Россия, 2004 г., режиссёр С. Урсуляк) и пр.

Обратимся к исполнительской интерпретации песни на стихотворение М. Цветаевой «Под лаской плюшевого пледа» из художественного фильма «Жестокий романс» по мотивам пьесы А. Островского «Бесприданница» (СССР, 1984 г., режиссер Э. Рязанов, композитор А. Петров). Этот фильм, сделанный по законам конфликтного типа драматургии, включает внутрикадровое звучание нескольких романсов в кульминационные разделы текста, направляя движение драматургического процесса к трагической развязке и привнося в фильм элемент мелодраматизма. По сути, жанр романса стал выражением драматургической идеи фильма, дав ему название «Жестокий романс» [1, с. 3].

По мнению исследователей, «Жестокий романс – лирико-эпический жанр городского фольклора, сформировавшийся во второй половине XIX века в мещанской среде, впитавший в себя особенности ее культуры и быта. Жестокий романс развился на основе традиционной русской баллады, ему свойственна узкая семейно-бытовая тематика. В решении конфликта и развития сюжета жестокому романсу присущ экзотизм, стремление к смакованию жестокости, мелодраматизм и трагическая концовка (убийство, самоубийство, смерть от горя и т.д.)» [2].

Песня-романс «Под лаской плюшевого пледа» звучит в один из ключевых моментов фильма, являясь продолжением экспозиции образа Ларисы и, в тоже время, моментов завязки, поскольку в доме Огудаловых появляется Сергей Паратов, в которого давно и безнадежно влюблена главная героиня. Лариса исполняет романс, аккомпанируя себе на гитаре, и обращается только к

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Паратову, хотя все присутствующие на обеде гости с восхищением смотрят и слушают ее.

Обратимся к тексту стихотворения Цветаевой:

Под лаской плюшевого пледа
Вчерашний вызываю сон.
Что это было? – Чья победа? –
Кто побежден?

Все передумываю снова,
Всем перемучиваюсь вновь.
В том, для чего не знаю слова,
Была ль любовь?

Кто был охотник? – Кто – добыча?
Все дьявольски – наоборот!
Что понял, длительно мурлыча,
Сибирский кот?

В том поединке своеволий
Кто, в чьей руке был только мяч?
Чье сердце – Ваше ли, мое ли
Летело вскачь?
И все-таки – что ж это было?
Чего так хочется и жаль?
Так и не знаю: победила ль?
Побеждена ль?

Содержание лирического стихотворения полностью соответствует сюжетным коллизиям фильма и передает в поэтической форме утонченный образ молодой девушки, ее переживания и мучающие вопросы «Была ль любовь?», «Победила» она или «Побеждена?».

Обратимся к прообразам этого стихотворения в творчестве Марины Цветаевой. Оно написано в октябре 1914 г. и посвящено переводчице Софье Парнок, с которой Марину Цветаеву связывали близкие отношения. Стихотворение именуется не иначе, как «поединком своеволий».

Несмотря на мелодичность стиха, в нем ярко выражено ритмическое строение. Паузы, которые вводятся в конце каждого вопросительного предложения, помогают внешне сохранить сдержанный тон, они замедляют темп речи, уравновешивая бурное проявление чувств. Синтаксис стихотворения интересен обилием вопросительных предложений, риторических вопросов, на которых оно построено: двенадцать вопросительных знаков – на пять четверостиший, и все вопросы – только себе самой.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Должен ли жанр стихотворения оставаться неизменным при его музыкальном воплощении? Стихотворение М. Цветаевой – это монолог, отражающий переживания автора. Композитор Андрей Петров переложивший его на музыку, преобразовал монолог в жанр романса, чему во многом способствовал жанр фильма «Жестокий романс» и позиционирование внутрикадрового звучание этого, как и других романсов, в структуре кинотекста. Из монологической формы стихотворения (вопросы, заданные себе), оно преобразовалось в бессловесный диалог Ларисы и Паратова, который не скрывает своего волнения, однако Лариса, задавая вопросы, так и не получает на них ответа. Известно, что музыка кино, попадая в систему вербально-сюжетного и визуальных рядом медиатекста, способна менять свой облик, подчиняясь их контекстному влиянию.

Стихотворение М. Цветаевой состоит из пяти строк, которые преобразовались в романсе А. Петрова в куплетную форму (3 куплета). Каждый из куплетов представляет собой простую 2-х частную форму. Отообразим этот процесс схематично (см. таблицу 1):

Таблица 1

1, 2 строфы	3,4 строфа	5 строфа
1 куплет	2 куплет	3 куплет
A+B	A+B	A+B
		Раздел А заменен инструментальным отыгрышем

В музыкальном языке романса присутствуют все типовые черты этого жанра. Это распевная лирическая мелодия, ниспадающая из вершины-источника и постепенно завоевывающая широкий диапазон в момент кульминации в точке «золотого сечения»; сдержанный темп; гитарный тип аккомпанемента; в гармонии присутствие прерванных оборотов, типичных для жанра русского сентиментального романса.

В фильме этот романс звучит в исполнении В. Пономаревой. Её интерпретация простая, естественная (как естественна и сдержанна в своих чувствах главная героиня), без надрыва и яркого выражения эмоций. В драматургии текста М. Цветаевой, в зависимости от его прочтения, можно выделить несколько кульминаций. В. Пономарева делает лишь одну – кульминацию-эпilog в последней строфе. Средства ее создания связаны с замедлением темпа и интонационным подчеркиванием последнего вопроса «Так и не знаю: победила ль?», ответ на который, пассивно-утвердительный – побеждена. Печаль и безысходность последней интонации словно предрекают трагическую развязку фильма.

Достаточно часто музыка кино изымается из фильма и живет своей жизнью. Так произошло и с этим романсом. Существует несколько вариантов его

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

интерпретации, представленные следующими исполнителями: Н. Брегвадзе, А. Варум, А. Лорак, Пелагея, Н. Шацкая [3].

Рассмотрим их, руководствуясь следующими критериями: темп исполнения; динамический диапазон; тип аккомпанемента; расположение кульминаций, их виды; эмоциональный диапазон; привнесение черт нового жанра (модуляция жанра или синтез жанров).

Известная исполнительница романсов Нани Брегвадзе поет это произведение в присущей ей манере с гиперболизацией черт русского сентиментального романса. Отсюда общий медленный темп, со свободной ритмикой и темповыми колебаниями, аккомпанемент гитары и фортепиано, типичный для домашнего музицирования, широкий динамический диапазон исполнения, лирическая кульминация в 3 строфе и кульминация-эпилог в конце романса.

Анжелика Варум привносит в исполнение романса лирико-драматический колорит. Выразительный аккомпанемент фортепиано, широкий динамический диапазон, наличие яркой кульминации, переходящей в соло фортепиано и кульминации-эпилога, где основной вопрос так и не получает ответа, повисает в воздухе.

Оригинальностью отличается интерпретация Ани Лорак выдержанная в еще более драматическом ключе. Она исполняет романс в быстром, не присущем данному жанру темпе, что, поначалу (1 куплет), вызывает ощущение не романса, а песенного жанра. Это впечатление исчезает по мере продвижения к трем кульминациям: первая – на словах «Была ль любовь?»; вторая – «Чье сердце – Ваше ли, мое ли. Летело вскачь?»; третья – «Побеждена ль?». Средства создания кульминаций связаны с замедлением темпа и интонационным подчеркиванием (вплоть до надрыва) ключевых слов (вторая и третья кульминация). Это создает черты драматического романса-монолога.

Своеобразием отличается исполнение Пелагеи. Она привносит в жанр романса черты русской лирической песни с ее эмоциональной открытостью и душевным колоритом. В лирической кульминации, вместо инструментального отыгрыша звучит вокализ чистого высокого сопрано. В инструментальном сопровождении к тембру гитары присоединяются шумовые эффекты изобразительного характера (шебет птиц, шум воды и ветра).

Интерпретация Нины Шацкой заставляет забыть о жанре романса, поскольку выразительная аранжировка для инструментального ансамбля с четким ритмом и свободно парящей импровизационной лирической вокальной мелодией говорит о модуляции жанра: от сентиментального романса к лирической балладе в джазовом стиле. Кульминация усугубляет это ощущение за счет звучания соло саксофона.

В приведенной ниже таблице (см. таблицу 2) сведены параметры шести проанализированных интерпретаций.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Таблица 2

Исполнитель	Параметры интерпретации					
	Темп	Динамический диапазон	Тип аккомпанемента	Виды кульминаций,	Эмоциональный диапазон	Привнесение черт нового жанра
В. Пономарева	Умеренный	Умеренный	Гитара	Кульминация-эпилог	Сдержанная грусть	Романс
Н. Брегвадзе	Медленный	Широкий	Гитара, фортепиано	Лирико-драматическая и кульминация-эпилог	Сентиментальность	Сентиментальный романс
А. Варум	Умеренный	Широкий	Фортепиано	Динамическая и кульминация-эпилог	Лирико-драматический	Романс
А. Лорак	Умеренно-быстрый	Широкий	Гитара	Динамическая и кульминация-эпилог	Лирико-драматический	Романс-монолог
Пелагея	Умеренный	Умеренный	Гитара, шумовые эффекты	Лирическая кульминация (вокализ)	Лирический	Лирическая песня в народном стиле
Н. Шацкая	Медленный	Умеренный	Инструментальный ансамбль	Лирическая кульминация (соло саксофона)	Лирический	Лирическая баллада в джазовом стиле

Хронологически эти интерпретации выстраиваются в следующий ряд: Валентина Пономарева – 1984 г., Нани Брегвадзе – 1985 г., Пелагея – 2007 г., Анжелика Варум – 2009 г., Ани Лорак – 2010 г., Нина Шацкая – 2011 г.

В результате проделанного анализа можно предположить, что В. Пономарева и Н. Брегвадзе предлагают классический вариант жанра романса, в то время как для интерпретаций А. Варум и А. Лорак характерно современное прочтение жанра романса и привнесение в него черт драматического романс-монолога, заложенного в стихотворении Цветаевой. Интерпретации Пелагеи и Н. Шацкой отражают их творческое кредо и тип дарования. Для Пелагеи это лирическая песня в народном стиле, а для джазовой певицы Н. Шацкой – романс с джазовой интонацией.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Список литературы

- 1. Васина-Гроссман В.А.** Музыка и поэтическое слово / 2 Интонация. 3. Композиция. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.
- 2. Тростина М. А.** Жестокий романс : жанровые признаки, сюжеты и образы / М.А. Тростинна // Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика: Межвуз сб. науч. тр. – Вып. IV. Саранск, 2003, – С.197–202.
- 3. Шак Т.Ф.** Интерпретация эстрадной песни в контексте проблем музыкальной драматургии / Т.Ф. Шак, И.В. Маевская // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : Сб. тр. междунар. науч. конф. 13–18 апреля 2015 г. / Ред-сост. Г. Консон. – М. : Liteo. 2015. – С. 548–558.

УДК 37.036:78.07

Шелест Светлана Евгеньевна,
председатель предметно-цикловой комиссии
дирижерско-хоровых дисциплин
ОП «Стахановский педагогический колледж
Луганского национального университета
имени Тараса Шевченко»
shelest.svetlana1956@gmail.com

РОЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ШКОЛЬНИКОВ ПОСРЕДСТВОМ ИНТЕГРАЦИИ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ЛИЧНОСТИ

В статье рассматриваются принципы поликультурности в эстетическом образовании школьников, закономерности развития музыкального восприятия и художественно-эстетического воспитания личности, воспитания чувства патриотизма на примерах комплексного изучения произведений искусства.

Ключевые слова: музыкальное восприятие, музыкальное мышление, эстетическое сопереживание, духовное развитие, музыкальный портрет, творческий потенциал, художественно-эстетический вкус.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Shelest Svetlana Evgenievna,
Chairperson of the Subject-Cycle Commission
of Conducting and Choral Disciplines
of Stakhanov Pedagogical College
of Taras Shevchenko Lugansk National University
shelest.svetlana1956@gmail.com

THE ROLE OF FORMING MUSICAL PERCEPTION OF STUDENTS THROUGH INTEGRATING DIFFERENT ART TYPES IN THE ARTISTIC AND AESTHETIC EDUCATION OF THE INDIVIDUAL

The article deals with researching principles of multiculturalism in aesthetic education of students, regularities for developing musical perception, artistic and aesthetic education of the individual and creating a sense of patriotism on the examples of complex studying works of art.

Key words: *musical perception, musical thinking, aesthetic empathy, spiritual development, musical portrait, creative potential, artistic and aesthetic taste.*

Одна из основных задач эстетического воспитания личности состоит в развитии таких психологических качеств, которые позволяют эмоционально переживать и оценивать эстетически значимые предметы, явления и события, сопровождающие его на протяжении всей жизни. Мир, окружающий человека, очень многогранен, интересен и неповторим. Одно и то же явление каждый из нас может прочувствовать по-разному, обращаясь к своей памяти, жизненному опыту, состоянию души. Кому-то выпавший снег напоминает о домашнем тепле, кому-то о веселой снежной прогулке или длительном холодном путешествии. Человек воспринимает мир через чувства, мысли и передает его через звуки, слова, краски, движения. Каждому из нас не раз довелось испытать и торжество жизни, и радость побед, и горечь поражений, и безвозвратную утрату и восхищение красотой.

Эти необыкновенные состояния могут с лёгкостью отражать в своих работах художники, передавая в ярких палитрах красок то, что их тронуло, растрогало, впечатлило. Или же музыканты-композиторы, отражая через гармонию в звуках видение окружающего мира. Поэты создают словесные образы, архитекторы запечатлевают на века прекрасное мгновение в архитектурных ансамблях городских строений, а хореографы в танце «рисуют» телом образы, «рассказывая» под музыку, донося до нас сюжеты тех или иных литературных произведений. Таким образом, мы наблюдаем тесную взаимосвязь искусств, которые дополняют друг друга, помогают воссоздавать и объединять в единое целое и музыку, и литературу, и архитектуру, и живопись, и танец.

Развитие творческого, художественного, эстетического образования начинается со школы. И уже со школы минимальное количество часов,

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

отводимых на дисциплины художественно-эстетического цикла, не позволяет ученикам в полной мере развивать свои творческие способности. Поэтому современный учитель находится в поиске эффективных путей для интеграции художественно-эстетических знаний учащихся в современном культурном пространстве.

Целью данной статьи является выявление взаимосвязей и параллелей музыкального искусства с живописью, литературой и другими видами искусства и поиск возможностей интегрированного подхода к изучению произведений искусства для развития музыкального восприятия школьников.

Музыкальное восприятие, как часть эстетической культуры личности было исследовано в работах Д. Кабалевским, Н. Ветлугиной, В. Шацкой, В. Белобородовой, О. Апраксиной и др.

Методологическую основу педагогических исследований проблемы формирования музыкального восприятия дают философские знания об искусстве, как форме общественного сознания в работах Ю. Борева, В. Иванова, В. Малахова, М. Кагана и др.

Об активном художественном восприятии и процессах создания, исполнения и восприятии произведений искусства мы знаем из работ Б. Асафьева, В. Медушевского, Г. Тарасова, П. Якобсона и др.

Восприятие – начальный этап общения с искусством и красотой действительности. От его полноты, яркости, глубины зависят все последующие эстетические переживания и формирование художественно-эстетического вкуса.

Действительно, искусство (музыка и изобразительное искусство) оказывает широкое и многостороннее воздействие на человека. Любое произведение вызывает наше ответное чувство, мы радуемся, торжествуем, скорбим или испытываем гнев. Поэтому учителю необходимо развивать у учащихся музыкальный слух, способность тонко различать форму, цвет, композицию. Развитие этого и есть начало эстетического отношения к миру.

Задача учителя – воспитывать способность наслаждаться искусством. Ученик не может оценить музыкальное произведение или картину сразу в полной мере, как того они заслуживают, но надо развивать его способности, чтобы в дальнейшем он наслаждался творчеством и художника, и композитора, создавшими эти замечательные полотна. Работа эта длительная, скрупулезная, проходит несколько этапов становления и развития музыкального мышления на протяжении школьного курса уроков музыки: восприятие – сопереживание – мышление – сравнение – оценивание. Только пройдя все эти этапы, ученик сможет иметь свое мнение и дать развернутую, обоснованную оценку произведениям искусства, сможет понять его, почувствовать и передать свои эмоциональные представления. Нельзя ограничивать воспитание и развитие ребенка лишь одним каким-то искусством, только их совокупность может обеспечить нормальное эстетическое воспитание. Эстетическое восприятие различных видов искусств позволяет сформировать у детей не только

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

эстетическое отношение к искусству, но и способствует творческому духовному развитию учащихся. Именно на взаимосвязи различных видов искусства формируется чувство эстетического сопереживания к произведениям искусства.

На протяжении всего обучения учащиеся чувствуют, что все виды искусства связаны многими нитями, и знание одного из них помогает более глубокому восприятию и пониманию остальных.

«Границы отдельных искусств отнюдь не столь абсолютны и замкнуты, как это полагают теоретики искусства, а ежеминутно переходят одно в другое; один вид искусства находит свое продолжение и завершение в другом» – эти слова французского писателя и музыканта Ромена Роллана помогают учителю глубже осознать задачу и яснее представить себе перспективу, которая в процессе учебы откроется перед учащимися и выйдет далеко за пределы их школьных занятий.

Для ребенка образное видение мира развивается через краски, цветовые композиции, цветовое моделирование. Здесь необходимо соблюдать гармонию во взаимодействии слуховой и зрительной наглядности. Это не нами замечено. Еще во времена эпохи Возрождения Великий итальянский художник, знаменитый Леонардо да Винчи называл музыку сестрой живописи. И действительно, эти два вида искусства развивались параллельно, соприкасаясь не менее тесно, чем музыка и поэзия. При интеграции слуховых и зрительных образов дети убеждаются, что, глядя на картину, можно услышать музыку. Музыка рисует разные картины жизни, у нее есть свои краски. Это особые краски: тембровые, динамические, ладовые, темповые, но они очень похожи на краски изобразительные. Мы не только видим, но и слышим темные, густые и светлые, прозрачные; яркие и приглушенные; тревожные и спокойные; жесткие и мягкие; ласковые тона. Поэтому внимательно вглядываясь в картину, мы можем услышать ее музыку.

Музыка и изобразительное искусство настолько связаны, что даже термины переплетаются: музыкальный портрет, музыкальный пейзаж. Программа музыки 5 класса предусматривает тему блока «Портрет в музыке и ИЗО». Цель этих уроков: углубить представления о многогранных связях музыки и живописи. Музыкальный портрет дает эмоциональную характеристику героя, а живописный – дает зрительный образ, дополняет и подчеркивает характерные детали. В искусстве можно привести немало таких примеров.

Изучение оперы-сказки Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» не может обойтись без демонстрации музыкальных образов героев сказки и морских зарисовок. Эти образы дополняются литературными характеристиками первоисточника – сказки А.С. Пушкина, а также изобразительными средствами.

Например, оркестровое вступление ко второму акту, рисуя картину спокойного ночного моря с плывущей бочкой передаёт и блеск звёзд на небе, и плывущую по волнам неуклюжую бочку, и плач царицы, и даже то, как чудесным образом «не по дням, а по часам» растёт князь Гвидон. Всё это Н.А. Римский-Корсаков изобразил с помощью инструментов симфонического оркестра, в

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

котором деревянные духовые инструменты мягкими тембрами ведут повествование, а челеста и литавры вводят в таинственную, сказочную неизвестность. Такую же затаенность мы видим и в картине известнейшего русского мариниста И. Айвазовского «Лунная ночь»: темный фон манит неизведанностью, море статично, глубокая тишина, одинокие облака, только лунная дорожка зовет заглянуть в будущее.

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.

Контрастен этому состоянию музыкальный образ взволнованного моря с выходящими из него богатырями – оркестр звучит ярко, насыщено, медные духовые рисуют динамичную, могучую, полнозвучную картину, которую мы можем зримо представить, глядя на полотно И. Айвазовского «Шторм»:

Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой,
Разольется в шумном беге.

Действительно, на картине мы видим бурлящие, вскипающие воды моря, борющиеся свет и тень, палитра красок от лазурного и белого до мрачного темно-серого, картина полна действия, движения, жизни и силы.

Величавый и нежный, поэтичный образ Царевны-Лебедь нам поможет раскрыть картина, написанная выдающимся русским художником, выполнившим декорации к опере «Сказка о царе Салтане» и запечатлевшим в гриме ведущую солистку оперы Надежду Ивановну Забела-Врубель. Картина так и называется – «Царевна Лебедь». В пышном белоснежном наряде, напоминающем лебяжье оперение и сливающимся с пеной волн, в ажурном русском кокошнике, с печальным, но завораживающим взглядом блестящих глаз, она мгновенно приковывает взгляд своей необычностью и волшебством.

А в музыкальном образе чарующе поет арфа. Плавные, льющиеся арпеджио сопровождают легкие аккорды – то ли клетот лебединый, то ли речь журчащая, ласковая. Трогательно взметнулся голос скрипки – и появилась Лебедь-птица. Кажется, что её бережно и плавно вынесли льющиеся волны арпеджио арфы.

В чистый голос Лебеди всё время вплетаются звуки скрипки. Они словно соперничают с Лебедью в чистоте и выразительности мелодичных переливов музыкальных фраз.

Днем свет божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косою блестит,
А во лбу звезда горит.
А сама-то величава,

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Выплывает, будто пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит.

Хочется отметить и то, что и музыкальное произведение и художественное создавались людьми, жившими в одном временном пространстве и в своих произведениях они старались донести дух и настроения того времени, в котором жили и творили. Поэтому и знакомиться с ними нужно вместе. Кроме того, это знакомство можно дополнить портретами авторов в работах великих художников: портрет Н.А. Римского-Корсакова работы В. Серова и портрет А.С. Пушкина работы В. Тропинина дополняют представление детей об авторах произведения их индивидуальными чертами.

Очень ярко музыкальные портреты представлены в пьесах Д. Кабалевского «Злюка», «Резвушка» и «Плакса». Красочные и точные музыкальные характеристики дают возможность детям самостоятельно подобрать к ним примеры из литературы и живописи и дать им эмоциональную оценку. После повторного прослушивания проводится беседа, на которой дети дают характеристику образов и демонстрируют найденные ими примеры, а учитель обобщает их, настраивая на музыкальные образы: музыка «Плаксы» звучит тихо, жалобно, печально, медленно. Она заунывная, передает всхлипывания и взвизгивания капризули. В пьесе «Злюка» мелодия звучит громче, быстрее. Звучит в сопровождении аккордов – жестких, сердитых, злых, колючих. У злюки такой колючий характер. Злюка ведь не может быть красивой, поэтому и музыка звучит так резко и некрасиво. Ну а в пьесе «Резвушка» – музыка быстрая, резвая, легкая, полетная, шаловливая и озорная. Мелодия то спускается вниз, то внезапно взлетает вверх, то стремительно подпрыгивает, порхает.

Мы переживаем новый подъем в патриотическом воспитании подрастающего поколения. Эта задача решается в одной цепи с историческими образами, которые нашли свое отражение в музыкальных произведениях. Это, прежде всего, «Князь Игорь» А. Бородина, «Иван Сусанин» М. Глинки, «Александр Невский» С. Прокофьева. Мужество и героизм исторических личностей нашли свое отражение не только в исторических документах, но и в произведениях искусства. Поэтому знакомить детей с произведениями искусства, запечатлевшими национальных героев надо тоже комплексно. Например, знакомя школьников с Александром Невским, мы даем историческую справку, затем рассказываем, какой отклик данное историческое событие нашло в произведениях искусства, и знакомим их с этими произведениями.

Александр Невский знаком каждому, и его имя всегда на слуху, так названы улицы, площади и переулки, а для Санкт-Петербурга он является небесным покровителем. Однако ни одно изображение князя не дошло до наших дней, и каждый видит его по-своему.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

В литературе Александр Невский был широко воспет писателями и поэтами. Первое упоминание в литературе появилось благодаря современнику князя. «Житие Александра Невского» относится к памятникам Древней Руси. В 1977 г. вышла повесть Д.М. Балашова «Господин Великий Новгород», о событиях XIII в., когда Новгород отразил нападение немцев. В живописи ему уделено немало внимания. Художники создавали его портреты и изображали во время сражений, воплощали образ святого, которому сегодня преклоняются многие верующие. Первое появление в русской живописи запечатлено в виде миниатюры о Ледовом побоище в летописи. Внимание великому князю уделил и известный художник Николай Рерих, написав несколько картин, В.М. Васнецов, П.Д. Корин, а также В.А. Серов со своей известной картиной «Въезд Александра Невского в Псков после Ледового побоища».

Кинематограф ответил в 1938 г. созданием фильма «Александр Невский» от режиссера Сергея Эйзенштейна. В этом фильме началась совместная работа режиссера и композитора Сергея Прокофьева. Через музыку композитору удалось передать образ героя, сражавшегося в жестоких боях, все это сочеталось с изобразительно-живописными эпизодами и песенно-хоровыми сценами. Воплощение образа Александра Невского очень ярко прозвучало в произведении Сергея Прокофьева, чья музыка была написана на слова поэта В. Луговского. Выразилось оно в кантате «Александр Невский», состоящей из семи частей. Каждая часть предназначена для разных исполнителей: солиста, хора или оркестра в зависимости от части: «Ледовое побоище», «Мертвое поле», «Крестоносцы во Пскове» и т. д.

И музыка, и литература, и живописные полотна рисуют образ сильного, мужественного, решительного человека, грамотного полководца, сына земли русской, ставшего образцом духовности и нравственности, которому были благодарны не только его современники, но и потомки.

Именно на взаимосвязи различных видов искусства формируется чувство эстетического сопереживания к объекту, явлению или субъекту, отраженному в произведениях искусства. Любое сопоставление, сравнение предоставит учащимся предмет для размышления, что дает возможность думать, анализировать, делать умозаключения, выводы, находить особенности и отличительные признаки художественной выразительности [4].

Интеграция понимается как обобщение сущности ряда явлений и как новое их качество, которое в отдельных явлениях не содержится и, прежде всего, как методологическая основа, отражающая преломление всеобщих законов культуры в общих законах искусства и художественно-творческой деятельности. Опора на принцип интеграции создает широкие возможности мобилизации разносторонних связей с предметами гуманитарного и эстетического циклов, реализует комплексную систему классных, внеклассных и внешкольных занятий учащихся искусством. В результате использования принципа интеграции усиливается воздействие искусств на человека. При этом происходит инициация

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

процессов воображения и фантазии, активизируются образные и творческие потенции школьника.

На протяжении всего обучения учащиеся чувствуют, что все виды искусства связаны многими нитями, и знание одного из них помогает более глубокому восприятию и пониманию остальных. В результате у ребят расширяется кругозор, поддерживается интерес к искусству, создается целостное представление о мире, появляется понимание связей между явлениями в обществе, в природе и мире в целом. Конечно, нужно помнить, что использование принципов интеграции на уроках музыки требует от учителя высокого профессионализма, широкого кругозора, больших временных затрат и любви к своему делу.

Список литературы

- 1. Абдуллин Э.Б.** Теория музыкального образования. Учебн. пособие для студ. в высш. учеб. заведений / О.Б. Абдуллин, Е.Б. Николаева. – М. : Академия, 2004. – 361 с.
- 2. Данилюк Д.Я.** Учебный предмет как интегрированная система / Д.Я. Данилюк // Педагогика. – 1997. – № 4. – С. 24–28.
- 3. Зверев И.Д.** Межпредметные связи в современной школе / И.Д. Зверев, В.Н. Максимова. – М. : Педагогика. – 1981. – 195 с.
- 4. Максимов Г.К.** К дискуссии об интеграции школьных предметов / Г.К. Максимов // Педагогика. – 1996. – № 5. – С. 114–115.

**СЕКЦИЯ 4
РОЛЬ ИСКУССТВА В ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОМ
ВОСПИТАНИИ ЛИЧНОСТИ**

УДК 871.1

Бочарова Екатерина Юрьевна,
преподаватель
ГФ ГБОУ ВО «Белгородский государственный
институт искусств и культуры»
bocharova-yekaterina@mail.ru

**РОЛЬ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА И
ЛИТЕРАТУРЫ В ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОМ СТАНОВЛЕНИИ
ЛИЧНОСТИ**

В статье рассматривается роль методики преподавания русского языка и литературы в духовно-нравственном становлении личности, а также профессиональная компетентность современного преподавателя.

Ключевые слова: *компетентность, образование, педагог, личность, методика преподавания русского языка и литературы, духовно-нравственное воспитание.*

Bocharova Ekaterina Yurievna,
Teacher of
Belgorod State Institute of Arts and Culture
bocharova-yekaterina@mail.ru

**THE ROLE OF METHODS OF TEACHING RUSSIAN LANGUAGE AND
LITERATURE IN SPIRITUAL AND MORAL FORMATION OF
PERSONALITY**

The article discusses the role of methods of teaching Russian language and literature in the spiritual and moral formation of the individual, as well as the professional competence of the modern teacher.

Key words: *competence, education, teacher, personality, methods of teaching Russian language and literature, spiritual and moral education.*

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

*Есть профессии, требующие
невозможного, а именно любви.
Любить должен учитель, врач,
священник. Если эти трое не любят,
то они не лечат, не учат и не священствуют...
Андрей Ткачев*

XX век – век перемен и глобализации. Это столетие можно считать наивысшей точкой развития человека и его достижений. Также этот период, безусловно, является переломным во всех сферах человеческой деятельности. Прежде всего, перемены коснулись образования. Оно становится своего рода столпом накопленных знаний, которые передаются из поколения в поколение. Образование – оплот достойной жизни, работы и карьеры человека.

Если заглянуть на сто лет назад, то мы можем вспомнить, что далеко не все могли получить образование. Из исторических фактов нам известно, что образование было доступно лишь определенным прослойкам общества – это государственные деятели, священники, и, конечно, богатые люди (купцы и дворяне). Позже появляется образование, приближенное к современной форме – передача знаний осуществляется с помощью педагогов и ученых, происходит «окультуривание» больших слоев населения. Несомненно, нельзя исключать тот факт, что образование, так или иначе, влияет на все сферы деятельности человека.

Нужно помнить о том, что современная образованная молодежь – это важнейший субъект социальных процессов, таких как: создание и укрепление института семьи, урегулирование демографических «движений» в обществе. Как мы видим, образование – это неотъемлемая часть развития личности, а также – гарант и стабилизатор развития и функционирования государства.

В процессе образования у человека формируются определенные установки, ценностные ориентиры, жизненные идеалы. Так человек вливается в жизнь общества, перед ним открываются новые горизонты, в том числе – социокультурные. Прежде, чем приступить к раскрытию темы, заявленной в заголовке статьи, необходимо дать определение некоторым понятиям, таким как: духовно-нравственное воспитание, педагогическая компетентность, профессиональная компетентность и другим понятиям.

Что такое духовность? Конечно же, духовность человека по-разному понимается в разных мирах: светское понимание значительно отличается от христианского. Если в первом случае мы можем говорить о том, что духовность – это, своего рода, душевность, нравственное состояние, интеллектуальное развитие, добродетель, то во втором – понятие духовности выводится за пределы душевного бытия. Духовность в христианстве происходит от слова «дух», «душа». Ведь, если обратиться к значению духовности, которое

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

дается в Священном Писании, то становится ясно: это – присутствие и действие Святого Духа в нас, через нас, посредством нас и в мире.

Здесь же, необходимо уточнить, что духовность значительно выше и шире душевности. Душевность – это способность человека проявлять теплые, добрые, нравственные чувства, выстраивать такого же рода отношения, другими словами, проявлять человечность, духовность же – это связь с Богом, это богочеловеческое состояние. Зачастую эти понятия подменяются друг другом по незнанию их значений. В итоге выходит, что в современном обществе духовность является не тем, что представляет собой на самом деле. Современное молодое поколение отличается большей прагматичностью, стремлением к материальным благам. Но процессы глобализации, происходящие в обществе, которые, казалось бы, губительны для духовности и культуры, показали и другую сторону медали: появилась потребность в сохранении отечественных традиций, самобытности культуры. Также требуются и новые подходы к формированию личности.

Исследования проблем развития компетентности и ее различных видов занимают особое место, так как для профессионализма личности компетентность является главной ее составляющей частью и важным условием становлением профессионализма вообще.

Необходимо уточнить, что для повышения уровня профессиональной компетентности немаловажное значение имеет интеллектуальное развитие. А для роста профессионального мастерства, в свою очередь, необходимо повышение уровня компетентности. Развитие компетентности положительно влияет на мотивацию личностных и профессиональных достижений.

Компетентность в науке – это обладание знаниями, позволяющее судить о чем-либо, высказывать личное мнение. Отсюда, компетентный – это знающий, сведущий в определенной области человек, имеющий право, в соответствии со своими знаниями и полномочиями, предпринимать какие-либо действия. Профессиональная компетентность является обобщающей психологической категорией.

В современном образовательном процессе основным принципом компетентности является ориентация на личностные способности учащихся. Это напрямую зависит от профессиональной компетентности педагога. Кто такой педагог? Кем является для современных обучаемых детей? В первую очередь, педагог – это неотъемлемая часть образовательного процесса. В наше время, когда так активно и стремительно развивается современный мир, от педагога требуется такое же активное развитие, а главное профессиональное качество, которое должен постоянно демонстрировать современный преподаватель своим ученикам и коллегам, становится умение и стремление учиться.

Обучение педагога должно строиться на всестороннем развитии: помимо педагогического – на философском, методологическом, дидактическом, коммуникативном, психологическом уровнях. Если раньше учитель был

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

сосредоточен на одном – на обучении детей, теперь ситуация в корне изменилась.

Современный мир ставит каждодневно новые задачи и проблемы перед образовательной системой. С чем мы сталкиваемся все чаще? С обесцениваем знаний. Все внимание детей занимает временная информация Интернета. Она не может являться благодатной почвой для семян глубоких знаний, которые являются базой для любого человека в его развитии. Молодое поколение является невольными свидетелями бесконечных экологических сбоев, экономических проблем – все это позволяет взрослому человеку чувствовать себя в постоянном дискомфорте с внешней средой, не говоря уже о детях. Ввиду этого создаются предпосылки для дальнейшей духовной деградации. Отсюда возникает потребность в создании и развитии новых подходов в воспитательном процессе.

Соответствуя современным стандартам, преподаватель должен переходить от традиционных форм обучения к новым веяниям эпохи, характеризующимся на личностную ориентацию обучающихся. Его занятия должны быть наполнены интерактивными методами обучения, умением дифференцировать определенные уровни развития личности и, исходя из этого, подбирать необходимые методы обучения, а также вести научно-исследовательскую и проектную деятельность.

Да, на первый взгляд, невыполнимые задачи для одного человека, ведь нельзя забывать о том, что это лишь второстепенные обязанности, тогда как, на первом месте – обучение и развитие детей, передача им полноценных знаний и их нравственное воспитание. К большому сожалению, на практике, выполнение поставленных задач перед педагогами, идет в ущерб образованию детей – уделяется минимальное внимание духовно-нравственному воспитанию обучающихся. Бесконечное заполнение бумаг, постоянное участие в каких-либо мероприятиях, все это ущемляет и губит образовательный процесс. Конечно, если вернуться на три-четыре десятилетия назад, то можно с уверенностью сказать, что образование было качественнее, полноценнее. Сегодня ученики перестают думать, мыслить, чувствовать. Ведь, чтобы дать развернутый ответ на вопрос по предмету литература, нужно, как минимум, знать текст художественного произведения и уметь его анализировать, то есть пропустить через себя. А чтобы проиграть музыкальное произведение, мало знать ноты, нужно изучить биографию композитора, период творчества, в который создавалось произведение, что переживал автор в момент его написания. Но с другой стороны, теперь мы ступили в новый этап развития образования, наши педагоги идут в ногу с информатизацией и глобализацией. Они делают образование нагляднее и ближе. Ведь меняется не только время, меняемся мы и наши дети. Их сейчас не заинтересуешь только учебником с цветной иллюстрацией. А чтобы обучение было в радость, необходимо желание и стремление. Таким образом, компетентность педагога – это способность

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

действовать в ситуации неопределенности. И чем больше этой самой неопределенности, тем выше профессионализм современного педагога.

Говоря о профессиональной компетентности, необходимо сказать о совместимости профессиональных и личностных качеств, которые необходимы для успешной педагогической деятельности.

Теперь, зная обо всех составляющих компетентности, можно перейти непосредственно к методике преподавания русского языка и литературы и их роли в развитии профессиональной компетентности личности.

Если вспомнить историю развития и периоды отечественной школы, то можно говорить о том, что в разные периоды развития русского языка и литературы перед этими дисциплинами ставились разные задачи. Истории известен период, например, когда русский язык не изучался вообще – это 1923–1927 гг. после Гражданской войны. Но это не значит, что язык не развивался, перед ним все также ставились цели. Чем же обусловлена постановка тех или иных задач? Ну, в первую очередь, это социальный заказ, следом за ним идет уровень развития лингвистики, затем уровень развития педагогики вообще, здесь же развитие психологии и самой методики преподавания.

Если рассматривать русский язык как предмет, то он имеет два направления: специальное, которое, в свою очередь имеет два ответвления – познавательное (формирование у учащихся лингвистического мировоззрения и эстетическое воспитание детей) и практическое (формирование грамотной речи, обучение связанному изложению мыслей); общее для всех предметов (воспитание учащихся, развитие у них логического мышления).

Методика преподавания русского языка как отдельная наука стала складываться в середине XIX века. Ее становлению в ряду других дисциплин послужили труды таких выдающихся ученых как Ф.И. Буслаев, И.И. Срезневский. В дальнейшем ее развитие продолжили Ф.Ф. Фортунатов, Л.В. Щерба, В.В. Виноградов и др.

Как и все другие знаменательные науки, методика русского языка не может существовать отдельно, она развивается на стыке многих наук: философия обеспечивает основы методики, понимание ее основных целей и задач; психология помогает в восприятии учебного материала, в его запоминании, в развитии мышления школьников. Но, конечно же, ключевая роль принадлежит языкознанию – как науки о языке и речи, и ее разделам (фонетике, лексике, грамматике) со всеми уровнями.

Русский язык – один из двух с половиной тысяч языков мира, это один из славянских языков нашей Родины и мира. Он выполняет три основные функции: является языком русского народа, является государственным языком РФ и используется как средство международного общения между людьми, проживающих на территории нашего государства, а также является одним из официальных языков ООН. Все это дает нам понимание того, какое место наш язык занимает в жизни и в обществе.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Но есть еще одна наука, связь с которой имеет немалое значение. Эта наука – литература. Связь с ней заключается в развитии способностей у учащихся формулировать свои мысли посредством литературного языка. Для этого, следуя традициям, в школьных учебниках, в методических пособиях даются примеры из русской классической литературы, а опытные преподаватели, проводя занятия русского языка, всегда подкрепляют их литературными страницами.

Поговорим о методике преподавания литературы. Данная методика как наука существует более двухсот лет. Но до сих пор остается спорным вопрос о назначении и значении данной методики. Некоторые ученые, как и было сказано выше, причисляют ее к науке, но некоторые говорят о методике литературы как об отдельном искусстве. Важно не просто знать и уметь преподавать данный предмет, а любить его и передать эту любовь детям.

Огромную роль, как и во многих профессиях, играет сама личность преподавателя, его человеческие качества, любовь к своему предмету и к детям, увлеченность делом, которым занимается и постепенное систематическое накопление опыта преподавания.

Методика литературы, так же, как и методика русского языка, неотрывно связана с другими науками. Литературоведение, как методологическая наука, изучает закономерности развития художественной литературы. Оно имеет колоссальное значение в воспитательном процессе.

В методике литературы также важнейшее значение имеет профессиональная подготовка преподавателя, его творческий опыт, а также его умение обобщить предшествующий опыт и внести свою веху в науку.

Подводя черту под вышесказанным, можно сделать следующий вывод: развитие профессиональной компетентности – это сложный динамичный процесс усвоения и изменения профессионального опыта, его накопления и совершенствования, что ведет к постоянному развитию индивидуальных профессиональных качеств и саморазвитию.

Формирование профессиональной компетентности – процесс длительный и кропотливый, потому что в процессе педагогической деятельности постоянно требуется повышение профессионализма.

В современных условиях требования к профессиональной компетентности педагога, к его личности, требует не только современный образовательный стандарт, но и время, в которое мы живем, и именно оно диктует нам эти условия. Перед преподавателями сейчас стоит сложная задача – «оказать на палубе корабля «Время», а не за его бортом». И чтобы этого не произошло, каждый, ступивший на этот путь, должен подкреплять себя словами великого мыслителя Конфуция: «Кто постигает новое, лелея старое, тот может быть учителем».

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

Список литературы

- 1. Аванесов Р.И.** О развитии устной речи / Р.И. Аванесов. – М. : Наука, 1994. – 88 с.
- 2. Буслаев Ф.И.** Преподавание отечественного языка / Ф.И. Буслаев. – М.: Просвещение, 1992. – 168 с.
- 3. Иллюшкин И.М.** Методика обучения русскому языку / И.М. Иллюшкин. – М. : Высшая школа, 1989. – 132 с.

УДК 37.051.31 : 793.3.

Костылева Виктория Витальевна,
магистрант кафедры хореографии
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко,
kaf.hor.lg@mail.ru

ЗНАЧЕНИЕ ХОРЕОГРАФИИ В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА

В статье описывается влияние занятий хореографией на формирование и развитие личности ребенка. Рассматриваются некоторые аспекты возможностей использования танца в формировании целостной личности в процессе воспитания и обучения детей. Подчеркивается роль хореографического искусства как средства широкого осуществления воспитательных задач в системе дополнительного образования детей.

Ключевые слова: хореографическое искусство, дети, личность, воспитательный потенциал хореографических занятий.

Koslyeva Victoria Vitalievna,
Student of Magistracy Department of Choreography
«Lugansk National University
of Taras Shevchenko»
kaf.hor.lg@mail.ru

THE IMPORTANCE OF CHOREOGRAPHY IN THE FORMATION OF A PERSONALITY OF A CHILD

The article describes the influence of choreography classes on the formation and development of the child's personality. Some aspects of the possibilities of using dance in the formation of a holistic personality in the process of raising and educating children are considered. The role of choreographic art as a means of widespread

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

implementation of educational tasks in the system of additional education of children is emphasized.

Key words: *choreographic art, children, personality, educational potential of choreographic practice.*

В условиях современного мира именно искусство выступает средством воспитания духовности, становится эмоционально-нравственной поддержкой личности, помогает ориентироваться в жизни. История показывает, что в периоды войн и кризисов, когда переоценке подвергается широкий спектр ценностей, особую значимость приобретает нравственное, патриотическое, эстетическое и художественное воспитание и образование подрастающего поколения. И это закономерно, поскольку упадок духовности в данных ситуациях компенсируется сконцентрированными в художественной культуре и искусстве непреходящими ценностями народа, опытом поколений в отношении к окружающему миру, оценкой жизненных явлений по законам нравственности и красоты.

Особую роль в воспитании подрастающего поколения играют занятия таким видом художественного искусства, как хореография. О влиянии хореографических занятий на формирование и развитие личности ребенка писали многие выдающиеся ученые и деятели искусства (Л.С. Выготский, О.А. Апраксина, Е.А. Флерина, Ф.В. Лопухов, Ю.А. Бахрушин, В.М. Красовская и др.).

Цель данной научной статьи: изучить и теоретически обосновать влияние занятий хореографическим искусством на формирование личности ребенка. Основные задачи: рассмотреть некоторые аспекты возможностей использования танца в формировании целостной личности в процессе воспитания и обучения детей, а также выявить их основные особенности.

Анализ научной литературы о влиянии хореографических занятий на развитие личности ребенка показал, что занятия танцами оказывают ничем не заменимое воздействие на общее развитие детей: ребенок становится чутким к красоте в искусстве и в жизни, учится понимать и создавать прекрасное, у него формируется образное мышление, фантазия, пластика движений (Т.В. Пуртова [2]); танец выступает как средство физического развития (Л.Н. Эйдельман [5]), эстетического воспитания и обучения детей (Н.М. Стукаленко, А.Г. Исмагулова [4]), способствует формированию нравственных позиций детей (М.С. Боголюбская [1]) и развитию интеллектуальных способностей (О.А. Рындина [3]).

Следует отметить, что наилучшим образом система хореографических занятий с детьми организована в учреждениях дополнительного образования. Важно подчеркнуть, что, по мнению ученых, дополнительное образование детей является особым, личностно ориентированным пространством, способствующим развитию и формированию целостной личности, ее

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства (А.Г. Асмолов, А.Я. Журкина, Н.А. Каргапольцева, М.Б. Коваль и др.).

В педагогике хореографии необходимы и востребованы инновационные подходы к обучению, так как они способствуют преобразованию учебного процесса с целью улучшения его результатов. Чтобы достичь определенной цели воспитания личности, педагог обычно определяет задачи, содержательные особенности, которые должны приобрести личности воспитуемых, специфические особенности воспитания и обучения, факторы влияния внешней среды, средства (в данном случае хореография) и методы. Что касается выборов методов – это поиск и выбор оптимального пути к достижению цели.

Особую значимость становление хореографических умений приобретает в дошкольном и младшем школьном возрасте, когда закладываются основы ценностного отношения ребенка к миру, формируется базис его личностной культуры (Б.Г. Ананьев, Л.И. Божович, Л.С. Выготский, А.В. Запорожец и др.) [2, с. 140–143].

Рассмотрим некоторые аспекты возможностей использования танца в формировании целостной личности в процессе воспитания и обучения детей.

1. Танец как средство физического развития и воспитания детей.

Рассмотрим некоторые преимущества занятий хореографией в сравнении с другими видами двигательной активности:

1. Танец – это единство и взаимосвязь движений и музыки. В процессе восприятия музыки в организме человека возникают ответные реакции, меняется общее морфологическое состояние организма, происходят изменения в деятельности сердечно-сосудистой и дыхательной систем. По сведениям ученых, путем воздействия музыки на организм человека можно вызвать возбуждение или торможение в работе центральной нервной системе. В связи с этим, музыка используется во многих видах спорта как средство физиологического воздействия на организм (гимнастике, аэробике и т. п.). Однако наиболее полного синтеза музыки и движений можно достичь лишь в танце, так как именно танец является воплощением в жизнь музыкальной композиции, материализацией музыкальных образов с помощью движений человеческого тела.

2. В процессе танцевальной деятельности участвуют практически все группы мышц, начиная от мимических мышц лица и заканчивая мышцами стопы.

3. Танец – это комплекс, объединяющий в себе разнообразные физические упражнения: ходьбу, бег, прыжки, быстрые взрывные движения и статические позы, вращения тела вокруг своей оси и едва заметные движения рук, длительные физические нагрузки и кратковременное расслабление мышц тела.

4. Танец сопровождает человека на протяжении всей жизни, начиная с самого рождения. Еще в колыбели ребенок начинает реагировать на звуки

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

музыки и песни матери движениями рук и ног. Танец является видом художественной деятельности, которая доступна абсолютно всем, начиная от детей и подростков и заканчивая людьми пожилого возраста. Отличаются только стили танца, музыкальные жанры, но сама суть остается неизменной.

5. Танец всегда приносит положительные эмоции и яркие незабываемые впечатления [5, с. 112].

2. Хореография как средство эстетического воспитания и обучения детей.

В хореографическом искусстве умело сочетаются такие свойства танца, как единство музыки, движения и игры, что делает хореографию одним из наиболее эффективных средств эстетического воспитания и обучения детей. Реализация данной функции хореографического искусства возможна лишь при соблюдении определенных принципов организации и проведения занятий с детьми. Назовем некоторые из них.

1) Принцип комплексного подхода при организации хореографических занятий.

В процессе эстетического воспитания ребенка происходит взаимодействие и слияние различных видов художественного искусства. Это взаимодействие является результатом тесных межпредметных связей с прослушиванием музыкальных произведений, живописью и иными предметами художественной культуры, в результате чего на ребенка оказывается комплексное воздействие.

2) Принцип единства хореографического и общего психического развития детей.

Данный принцип определяется необходимостью целостной взаимосвязи эстетического воспитания и общего формирования личности ребенка. В процессе хореографической деятельности детей происходит становление и развитие моральных качеств ребенка, воображения, характера личности, мышления и умственных способностей. Занятия хореографией систематизируют знания и умения детей, а также позволяют применить полученный опыт и способности в других видах деятельности.

3) Принцип художественно-творческой деятельности и самодеятельности детей на занятиях по хореографии.

Соблюдение данного принципа в процессе хореографической деятельности напрямую определяет эффективность данных занятий в процессе эстетического воспитания детей. Занятия хореографией знакомят детей с миром искусства, оттачивают исполнительские умения, становятся основой внутреннего мира, выступают средством художественно-эстетического развития, индивидуального и коллективного творчества, личностного роста детей. Этого можно достичь только при условии активной и самостоятельной творческой деятельности детей на занятиях хореографией.

4) Принцип эстетики детской жизни.

Этот принцип основывается на построении диалога между педагогом-хореографом и воспитанниками с позиции красоты, привитию им любви ко

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

всему прекрасному, любви к окружающему миру и себе самому. В процессе воспитания личности даже незначительные мелочи могут играть важную роль: украшение зала, нарядность костюма, межличностные отношения в коллективе, разнообразие в творческой деятельности и режим отдыха. При этом, необходимо создать такие условия, чтобы все дети принимали активное участие в работе по формированию и сохранению прекрасного в своей жизни. Красота, в процессе создания которой дети принимают непосредственное участие, кажется им более притягательной, придает им чувство уверенности и собственной привлекательности. Ощущение красоты во всем окружающем мире и внутри себя самого является одним из условий успешной хореографической деятельности.

5) Принцип учета возрастных особенностей детей.

В зависимости от медико-биологических особенностей детей педагог выстраивает процесс обучения и воспитания на занятиях хореографией, проводит краткосрочное и долгосрочное планирование, формирует и подбирает танцевальный репертуар.

Соблюдение всех вышеперечисленных принципов во время проведения занятий хореографией дает возможность сделать данные занятия эффективным средством эстетического воспитания детей, пробудить в них чувство прекрасного, любви к окружающему миру, развить образное мышление, а также сформировать глубокие культурные ценности [4, с. 82].

3. Хореография как средство формирования морального облика детей.

Занятия танцем оказывают непосредственное воздействие на чувства ребенка, создавая его моральный облик. Такое воздействие может иметь большое влияние на формирование личности занимающихся. Знакомя детей с различными жанрами художественно-эстетической направленности, произведениями художественной культуры, мы провоцируем развитие их внутренних чувств и эмоциональный отклик.

Хореографическая деятельность имеет положительное влияние на общую культуру детей. Выполнение упражнений различной направленности требует от занимающихся повышенного внимания, быстроты мышления, молниеносной реакции, собранности, волевых качеств. Исполнение танца требует наличия чувства ритма, умения действовать в постоянно меняющихся условиях, контроля над своими чувствами и эмоциями.

Таким образом, можно заключить, что занятия хореографией создают благоприятные условия для формирования нравственных качеств личности ребенка, закладывают первоначальные основы общей культуры будущего человека [1, с. 92].

4. Хореография как средство активизации умственных способностей.

В процессе хореографической деятельности активизируются процессы, связанные с умственными способностями ребенка. Занятия танцем требуют от детей концентрации внимания, быстроты мышления, умения решать

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

поставленные перед ними задачи. На занятиях хореографией дети разбирают музыкальные произведения, анализируют особенности художественных образов, изучают структуру произведения, его темп. Все это требует от детей активной мозговой деятельности и активизации умственных способностей.

В процессе занятий хореографией дети учатся придумывать различные танцевальные движения, создают собственные художественные образы. Танцы развивают образное мышление, позволяют с помощью танцевальных движений, мимики и жестов передать собственное видение художественного произведения. В процессе этого дети решают определенные задачи, поставленные педагогом: учатся слушать музыку, анализировать тему произведения, вживаться в роль, и только после этого воплощать все в танце. В процессе этого возникают новые задачи, провоцирующие ребенка грамотно мыслить, проявлять фантазию и творческие способности [3, с. 106].

Таким образом, можно сделать вывод, что занятия хореографией являются важнейшим средством всестороннего гармоничного развития личности ребенка. Взаимосвязь между различными сторонами воспитания складывается в процессе занятий разнообразными видами и формами хореографической деятельности. Эмоциональная отзывчивость и музыкальность позволяют детям в доступных формах откликнуться на добрые чувства и поступки, активизировать умственную деятельность и, постоянно совершенствуя движения, развивают детей физически. Одним словом, чтобы сделать детей здоровыми – учите их танцевать, чтобы сделать детей красивыми – учите их танцевать, чтобы сделать детей умными – учите их танцевать.

Список литературы

- 1. Боголюбская М.С.** Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания : учеб.-метод. пособие / М.С. Боголюбская. – М. : ВНИИ Т и КПП, 1986. – 92 с.
- 2. Пуртова Т.В.** Учите детей танцевать: учеб. пособие / Т.В. Пуртова, А.Н. Белякова, О.В. Кветная. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 256 с.
- 3. Рындина О.А.** Хореография как средство интеллектуально-эстетического развития ребенка /О.А. Рындина // Проблемы педагогического образования : сб. науч. ст. / под ред. В.А. Слостенина, Е.А. Левановой. – М., 2003. – Вып. 12. – С. 103–107.
- 4. Стукаленко Н.М.** Исследование возможностей хореографии в эстетическом воспитании дошкольников / Н.М. Стукаленко, А.Г. Исмагулова // Международный журнал экспериментального образования. – М., 2014. – № 8. – С. 81–82.
- 5. Эйдельман Л.Н.** Хореография и классический танец в физическом воспитании дошкольников / Л.Н. Эйдельман // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 109. – С. 140–143.

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

УДК 781 (908)

Мельникова Людмила Львовна,

кандидат педагогических наук,
преподаватель Творческой студии для детей
и взрослых (г. Москва)
melnikowal@mail.ru

ОРГАНИЗАЦИЯ КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ В АСПЕКТЕ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ СВЯЗЕЙ

В статье освещается организация концертно-просветительской работы в музыкальных учебных заведениях. Для более глубокого проникновения в музыкальный стиль композитора необходимы знания об исторической обстановке данной эпохи, художественных течениях в архитектуре, живописи, литературе, об искусстве танца, costume того времени, биографических данных композиторов. На основе этого автор обращает внимание на необходимость межпредметных связей.

Ключевые слова: концертно-просветительская работа, музыкальные учебные заведения, межпредметные связи, восприятие.

Melnikova Lyudmila Lvovna,

candidate of pedagogics,
teacher of Creative Studio for children
and adults (Moscow)
melnikowal@mail.ru

ORGANIZATION OF CONCERT AND EDUCATIONAL WORK IN MUSICAL SCHOOLS IN THE ASPECT OF INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS

The article highlights the organization of concert and educational work in music schools. For a deeper insight into the musical style of the composer, knowledge about the historical situation of this era, artistic trends in architecture, painting, literature, the art of dance, the costume of that time, the biographical data of the composers is needed. On the basis of this, the author draws attention to the need for interdisciplinary connections.

Key words: concert and educational work, musical educational institutions, interdisciplinary connections, perception.

Разобщённость изучения литературы, музыки и изобразительного искусства вне связи с фактами общей истории является большой бедой

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

художественного воспитания, так как не даёт возможность глубокого проникновения в смысл художественных произведений. Эта проблема давно волновала педагогов, учёных, искусствоведов. В классической педагогике идея межпредметных связей родилась в ходе поиска путей отражения целостности природы в содержании учебного материала. «Всё, что находится во взаимной связи, должно преподаваться в такой же связи» – считал Я.А. Коменский [3, с. 287]. К этой идее обращались многие педагоги и учёные, развивая и обогащая теорию и практику проблемы межпредметных связей. Так И.Г. Песталоцци в своей деятельности исходил из требования: «Приведи в своём сознании все, по существу взаимосвязанные между собой, предметы в ту именно связь, в которой они действительно находятся в природе» [7, с. 175].

Наиболее полное педагогическое обоснование дидактической значимости межпредметных связей дал К.Д. Ушинский. В книге «Человек как предмет воспитания» он исходит из теории различных ассоциативных связей (по противоположности, сходству, времени, единству места и т.д.), отражающих объективные взаимосвязи предметов и явлений. Он считал, что «знания и идеи, сообщаемые, какими бы то ни было, науками, должны органически строиться в светлый и, по возможности, обширный взгляд на мир и его жизнь» [9, с. 178].

Произведение искусства есть индивидуальное отражение художником окружающего мира, следовательно, для глубокого его понимания необходимо изучение взаимодействия субъекта и среды. «Искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, – писал Л.С. Выготский, – но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной» [2, с. 113]. В произведениях искусства в единстве логически-обобщённого и чувственно-конкретного накапливается информация об огромном опыте человека. Она воспринимается последующим поколением только при условии связи восприятия с жизненным опытом, обеспечивающим понимание произведения искусства.

Художественное восприятие неотделимо от художественного мышления, связанного со всей мыслительной деятельностью человека. В.Н. Шацкая, говоря об активном восприятии музыкального произведения, подчёркивала: «С чувства должно начинаться восприятие искусства; через него оно должно идти; без него оно невозможно. Но чувством художественное восприятие не ограничивается. Это восприятие сначала «чувствующее», а затем уже «думающее» и притом глубоко и проникновенно думающее» [8, с. 11].

Важную роль в процессе восприятия произведения искусства играет воображение.

Сущность творческой (комбинирующей) деятельности человека заключается в создании новых образов или действий. Согласно И.М. Сеченову, мышление – есть качественно новая высшая форма отражения (от конкретного, наглядно-образного – к отвлечённому, абстрактному). В результате процесса

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

абстрагирования отвлечённое мышление приближается к действительности, точнее отражает и глубже познаёт её.

Использование межпредметных связей в организации концертно-просветительской работы в музыкальных учебных заведениях дают возможность комплексного и глубокого понимания содержания исполняемых произведений, разнообразия и широты используемого репертуара.

Привлечение смежных видов искусств вносит в сценарий эмоциональный колорит, придаёт концертам зрелищность, театральность, красочность. Введение в сценарий концерта фрагментов литературных произведений, исторических рассказов, образцов живописи и архитектуры, костюмов и т. п., предоставляет слушателям возможность репродуцирования исторической обстановки, тех или иных художественных течений, круга образов, характерных творческому облику определённого композитора. Такого рода информация становится основой комбинированного вида воображения слушателей при их знакомстве с новыми музыкальными произведениями.

Так для концерта «Могучая кучка» в нашей практике готовились рассказы, в которых были освещены истоки демократического подъёма в России второй половины XIX века; обозначены идеи прогресса и просвещения, ненависти к гнёту и несправедливости, питавшие творчество музыкантов, художников, литераторов, философов; определён источник вдохновения – русское народное искусство. Музыка М.П. Мусоргского – драматурга, историка ассоциировалась с картинами И.Е. Репина («Бурлаки на Волге», «Крестный ход») и В.И. Сурикова («Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни»), с поэзией Н.А. Некрасова. Мир сказочных и легендарно-мифологических образов Н.А. Римского-Корсакова, с его сценами народных игр и обрядов, картинами природы, созвучен поэтической сущности русского народа, выраженной в картинах Н.К. Рериха, в творчестве народных умельцев Палеха. Образно воспринять «Богатырскую симфонию» А.П. Бородина позволила экспозиция из картин В.М. Васнецова («После побоища Игоря Святославича с половцами», «Три богатыря»), чтение фрагментов «Слова о полку Игореве». Ощутить прелесть произведений Ц.А. Кюи – «акварелиста в музыке» помогло впечатление от просмотра пейзажей А.К. Саврасова, А.О. Куинджи.

Между деятельностью воображения и реальностью возможна эмоциональная связь, проявляющаяся двояким образом: 1) как стремление эмоции воплотиться в образы, созвучные настроению; 2) как рождение чувства в результате воздействия художественных образов.

Иными словами, в первом случае чувства влияют на воображение, а во втором – воображение влияет на чувства. Это явление психологи называют законом эмоциональной реальности воображения, который объясняет факт сильного воздействия на человека произведений искусства, созданных фантазией автора. «Часто простая комбинация внешних впечатлений, как, например, музыкальное произведение, вызывает в человеке, который слушает

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

музыку, целый сложный мир переживаний и чувств. Это расширение и углубление чувства, творческая его перестройка и составляет психологическую основу искусства музыки» [1, с. 15].

Такая эмоциональная связь выявлена между прослушанными музыкальными произведениями в концертах «А.А.Гречанинов. Детская музыка», «Р. Шуман. Альбом для юношества» и впечатлениями, выраженными в детских рисунках. И, наоборот, поэтический текст, предпосланный каждой пьесе фортепианного цикла М. Равеля «Сказки матушки Гусыни» помогал рождению фантазии, чувства в восприятии сказочных образов, воплощённых средствами музыкального искусства.

Чувство, как и мысль, движет творчеством человека. Композитор при помощи исполнителя может оживить по своему желанию именно такие ассоциации, которые воссоздают в сознании слушателя мысли, образы, настроения, побудившие написать музыкальные произведения. Е.В. Назайкинский утверждает, что ассоциации представлений – один из необходимых элементов полноценного эстетического восприятия произведений искусств. В основе художественного восприятия, в основе понимания произведений искусства лежит особого рода способность «угадывать эти явления по неосознаваемым, но ощущаемым вехам, которые, так же интуитивно, расставил творец произведения – композитор, певец, художник» [4, с. 4].

Именно ассоциативные моменты восприятия музыкальных произведений лежат в основе межпредметных связей. Для более глубокого проникновения в музыкальный стиль композитора необходимы знания об исторической обстановке данной эпохи, художественных течениях в архитектуре, живописи, литературе, об искусстве танца, костюме того времени, биографических данных композиторов и т.п. Приём «погружения в эпоху» с использованием элементов театрализации позволяет объединить в концерте предметы цикла единой темой, органично дополнить, эмоционально окрасить музыкальные впечатления.

Так при подготовке к концерту, посвящённому музыке итальянского барокко XVII в., были привлечены знания, полученные на уроках мировой художественной культуры, давшие возможность знакомства с исторической обстановкой, основными чертами стиля барокко, творчеством архитекторов Ф.Борромини, Л.Бернини, живописцев Дж.Бачичча и М.Караваджо, поэта Д. Семпронио. Уроки музыкальной литературы помогли определить их сходство со стилем барокко в музыке, ознакомиться с зарождением новых форм и жанров в творчестве композиторов Т. Альбини, А. Вивальди, Б. Марчелло, Дж. Каччини, А. Корелли, Д. Скарлатти и др. Старинные танцы – форлана, менуэт, вольта и полонез, исполненные учащимися хореографического отделения в костюмах, стилизованных в духе того времени, дополнили эмоциональное впечатление. Всё это в комплексе дало возможность учащимся осмысленно исполнить музыкальные произведения, подготовленные на уроках

Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность

специального инструмента, ансамбля, аккомпанемента, хора; глубокого проникнуть в сущность стиля итальянского барокко.

Вместе с тем и впечатление слушателей стало более информативным, эмоционально насыщенным и ярким. Овладение произведением искусства является духовной формой восприятия, протекающего на уровне ощущений, представлений (фантазии) и абстрактного мышления, пробуждает высокие мысли и чувства, содействует процессу нравственного очищения.

Список литературы

- 1. Выготский Л.С.** Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. – СПб. : СОЮЗ, 1997. – 96 с.
- 2. Выготский Л.С.** Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 345 с.
- 3. Коменский Я.А.** Межпредметные связи в процессе обучения / Я.А. Коменский. – М. : Знание, 1955. – 112 с.
- 4. Леонтьев А.Н.** Становление психологии деятельности / Под ред. А.А. Леонтьева, Д.А. Леонтьева, Е.Е. Соколовой. – М. : Смысл, 2003. – 439 с.
- 5. Назайкинский Е.В.** О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
- 6. Орлов Г.А.** Психологические механизмы музыкального восприятия. Вопросы теории и эстетики музыки / Г.А. Орлов. – Вып.2 – М. : Музыка, 1986. – 384 с.
- 7. Песталоцци И.Г.** Избранные педагогические произведения / И.Г. Песталоцци. – М. : Просвещение, 2011. – 895 с.
- 8. Теплов Б.М.** Психология / Б.М. Теплов. – М. : Учпедгиз, 1951. – 259 с.
- 9. Ушинский К.Д.** Собрание сочинений : в 11 т. / К. Д. Ушинский ; под ред. А.М. Еголина. – М. : Знание, 1971. – 655 с.

Научное издание

Коллектив авторов

***Музыкальное образование в контексте
поликультурности: традиции и современность***

*Материалы Международной научно-практической конференции
(20–21 марта 2019 г.)*

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за редактирование, подбор и точность предоставленных данных, цитат и других ведомостей.

Ответственный за выпуск:

Л.П. Лабинцева

Компьютерный макет *А.А. Сергиенко*

Подписано в печать 12.06.19 г. Бумага офсетная.
Формат 60×84 1/16. Гарнитура Times New Roman.
Печать ризографическая. Усл. печ. л. 11,63. Тираж 50 экз. Зак. № 51.

Издатель

ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»
«Книга»

ул. Оборонная, 2, г. Луганск, 91011. Тел./факс: (0642) 53-65-37.
e-mail: knitaizd@mail.ru